



HAL
open science

**Romantisme français et culture hispanique :
contribution a l'étude des Lettres françaises dans la
première moitié du XIXème siècle**

Rania Ghanem Azar

► **To cite this version:**

Rania Ghanem Azar. Romantisme français et culture hispanique : contribution a l'étude des Lettres françaises dans la première moitié du XIXème siècle. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030044 . tel-00755967

HAL Id: tel-00755967

<https://theses.hal.science/tel-00755967v1>

Submitted on 22 Nov 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.

**Thèse de doctorat
Littérature générale et comparée**

Rania GHANEM AZAR

**Romantisme français et culture hispanique:
contribution à l'étude des
Lettres Françaises
dans la première moitié du XIX^{ème} siècle.**

**Thèse dirigée par
Monsieur le Professeur Daniel-Henri PAGEAUX**

A toi ma France chérie
pour tout ce que tu as donné à mon pays.
A toi mon Espagne, ma patrie d'adoption,
ma joie de vivre, ma grande passion.
Merci... Merci...Merci...

Remerciements

Tous mes plus vifs remerciements à Monsieur le Professeur **Daniel-Henri PAGEAUX** pour sa patience, son attention, son suivi et ses observations au cours de ces longues années de travail.

Tous mes chaleureux remerciements à Monsieur le Professeur **Jean SALEM** à qui je dois, dès mes premières études de Lettres françaises, cet amour de la littérature comparée. Il s'est inlassablement efforcé de me rapprocher de cette discipline et a réussi à me communiquer le goût de ce merveilleux monde. Il m'a également initié à l'histoire littéraire et m'a transmis la passion du moyen âge. A Monsieur Jean Salem, je dois toute mon éducation et ma culture littéraires. Un simple merci ne saurait suffire à saluer non seulement mon premier professeur, mais aussi l'homme exceptionnel.

Comment oublier de remercier mes parents pour m'avoir inlassablement soutenu, tendu la main et le cœur dans les petites et les grandes contraintes et péripéties ? Ils m'ont surtout comblée de leur affection, démontrée de mille et une manières, et ont pris soin de mon fils avec un grand dévouement pour me faciliter la tâche. Merci, **papa**, pour la persévérance et la force que tu m'as fait prodiguées, peut-être sans jamais t'en rendre compte. Merci, **maman**, pour ta grandeur d'âme et ta douceur, qui m'ont fait tant de bien en leur moment. Merci, **Myrna**, ma sœur chérie, parce que tu es irremplaçable. Merci, **Michel**, mon frère, pour ton indispensable secours informatique, suite aux « colères hystériques » de l'ordinateur et de sa propriétaire ainsi que pour l'envoi régulier de livres rares. En toi, **Hady**, je salue non seulement le médecin mais surtout l'homme de cœur. Ai-je besoin de joindre à ce remerciement un mot d'excuse pour vous avoir fait subir mes angoisses et ma longue aventure pour que ce travail soit porté à terme? Je pense tout particulièrement à **Danny**, mon mari, qui m'a soutenue et supportée (moralement surtout) durant ces longues années. Merci, mon chéri, pour ce que tu es. Merci surtout pour ta patience et pour ta compréhension.

Une mention spéciale va vers deux personnes qui font partie de toutes les merveilles que l'Espagne m'a données et qui m'ont aidée chacun à sa façon : à toi doctoresse **Eva Belén Carro Carbajal** pour tes messages quotidiens de soutien et d'encouragement, merci très chère amie. A toi Don **Manuel Campomanes**, alias General Palafox, pour tous les livres envoyés d'Espagne qui n'ont fait qu'augmenter ma passion pour cette terre unique.

Marco Antonio, mon fils chéri, qui as l'âge de ce travail, j'espère, quoi que tu fasses plus tard, pouvoir à mon tour te montrer, faire aimer et explorer les splendides chemins de la littérature....

A vous tous, encore une fois, merci pour tout....

Rania, l'épouvantable

Résumé en langue française

L'époque romantique a vu se développer un vaste mouvement d'intérêt pour l'Espagne, donnant lieu à de nombreux voyages dans la Péninsule, mais aussi à une intense activité de traductions, d'imitations, d'adaptations, qui ont contribué à familiariser les lecteurs français avec le patrimoine intellectuel et artistique de l'Espagne. L'espagnolisme romantique a exploré pratiquement tous les secteurs et toutes les manifestations de la vie espagnole. Certains l'ont fait avec un bonheur d'écriture indéniable, soit qu'ils décrivent les provinces du pays, soit qu'ils se penchent sur les figures typiques de la mythologie littéraire, soit qu'ils s'éblouissent de la beauté de ses monuments et de l'exceptionnelle richesse de ces trésors d'art. Les travaux d'érudition n'ont pas manqué, notamment avec Mérimée et Damas-Hinard. Dans l'ensemble, toutefois, l'approche romantique de l'Espagne a suscité des réserves, de la part surtout d'écrivains espagnols, qui lui ont reproché sa recherche du clinquant, masquant ainsi les réalités profondes du pays. A travers l'analyse des oeuvres dont certaines n'avaient guère sollicité l'attention de la critique, le présent travail s'efforce de dresser un bilan de l'espagnolisme romantique français, de façon à en faire ressortir les réels mérites mais à en montrer également les insuffisances et les faiblesses. L'image romantique de l'Espagne apparaît, au total, comme une image datée, tant en raison d'une propension immodérée à la couleur locale et au pittoresque superficiel que parce qu'une véritable conscience historique a fait trop souvent défaut à la plupart de ces écrivains, qui ont projeté leurs passions, leurs préjugés, leurs positions idéologiques sur leur perception de l'Espagne.

Mots-clés : Histoire – Littérature – Art – Paysages – Mœurs et mentalités.

Résumé en langue anglaise

Title: French romanticism and hispanic culture: contribution to the study of French literature in the first half of the nineteenth century.

The romantic era witnessed a wide increase of interest in Spain, leading to many trips to the Peninsula, and even an intense activity of translation, imitations and adaptations, which contributed to familiarizing the French readers with the intellectual and artistic heritage of Spain. The romantic "spanishism" practically explored all the sectors and manifestations of the Spanish way of living. Some showed an undeniable happiness in writing either by describing the country's provinces, by relating the typical figures of the literary mythology or by being astonished by the beauty of its monuments and the exceptional wealth of its artistic treasures. Erudite works also bloomed, such as with Merimée and Damas-Hinard. In general, the romantic approach of Spain caused some reservations, especially from the part of Spanish writers, who criticized its research of the showiness, which hides the deep realities of the country. Through the analysis of some works that were never criticized before, the present research tries to set a summary of the French romantic "spanishism" in a way showing both the real merits and the insufficiencies and weaknesses. The romantic image of Spain appears, in general, as an outdated image, somehow due to the immoderate tendency for the local aspect and the superficial picturesque and because the majority of the writers had lacked having a real historical sense and instead they projected their passions, prejudices and ideological stands regarding their perception of Spain.

Keywords: History – Literature – Art – Landscapes – Habits and mentalities.

SOMMAIRE

Introduction..... p. 16

- 1- Pourquoi le voyage ?

Du baroque au romantisme: l'Espagne revisitée. France/Espagne = conscience de l'intérêt qu'elles avaient l'une pour l'autre. p.17

- 2- Quel type de voyage ?

L'Espagne, paradigme de la vision et de la sensibilité romantiques: grandes passions, couleur locale, images exotiques. p.21

- 3- Au-delà du voyage, la réflexion sur le sens.

Sources, relais, médiations culturelles. Rôle de l'histoire récente (à partir de l'invasion napoléonienne de 1808). p.36

Première partie : Entre passé et présent, l'actualité impossible

Chapitre I : La Nation et l'Etat p.38

I – La recherche du passé de l'Espagne : un destin contrasté

- 1- Importance nouvelle de la perspective historique, absente dans l'espagnolisme baroque et fondamentale chez les romantiques. p.39
- 2- Le voyage dans le temps: une curiosité passionnée, mais une information souvent peu sûre, chaotique et fragmentaire. p.42
- 3- La succession des époques: le Moyen Age féodal, chrétiens et maures, la

<i>Reconquista</i> , les <i>Siglos de Oro</i> , la décadence; l'Espagne contemporaine.....	p.44
4- De l'histoire à l'anthropologie: les coordonnées de l'univers mental espagnol; l'Espagnol et le monde.....	p.72
5 - Trois visages de l'Espagne: esquisse d'une histoire poétique de l'Espagne chez Victor Hugo: de <i>Hernani</i> à <i>Ruy Blas</i> ; les œuvres tardives : <i>La légende des siècles</i> , <i>Torquemada</i>	p.79
6- Figures et événements (<i>Histoire de Don Pèdre</i> de Prosper Mérimée)	p.132
II - Cadre politique, institutions et société	p.155
A) De Napoléon Ier à Napoléon III :	
1- L'invasion napoléonienne et la guerre d'indépendance (1808)	p.160
2- La restauration (le retour du <i>Deseado</i>)	p.173
3- La révolution libérale et l'intervention française (1823)	p.178
4- La répression et la fin du régime de Ferdinand VII.	p.197
5- La succession de Ferdinand VII et les guerres carlistes.	p.201
B) Absence d'une vision générale et d'une interprétation d'ensemble du destin historique de l'Espagne.	p.207
<u>Chapitre II</u> : La littérature	p. 214
La littérature espagnole dans la mouvance romantique	
A Une présence éclipsée par celle des littératures du Nord :	
romantisme français et romantismes étrangers (surtout allemand) face à la littérature espagnole.	p.215
B 1 - Les romantiques et le Moyen Age : fascination mais connaissance fragmentaire et indirecte.	p.217
2- La littérature espagnole et l'esthétique des genres médiévaux chez les romantiques français : Chanson de geste – <i>Romancero</i> - Roman de Chevalerie - <i>La Celestina</i>	p.220

3- Les romantiques et les grands écrivains des *Siglos de Oro* :

- l'attrait pour le roman picaresque (*Lazarillo*, Mateo Alemán, Quevedo)p.237
- Le roman pastoral p.245
- La *Comedia* (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón) mis en concurrence avec Shakespeare. p.246
- les autres secteurs de la littérature : la poésie, la littérature mystique. p.289

C La littérature comme source d'inspiration :

1. Imitations, transpositions, adaptations

- *Le théâtre de Clara Gazul* de Mériméep.291
- *Inès de las sierras* de Charles Nodier p.297
- *Piquillo* d'Alexandre Dumas p.314
- *Le Capitaine Fracasse* de Gautier p.321

2. Du regard direct au regard médiatisé : p.329

Les traductions: des résultats mitigés ?

- *Don Quichotte* (Louis Viardot) p.333
- Les dramaturges du siècle d'or (A. La Beaumelle, Damas-Hinard...) p.335

Chapitre III : L' artp.346

L'Espagne à travers ses monuments ; peintres et sculpteurs

A- Les jugements sur l'architecture espagnole

- l'art mauresque : * La mosquée de Cordoue p.350
 - * L'Alcazar de Séville p.357
 - * L'Alhambra de Grenade p.363

- l'art gothique : les cathédrales et les églises
 - * La cathédrale de Burgos p.372
 - * La cathédrale de Tolède p.380
 - * La cathédrale de Séville p.385

B- Les jugements sur la sculpture :

- la sculpture civile et religieuse p.394

C- Les jugements sur les grands peintres et l'Ecole espagnole:

- Les Musées p.402
- Le Greco p.412
- Velazquez p.414
- Ribera p.419
- Zurbarán p.426
- Murillo p.431
- Valdés Leal p.441
- Goya p.445

Deuxième partie: Voyages / L'espace espagnol : le présent est – il possible ?

Chapitre IV: La Castille. Etude analytique p.455

Quelle atmosphère les voyageurs vont-ils retrouver ?

Quelles sont leurs préoccupations?

Le sortilège (ou la découverte ?) des villes et villages espagnols :

La silhouette des villes de Tolède, Madrid, l'Escorial, Burgos :

- a- Les auberges : pauvreté – faim – soif p.460
- b- Quartiers et maisons / Routes et relais p.502
- c- Les paysages naturels p.509

Chapitre V : L'Andalousie p.520

Du voyage réel au voyage poétique: L'Andalousie réservoir de

l'exotisme et de l'imaginaire. Etude analytique.

- a - le paysage / Le climat p.525
- b - Le Generalife p.536
- c - la difficulté des routes p.540
- d- la gastronomie / L'hospitalité des auberges p.546
- e - les maisons, les patios et les rues p.554
- f- les villes au passé arabe magique : - visite de Grenade p.557
 - l'Alhambra p.560
 - le poème « Grenade » des *Orientales* de Victor Hugo p.567
 - Cordoue p.578
 - Séville p.580
- g – L'Andalousie maure vue par les Français et par les Espagnols..... p.586
- h- Conclusion : Les romantiques ont – ils vu, dans leur passion de l'Andalousie, un des multiples visages de l'Espagne ou au contraire ont – ils perçu cette région par opposition à l'Espagne, comme une sorte d'anti – Espagne, un paradis écroulé sous les coups de la Reconquista chrétienne? p.594
- i- Réactions des espagnols. p.600

Chapitre VI : L'homme espagnol p.609

L'homme espagnol, stéréotypes : entre déception et fascination.

a) Caractères et particularités de l'Espagnol : p.612

Types physiques - mentalités – croyances – attitudes – valeurs - identités.

b) L'Andalou et le Castillan p.617

c) Le sentiment de l'honneur p.636

d) Patriotisme p.640

e) La religion p.643

f) La vie collective: les fêtes, le folklore, le théâtre, la corrida. p.669

g) La société espagnole, les classes et les catégories sociales :

- Le toréro p.698

- La femme castillane et andalouse : à la recherche du type féminin idéal. p.705

- Le costume féminin typique. p.719

- La Manola p.723

- La Cigarrera p.725

- La gitane p.727

- Les sorcières p.731

Les figures répétitives :

• du bandoléro p.735

• de l'hidalgo p.746

• de l'inquisiteur p.748

- Le costume typique masculin p.758

h) Les formes de la représentation : registres épique, lyrique, argumentatif :

- Les récits légendaires. p.765

Troisième partie : Du type au mythe

Chapitre VII: Le Cid..... p.768

Introduction

- 1 - la figure historique p.769
- 2 - l'amplification épique p.778
- 3 - les transformations ultérieures : Le Romancero, Guillén de Castro, Corneille. p.781

Le Cid des romantiques

- 1- Casimir Delavigne (*La fille du Cid*) p.792
- 2- Gautier (*Le poème du Cid dans España*) p.831
- 3- Hugo (les métamorphoses du Cid dans *La légende des siècles*) p.841
- 4- Prolongement : les adaptations du Romancero après le romantisme (José María de Heredia) p.861

Chapitre VIII: Le Maure p.866

- 1- Vision du maure dans la littérature depuis les origines jusqu'au romantisme européen. p.867
- 2- Le romantisme français et l'Islam. p.873
- 3- Les précurseurs (Chateaubriand) : *Le dernier Abencérage*. p.880
- 4- • Le Poème « Bataille perdue » et « Le Romance mauresque » des *Orientales* de Victor Hugo. p.904
- 5- • « L'amour africain » de Prosper Mérimée. p.907
- 6- • *Scènes de mœurs arabes-Espagne* et *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne* de Louis Viardot. p.912
- 7- • *Le laurier du Generalife / Le soupir du Maure* de Gautier p.916
 - Edgard Quinet, Alexandre Dumas..... p.922
- 8- Le maure contre le chrétien? p.928

<u>Chapitre IX : Don Quichotte</u>	p.933
1- Cervantes : héros romantique avant la lettre?	p.936
2- Ambiguïté, richesse, polyvalence du héros cervantinien depuis sa création jusqu'à la grande influence du romantisme allemand.	p.939
3- Récupération du héros cervantinien par les romantiques français: réception, influence, interprétations :	p.951
• <i>Don Quichotte</i> dans des fragments de récits de voyages et de poésie : Chateaubriand, Stendhal, Quinet, Dumas, Gautier, Hugo	p.952
• <i>Don Quichotte</i> , poème héroïco-comique en six chants par Lazare Carnot..	p.965
• <i>Histoire de Don Quichotte de la Manche</i> , précédée d'une <i>Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes</i> , par Mérimée (1826)	p.987
4- Illustrations et interprétations graphiques du <i>Quichotte</i>	p.993

Chapitre X: Don Juan

1- Réélaboration successive dans la littérature de Tirso jusqu'au romantisme.....	p.1009
2- A travers les Don Juan européens : Angleterre, Allemagne, Russie, Espagne ?	p. 1015
3- Don Juan, paradigme du héros romantique?	
• Gautier : <i>Le chevalier double</i>	p.1023
• Musset : <i>Les marrons du feu</i>	p.1027
<i>Namouna</i>	p.1035
<i>La matinée de Don Juan</i>	p.1045
• Mérimée : <i>Les âmes du Purgatoire</i>	p.1048
• Alexandre Dumas : <i>Don Juan de Marana ou La chute d'un ange</i>	p.1081
4- Renouveau, dégradation ou épuisement du mythe ?	p.1101

Quatrième partie : Nouvelles figures

<u>Chapitre XI : Carmen</u>	p.1109
I- <u>Une création non autochtone</u> :	
1- Introduction	p. 1110
2- Mérimée et l'Espagne	p. 1112
3- La genèse et les différentes sources de Carmen	p.1116
II - <u>Une figure d'une Espagne périphérique et allogène</u> :	
1- Mérimée et le cadre de sa nouvelle	p. 1120
2- Mérimée et le monde des gitans	p. 1128
III - <u>Le personnage</u> : valeur documentaire et autonomie poétique.	
1- Mérimée et sa gitane	p.1132
2- Carmen et José María ou l'autre Espagne	p.1163
3- Carmen et Preciosa	p.1181
4- Comment l'Espagne voit la Carmen de Mérimée ?	p.1189
5- Conclusion	p.1191
Conclusion	p.1200
Une Espagne déphasée : la contemporanéité impossible de l'Espagne.	
1) Le voyage en Espagne a-t-il atteint son but ou n'est-il qu'un voyage manqué ?	p.1201
2) Mérite et insuffisance de l'exploration de l'Espagne par les romantiques français.	p.1202
3) Comparaison de l'approche de l'Espagne par les romantiques avec celle des néo-romantiques tels que Barrès, Montherlant, Claudel.	p.1213
Bibliographie	p.1223
Index	p.1249

Introduction

- 1- Pourquoi le voyage ?

Du baroque au romantisme: l'Espagne revisitée. France/Espagne = conscience de l'intérêt qu'elles avaient l'une pour l'autre.

- 2- Quel type de voyage ?

L'Espagne, paradigme de la vision et de la sensibilité romantiques: grandes passions, couleur locale, images exotiques.

- 3- Au-delà du voyage, la réflexion sur le sens.

Sources, relais, médiations culturelles. Rôle de l'histoire récente (à partir de l'invasion napoléonienne de 1808).

« Chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise; nous c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques ».

Théophile Gautier, *Quand on voyage*, Michel-Lévy, Paris, 1865, p. 245

Introduction

Le romantisme, dans sa dimension européenne, a profondément renouvelé les sources de l'inspiration littéraire, affirmant son ambition de découvrir et d'explorer un triple espace : celui du moi, celui de l'autre (et des autres), celui de l'histoire. Son imaginaire s'est ainsi fixé sur l'aventure intemporelle de la conscience et les replis de l'intimité, mais s'est déployé en même temps en direction du spectacle du monde et dans la plongée du temps, se nourrissant de

l'épaisseur de la durée, ce qui était une autre manière de retrouver la conscience et l'âme, celles des peuples et des nations, les sources originelles qui ont façonné leur identité et forgé les traits multiples de leur visage, déterminant le cours de leur destin et leur mode d'être au monde.

On comprend que le « programme » romantique, dans les arts plastiques mais surtout dans la littérature, ait ainsi impliqué l'ouverture vers le monde extérieur et le monde « différent », dans sa double dimension spatiale et temporelle, pour remonter, en quelque sorte, à l'essence métaphysique et morale de l'âme des peuples, par delà les attraits de la couleur locale et du pittoresque, si séduisants fussent-ils. Mais il importe de se demander jusqu'à quel point le romantisme – et spécifiquement le romantisme français – a été à la hauteur de son ambition et a mesuré les enjeux et les implications que comportait son projet.

C'est dans cette perspective que prennent leur signification historique et culturelle, à l'aube du mouvement romantique en France, les deux ouvrages fondamentaux de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (qui lui valut les foudres de Napoléon, lequel en saisit la portée subversive) et *Corinne ou l'Italie*. Certes, une vive curiosité pour les peuples étrangers s'était manifestée dès la fin du XVIIIème siècle, se traduisant par le rapide essor de la « littérature de voyage », dont, au demeurant, on pouvait déjà trouver d'insignes précurseurs dès le Moyen Âge : songeons, pour ne citer qu'un exemple, au célèbre récit de Marco Polo. Mais ce qui change, au tournant du XVIIIème siècle finissant, qui voit éclore les mouvements préromantique et romantique, c'est l'objet de cette curiosité : elle ne se limite plus à la seule « observation des caractères et des mœurs » - bien qu'elle en reste un élément essentiel – ou au voyage « d'art », à la manière du *Voyage en Italie* de Goethe, un chef d'œuvre du genre, mais se double d'une volonté d'exploration intégrale des cultures des nations, de leurs composantes et de leurs stratifications séculaires, de leurs coordonnées intellectuelles et affectives, des valeurs qui sous tendent leur spiritualité : c'est bien ce qu'a cherché à faire Mme de Staël en se penchant, tour à tour, sur un pays du Nord de l'Europe et sur un

pays du Midi.

On assiste, tout au long du XVIII^{ème} siècle, à un regain d'intérêt pour l'Espagne, dont témoignent des œuvres de l'importance de celles de Le Sage et, à la fin du siècle, les deux célèbres pièces de Beaumarchais ; un auteur modeste comme Florian s'applique à donner une deuxième partie à la *Galatée* inachevée de Cervantes et une traduction de *Don Quichotte*. En même temps, se développe la littérature de voyage, autre aspect de l'engouement pour l'Espagne ; le récit de voyage, au XVIII^{ème} siècle, achève de se constituer en véritable genre littéraire, qui peut s'organiser autour de multiples centres d'intérêt : observation des mœurs et des coutumes, critique des institutions et de la société (sur le modèle du Montesquieu des *Lettres Persanes* par exemple, récit d'un voyage imaginaire), et, vers la fin du siècle, à la faveur du pré-romantisme, passion pour les paysages grandioses et les décors naturels, dont l'Espagne fournit une ample illustration. Toutes ces tendances se retrouveront à l'époque romantique : « El encanto de los libros de viaje », écrit Ortega y Gasset, « está precisamente en que son siempre libros ingenuos. El viajero busca en sus andanzas renovación espiritual. Viajar por un pueblo extraño es valerse de un artificio que nos permite un renacimiento de nuestra persona ⁽¹⁾ ».

De son côté, l'actualité politique, souvent dramatique, exerce un retentissement très fort sur la littérature et contribue considérablement à l'intérêt pour l'Espagne, tout en favorisant les échanges de part et d'autre des Pyrénées : l'invasion napoléonienne amène des écrivains espagnols *afrancesados* à se réfugier en France, tel Moratín ; la restauration de l'absolutisme par Ferdinand VII conduit à l'exil, volontaire ou forcé, de plusieurs représentants du romantisme espagnol, parmi les plus illustres (Espronceda, le duc de Rivas, qui publie à Paris son *Moro expósito*).

Mais l'image de l'Espagne est ancienne. Elle remonte à bien loin dans le temps et n'est certes pas une découverte romantique. Il y eut les pèlerinages depuis le Moyen Age vers Saint Jacques de Compostelle, *La Chanson de Roland*

met en confrontation deux pays et deux religions. La France et l'Espagne se sont croisées dans des mariages princiers mais aussi dans les guerres, depuis la participation française à la Reconquista jusqu'à la lutte entre la Maison d'Autriche, de François Ier à Louis XIV.

Au XVII^{ème} siècle, la France se prend d'engouement pour l'Espagne et pour la langue et la littérature espagnoles. C'est un moment exceptionnel dans

(1) Citée par Carreita A. et Casado C., *Viajeros por León, siglos XIII-XIX*, León, p. 13.

Traduction : « l'enchantement des livres de voyage est précisément dans le fait qu'ils sont des livres ingénus. Le voyageur cherche dans ses aventures une rénovation spirituelle. Voyager à travers un village étranger est se valoir d'un artifice que nous permet une renaissance de notre personne ».

l'histoire des relations culturelles entre les deux pays, au point que Miguel de Cervantes écrit : « en France, personne, homme ou femme, ne manque d'apprendre le castillan ». Les emprunts aux écrivains espagnols, les imitations et les adaptations se multiplient. Dans la littérature baroque française, à l'époque de Louis XIII et sous la minorité de Louis XIV, l'influence de l'Espagne supplante celle de l'Italie, qui avait dominé le siècle précédent : le roman et le théâtre français de l'âge baroque ne se comprendraient pas sans cette influence. Le romantisme constitue un autre moment décisif dans les relations jamais interrompues entre les deux pays. A la différence des écrivains du XVII^{ème} siècle, toutefois, les romantiques français ont voulu découvrir tous les aspects de l'Espagne, son visage multiple, son peuple, ses paysages naturels et ses villes, son passé, la richesse de ses arts, et non seulement sa littérature. Instrument privilégié de cette découverte fut le voyage : « le public français, dès le XVIII^{ème} siècle », écrit Léon François Hoffmann, « raffolait des récits de voyage, et particulièrement du voyage d'Espagne. Il fallait satisfaire ses curiosités intrépides, désaltérer cette soif d'aventures et de pittoresque, passionner la description ; de là ces contes fantaisistes ou fantastiques, ces jeux de style, ces mensonges qui indignent tant nos amis d'Espagne et qu'il qualifient d'un nom bien dramatique,

de « leyenda negra ». Ils ont raison de se fâcher [...]. Mais on a tort de rejeter toute la responsabilité de toutes les sottises sur les voyages français. Les Français furent précisément les premiers, et plus tard les plus empressés à proclamer la beauté de l'Espagne. Ce furent leurs livres, véridiques ou non, qui attirèrent sur elle l'attention de l'Europe et du monde tout entier ⁽¹⁾ ».

Le voyage en Espagne devient une mode en Espagne, peut-être même un besoin. Flaubert s'écrie en 1845 : « j'ai vu l'Espagne ; j'en suis fier et j'en suis heureux, je voudrais y vivre ».

(1) Hoffmann Léon François, *Romantisme Espagne. L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850*, Paris, 1962, p.9

Les voyageurs romantiques ont donc été en Espagne poussés par plusieurs raisons. Les uns la décrivent, les autres la rêvent. Emportés par leur fascination pour l'orientalisme et la passion pour les mondes perdus, ils recueillent ses légendes, enjolivent et réinventent son histoire. Certains ont été entraînés par une mode, d'autres ont été des touristes scrupuleux, quêteurs passionnés et attentifs de couleur locale espagnole. Le récit de voyage achève d'acquiescer ses lettres de noblesse : « depuis Chateaubriand, le voyage devient un genre littéraire qui a ses procédés propres, et, à la suite du Vicomte, à l'imitation de l'*Itinéraire*, il n'est pas d'écrivain qui ne s'y essaie, de Lamartine à Taine, de Stendhal à P. Bourget, de G. Sand à Roland Dorgelès ou à M. Martin du Gard ⁽¹⁾ ».

Il y avait, à la base, l'ennui et la profonde insatisfaction de leur époque qui a poussé les romantiques français à chercher “d'autres cieux”, des formes d'évasion, imaginaire ou réelle, mais pourvu que ce soit “loin de Paris” : « derrière ces rêves de voyage exotique », écrit Henri Peyre, « vers le pays d'Ossian, vers la “rêveuse Allemagne” comme l'appelle Lamartine, l'Andalousie, la Grèce ou la Palestine, perce d'ailleurs le sentiment qui, plus que tout autre peut-être, caractérise le romantisme : l'impossibilité [...] de se satisfaire du présent et de ce qui l'entoure ⁽²⁾ ». Le voyageur devient un demiurge capable de jouir intensément du présent et de la beauté du pays qu'il visite, de communiquer son plaisir dans la

relation qu'il fait de son voyage. Nous pensons ici à Dumas qui, dans ses *Impressions de voyage*, écrit : « voyager, c'est vivre dans toute la plénitude du beau ; c'est oublier le passé et l'avenir pour le présent ; c'est respirer à pleine poitrine, jouir de tout, s'emparer de la création comme d'une chose qui est sienne. [...] Beaucoup sont passés avant moi où je suis passé, qui n'ont pas vu les choses que j'y ai vues, qui n'ont pas entendu les récits qu'on m'a faits, et qui ne sont pas revenus pleins de ces milles souvenirs poétiques que mes pieds ont fait jaillir en

(1) Jourda P., *L'Exotisme dans la Littérature Française depuis Chateaubriand*, Ed. Boivin et Cie., Paris, 1938, p.23

(2) Peyre Henri, *Qu'est ce que le romantisme ?*, PUF, Paris, 1971, p.143

écartant à grand-peine quelque fois la poussière des âges passés ⁽¹⁾ ». Une des premières raisons du voyage, la plus impérieuse sans doute chez la plupart, est le “ dépaysement”, la fuite physique dans le temps et dans l'espace: « être ailleurs », s'écriait Gautier, désireux de fuir l'ennui engendré par les progrès de la civilisation : « les civilisations extrêmes pèsent sur l'individu et vous ôtent en quelque sorte la possession de vous-même en retour des avantages généraux qu'elles vous procurent ». Beaucoup ont donc déploré la « vieille Espagne » qui agonisait devant les progrès de la civilisation : « la civilisation a fait des progrès très considérables, trop considérables », écrit Mérimée, « pour nous autres amateurs de la couleur locale. La crinoline a absolument dépossédé l'antique saya, si jolie et si immorale. On s'occupe beaucoup de la bourse et on fait des chemins de fer. Il n'y a plus de brigands et presque plus de guitares ⁽²⁾ ». Ce qui fait que la jouissance dont presque tous les voyageurs français en Espagne ont parlé est, en grande partie, celle du voyage hors du temps présent, auprès d'un peuple non contaminé par le modernisme d'outre-Pyrénées: « c'est là », écrit Mérimée dans une lettre à Boissonade, « qu'on trouve encore l'Espagne d'autrefois avec sa grâce, ses superstitions et sa sauvagerie poétique. Les gens du peuple mâles et femelles en sont encore au XVIe siècle ⁽³⁾ ». Cette forte aspiration au naturel, au primitif nous fait penser à Baudelaire selon qui le sauvage est « encyclopédique » parce qu'il a une vision d'ensemble, alors que « l'homme

civilisé se trouve confiné dans les régions infiniment petites de la spécialité ⁽⁴⁾ ».

La différence des mœurs a poussé les romantiques français à aller vers cette Espagne, qui était à la fois autre chose et la porte à côté, et qui leur

(1) Dumas Alexandre, *Impressions de Voyage*, Frémy et Schopp, Paris, 1989, p.42.

(2) Mérimée Prosper, t.V, p.185, (8-X-1847), *Correspondance générale* établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration (pour les tomes I à VI) de Pierre Jossierand et Jean Mallion. T. I à VI, Le Divan, Paris, 1941-1947, t.VII à XVII, Privat, Toulouse, 1953-1964.

(3) Mérimée Prosper, *Cor.gén*, t. V, *op.cit.*, [10 – 11 – 1853]

(4) Baudelaire Charles, *Notes nouvelles sur Edgar Poe in l'Art romantique*, Paris, GF, 1968, p.18 apparaissait comme l'opposée de la société française bourgeoise contre laquelle

ils se révoltaient. Le sentiment d'étouffer dans Paris faisait que le voyage en Espagne était devenu une sorte d'urgence. Gautier s'écrie de la sorte dans un poème intitulé « Départ » :

« Depuis mes jeunes ans d'un grand désir épris,
J'étouffais à l'étroit dans ce vaste Paris ; [...]
Je sentais le désir d'être absent de moi-même ;
Loin de ceux que je hais et loin de ceux que j'aime,
Sur une terre vierge et sous un ciel nouveau, [...]
Poète, tu sais bien que la réalité
A besoin, pour couvrir sa triste nudité,
Du manteau que lui file à son rouet d'ivoire
L'imagination, menteuse qu'il faut croire ;
Que tout homme en son cœur porte son Chanaan,
Et son Eldorado par-delà l'Océan ⁽¹⁾ ».

Les lectures sur cette terre aux multiples et fascinantes facettes qu'était l'Espagne ne suffisaient alors plus. Par ailleurs, les romantiques se souvenaient que, pour Rousseau, le voyage était une partie intégrante de l'éducation de son Emile car « pour faire des remarques de tout genre, il n'est pas nécessaire de lire, il est nécessaire de voir ». Ainsi les romantiques un peu partout au début de leur récit nous exposaient leur besoin de voyager: « en 1801 le lecteur français pouvait avoir une image très complète et sans doute très exacte de l'Espagne de son

temps. Au commencement du XIX^{ème} siècle, on avait déjà assez lu sur l'Espagne, on désirait maintenant la "voir" ⁽²⁾ ». Les romantiques sont aiguillonnés par toutes les curiosités et veulent connaître au naturel « ce pays

(1) Gautier Théophile, *Vo yage en Espagne suivi de España*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1981, p.454-455.

(2) Fernández Herr Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyages 1755-1823*, Didier, 1974, p.320

inconnu et admirable », sans l'intermédiaire des chroniqueurs ni des livres.

Victor Hugo s'adresse ainsi au début de son *Voyage dans les Pyrénées* à un hypothétique lecteur : « vous qui ne voyagez jamais autrement que par l'esprit, allant de livre en livre, de pensée en pensée, et jamais de pays en pays, vous qui passez tous vos étés à l'ombre des mêmes arbres, et tous vos hivers au coin de la même cheminée, vous voulez dès que je quitte Paris, que je vous dise, moi vagabond, à vous solitaire, tout ce que j'ai fait et tout ce que j'ai vu. Soit. J'obéis [...] Vous faut-il des descriptions ? [...] Soit. J'obéis encore ». L'Espagne qu'ils ont connue dans les livres est une Espagne croyante, héroïque et pittoresque. Ils l'imaginaient romantique par excellence, par ce qu'elle a gardé d'oriental et de médiéval, et qu'aucun autre pays européen ne pouvait offrir. « Comme le cœur me battait en abordant les côtes d'Espagne ! », s'écriait Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, « si je cueille à la dérobée un instant de bonheur, il est troublé par la mémoire de ces jours de séductions, d'enchantement et de délire ! » ; et Théophile Gautier de dire avec le même enthousiasme « nous sommes prêts à marcher en avant lorsqu'on prononce ce mot magique: Espagne ⁽¹⁾ ».

La fascination pour l'Orient comme dépositaire d'un trésor inespéré a fait de l'Espagne la destination principale des romantiques.

Dans *Les Orientales*, Hugo écrit :

« L'Orient ! l'Orient ! qu'y voyez-vous poètes ?

Nous voyons bien là-bas un jour mystérieux ! ».

Qui rêve de l'Orient est à la recherche d'une Espagne plus africaine

qu'européenne car c'est là-bas qu'on trouve ce dépaysement, ces émotions fortes, le pittoresque. Azorín écrit : « aux environs de 1830 l'Espagne attirait les grands romantiques français. Mais qu'était l'Espagne pour les grands romantiques

(1) Gautier Théophile, *Quand on voyage*, Michel-Lévy, Paris, 1865, p. 247

français ? Il y avait une Espagne de la couleur, du pittoresque, l'Espagne des *Orientales*, celle de Victor Hugo. Mais, psychologiquement, il existait une autre Espagne, celle des caractères, celle d'une psychologie rude, inflexible, chevaleresque ⁽¹⁾ ». Cette Espagne est également une terre de souvenirs pour certains, liée à une aventure d'amour et à l'empreinte qu'elle a laissée: « je traversai d'un bout à l'autre cette Espagne », écrit Chateaubriand, « la terre des songes ; je crois voir encore ses grandes routes solitaires, je me plaisais à entendre des chants formés pour moi. Ayant touché la France et m'étant séparé des mélodies qui m'enchantaient, je la visitai seul en passant par les Pyrénées, je suivis, en me rapprochant de Paris, la route qui me conduisait à un château que j'avais pris pour début et pour terme de mes erreurs ⁽²⁾ ». Terre de souvenirs, elle se prête à l'analyse de leur retentissement.

Victor Hugo dans un admirable passage, avec une lucidité proustienne, analyse dans *Alpes et Pyrénées* la profondeur de ses souvenirs espagnols : « à chaque pas de notre vie », écrit-il, « nous dépouillons notre être tout entier et nous l'oublions dans un coin du monde, tout cet ensemble de choses indicibles qui a été nous-même reste là dans l'ombre ne faisant qu'un avec les objets sur lesquels nous nous sommes empreints à notre insu. Un jour enfin par aventure nous revoions ces objets ; ils surgissent devant nous brusquement et les voilà qui sur le champ, avec la toute puissance de la réalité, nous restituent notre passé. C'est comme une lumière subite ; ils nous reconnaissent, ils se font reconnaître de nous, ils nous apportent, entier et éblouissant, le dépôt de nos souvenirs et nous rendent un charmant fantôme de nous-même, l'enfant qui jouait, le jeune homme qui aimait ⁽³⁾ ».

Le besoin d'exotisme, psychologique aussi bien que physique, pousse vers

(1) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Mercure de France*, tome cent vingt unième, mai-juin 1917, Paris, p. 626

(2) Sainte-Beuve, « Opinions et Discours », t.XVII, p.44

(3) Hugo Victor, *Alpes et Pyrénées*, Club du livre, t.VI, p.900

l'Espagne, la terre des songes, qui a pour le voyageur la séduction du mirage et le pouvoir de lui en permettre l'appropriation. Dans le prologue de son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand écrit : « je n'ai point fait un voyage pour l'écrire ; j'avais un autre dessein [...] : « J'allais chercher des images. Voilà tout ». Ces écrivains-reporters deviennent des touristes avides de couleur locale et de pittoresque. En allant chercher des cieux nouveaux à leurs rêves, ils deviennent d'excellents décorateurs. Leur quête de couleur locale et d'exotisme finira par s'incarner en une "mythologie" espagnole : « l'exotisme espagnol en France », observe le Professeur Daniel-Henri Pageaux, « ne peut s'expliquer que par la persistance d'un double phénomène : ou bien la vision négative de l'Espagne, une certaine hispanophobie (vivace, tenace) ayant contribué à accréditer une image fortement caricaturale de l'Espagnol, rapière au côté, drapé dans sa cape, etc. Ou bien (ceci n'excluant pas cela) une hispanomanie (vision radicalement positive de l'Espagne) ayant fait de la même image le symbole de la bravoure, de la générosité ⁽¹⁾ ». Quoi qu'il en soit, chez ces voyageurs, le regard se nourrit de cette image et la réengendre dans le prisme de l'imagination : « outre sa patrie naturelle », s'écrie Gautier, « chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise; nous c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques ⁽²⁾ ».

Cette faculté d'exaltation qui part du réel et qui vous transporte dans les champs de l'imagination et de l'impossible, dont Cervantes parle dans *El coloquio de los Perros* « porque todo lo que nos asa en la fantasía es tan intensamente, que no hay que diferenciarlo cuando vemos real y verdaderamente », nos écrivains l'ont souvent connue devant un paysage et l'Espagne leur en fournissait à

(1) Pageaux Daniel-Henri, *Deux siècles de relations hispano-françaises, De Communes à Madame d'Aulnoy*, L'harmattan, Paris, 1987, p. 12

(2) Gautier Théophile, *Quand on voyage*, Michel-Lévy, Paris, 1865, p. 245

profusion. Ce “voyage poétique”, si l’on peut dire, vagabondage de l’esprit au gré de la fantaisie, Hugo l’a ainsi évoqué :

« Et puis, dans mon esprit, des choses que j’espère
Je me fais cent récits, comme à son fils un père.
Ce que je voudrais voir, je le rêve si beau !
Je vois en moi des tours, des Romes des Cordoues,
Qui jettent mille feux, muse, quand tu secoues
Sous leurs sombres piliers ton magique flambeau !

Ce sont des Alhambras, de hautes cathédrales,
Des Babels, dans la nue enfonçant leurs spirales.
De noirs Escurials, mystérieux séjours,

Des villes d’autrefois peintes et dentelées,
Où chantent jour et nuit mille cloches ailées,
Joyeuses d’habiter dans des clochers à jour !

Et je rêve ! Et jamais villes impériales
N’éclipseront ce rêve aux splendeurs idéales.

Gardons l’illusion ; elle fuit assez tôt.
Chaque homme, dans son cœur, crée à sa fantaisie
Tout un monde enchanté d’art et de poésie.
C’est notre Chanaan que nous voyons d’en haut ⁽¹⁾ ».

La valorisation de l’exotisme fut donc une des principales caractéristiques du XIXème siècle. Nous verrons que la littérature, les différents arts et même

(1) Hugo Victor, « Les feuilles d'automne », in *Œuvres complètes*. Eugène Renduel, Paris, 1838, p.193-194

l'histoire subiront l'impact de ce pittoresque jusqu'au début du XXème siècle car l'exotisme deviendra synonyme de liberté, de rupture avec les lois préétablies qui ne pouvaient plus satisfaire. Et pourtant quelques auteurs de formation néoclassique n'ont pas pu rompre entièrement avec leurs premières positions. Alcalá Galiano tient ces résidus classiques comme secondaires et, quant à l'approche historique des romantiques français, il a fait observer qu'ils étaient surtout anti-classiques, ce qui explique, qu'ils aient cherché leurs sujets dans les terres exotiques et les époques poétiques : « han abandonado », écrit-il, « los poetas los argumentos de la fábula e historia de las naciones griega y romana, como poco propias para nuestra sociedad [...] Han descartado la mitología de la antigüedad hasta para usos alegóricos. Encuentran asuntos para sus composiciones en las edades medias, tiempos bastante remotos para ser poéticos⁽¹⁾ ». Or nous verrons que nombre de nos romantiques resteront tiraillés entre leur éducation française et classique d'une part et le besoin de s'en détacher de l'autre. Les Espagnols ont beaucoup plus tardé. Écoutons Alberto Lista qui considère encore en 1828 que «le mot “romantisme” entendido como poesía propia de “los pueblos monárquicos y cristianos”, que “cante la patria y los héroes” pero no deja de requerir trabas para la “libertad literaria”: así como la libertad en el orden civil y político es la obediencia a las leyes, así en el orden literario es la sumisión a las reglas⁽²⁾ ».

(1) Del Río Angel, *Antología general de la literatura española*, T. II, Nueva York, 1960, p.127.

Traduction: « les poètes ont abandonné les arguments de la fable et l'histoire des nations grecque et romaine, comme peu caractéristique de notre société [...] Ils ont écarté la mythologie de l'Antiquité même dans les usages allégoriques. Ils trouvent des thèmes pour leurs compositions dans les âges moyens, temps assez lointains pour être poétiques ».

(2) Lista Alberto, “Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria, leído en la Real Academia de la Historia por don Alberto Lista”, 1828. (Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: C.S.I.C., 1951, p.466-478). Traduction: « le mot romantisme compris comme poésie propre des “peuples monarchiques et chrétiens”, qui “chante la patrie et les héros” mais n'arrête pas de dresser des obstacles à la “liberté littéraire”: ainsi, comme la liberté dans l'ordre civil et politique, c'est l'obéissance aux lois, de même dans l'ordre littéraire, c'est la soumission aux règles ».

Il arrive toutefois que ce voyage en Espagne tel que l'ont conçu les

romantiques ne soit pas simplement un pot pourri de couleur locale car « l'Espagne », estime l'écrivain et homme politique Louis Bertrand « ce n'est pas seulement un bouquet de couleurs ou de sensations, c'est aussi tout un système d'idées et toute une conception de la vie ⁽¹⁾ ». Ce voyage est donc également une réflexion, une plongée dans un destin complexe et tumultueux, l'exploration d'une richesse, des comparaisons et des études historiques, littéraires et artistiques. Mérimée écrit dans son *Histoire de Don Pèdre*: « il faut se dépouiller, pour ainsi dire, de sa nationalité, renoncer à ses habitudes et se faire du pays que l'on veut étudier ⁽²⁾ ». Tous, sans doute, n'ont pas réussi à le faire, nombreux sont ceux qui n'ont jamais visité l'Espagne et se sont contentés uniquement de leurs lectures, d'autres, face à tant de beauté, ont décoré l'image de mille et un ornement, cédant à l'impression d'un moment sans chercher à aller au-delà. Mais on verra tout au long de notre étude qu'on ne peut sacrifier ni les voyageurs qui se contentent de rapporter exactement ce qu'ils voient, sans aucune fantaisie dans leurs descriptions (tels que Charles Didier) ni ceux qui se sont livrés à des études scrupuleuses et très riches (comme Damas- Hinard, La Beaumelle, Mérimée et d'autres) ni ceux qui, il est vrai, ont beaucoup exagéré en chantant l'Espagne, Victor Hugo à leur tête. De son expérience espagnole Hugo ne s'extasiait-il pas de la sorte : « que vous dirai-je? Je suis charmé, c'est un admirable pays, et très beau, et très curieux, et très amusant. [...] Tout ici est capricieux, contradictoire et singulier; c'est un mélange de mœurs primitives et de mœurs dégénérées ; naïveté et corruption ; noblesse et bâtardise ; la vie pastorale et la guerre civile ; des gueux qui ont des airs de héros, des héros qui ont des mines de gueux, une ancienne civilisation qui achève de pourrir au milieu d'une jeune nature et d'une

(1) Bertrand Louis, *Histoire d'Espagne*, Fayard, Paris, 1938, p.56

(2) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre 1er Roi de Castille*, Introduction et notes de Gabriel Laplane, Didier, Paris, 1961, p.XXXVIII

nation nouvelle ; c'est vieux et cela naît, c'est rance et c'est frais ; c'est inexprimable. [...] Ô Espagne décrépète ! ô peuple tout neuf ! Grande histoire ! grand passé ! grand avenir ! présent hideux et chétif ! Ô merveilles ! On est

repoussé, on est attiré. Je vous le dis, c'est inexprimable ⁽¹⁾ ». C'est justement cet émerveillement qui a été à l'origine du *Romancero du Cid*, d'*Hernani*, de *Ruy Blas*, de *Torquemada*. Autre chose est ce que l'on verra (au chapitre Ier) en ce qui concerne la vérité objective et historique dans ces ouvrages. Mais ce qu'il importe de souligner c'est que l'obsession de la couleur locale a été le déclencheur qui a stimulé la curiosité passionnée des romantiques français, qui ont dérapé, exagéré, inventé, mais qui nous ont donné en contrepartie l'*Histoire de la Guerre de succession* suivie par l'*Histoire d'Espagne depuis la révolte du 28 avril 1699 jusqu'au testament du 2 octobre 1700* par Stendhal, l'*Histoire de Don Pèdre* par Mérimée. Nous verrons que les travaux de recherche différeront de niveau d'un écrivain à un autre car la perspective et la dimension historique sont sérieusement prises en compte par certains, moins par d'autres et pas du tout par quelques uns. Nous verrons également dans quelle mesure ces romantiques rejoignent en réalité les préoccupations de leur temps et que ce n'est pas par hasard que le récit de voyage devient un élément dans la défense et la survie du passé espagnol. Quoique Chateaubriand affirme dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* que le voyageur doit être « une espèce d'historien » qui rende compte fidèlement de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, sans inventer ou omettre une information, nous verrons que certains, lui inclus, n'ont pu se défaire de leur subjectivité. Plusieurs, en revanche, ont été obsédés par cette fidélité dans la pratique du récit de voyage et la fonction de l'écrivain voyageur. Le marquis de Custine se demandait : « qu'y a-t-il de plus contraire à la naïveté du peintre qu'une idée fixe ? Elle mène à l'esprit de système, qui est l'esprit de parti en littérature. Rien ne nuit davantage à

(1) Hugo Victor, *Oeuvres Complètes*, Voyages, Bibliothèque de France, Robert Laffont, p.826.
la fidélité du simple voyageur, dont l'esprit doit être un miroir parlant. Or le miroir ne choisit pas ⁽¹⁾ ».

L'Espagne a suscité de véritables passions chez les romantiques français, qui se sont traduites en littérature depuis Chateaubriand avec son

Dernier Abencerraje, en passant par Mérimée avec son *Théâtre de Clara Gazul*, ses fameuses quatre *Lettres d'Espagne* et sa *Carmen* devenue figure mythique, jusqu'à Hugo avec, outre son théâtre et ses nombreux poèmes relatifs à l'Espagne, le récit d'un *Voyage aux Pyrénées*, Musset, avec ses *Contes d'Espagne et d'Italie*, Alexandre Dumas, avec son *Don Juan*, Théophile Gautier, avec son recueil de poèmes intitulé *España et Tras los montes*, récit de son voyage en Espagne. En littérature, l'attrait des romantiques pour les grands écrivains des siècles d'Or nous a donné la traduction de *Don Quichotte* par Louis Viardot ainsi que les traductions de Lope de Vega et de Calderón par Damas-Hinard et LaBeaumelle. La littérature espagnole joua également le rôle d'inspiratrice car on l'a imitée, transposée et adaptée (*Le théâtre de Clara Gazul* de Mérimée, *Piquillo* de Dumas, *Le Capitaine Fracasse* de Gautier) : « une chose en est sûre », écrit le Professeur Daniel-Henri Pageaux, « la littérature espagnole a grandement servi à accréditer au sein de la conscience française une image du psychisme espagnol, image fortement stéréotypée, qu'il s'agisse d'un mari jaloux, de l'hidalgo superbe et vaniteux, du gueux non moins orgueilleux, de la paresse, de l'apathie ou de la "gravité" castillanes ⁽²⁾ ».

Le pittoresque des coutumes, la couleur locale et les sentiments élevés (qu'on verra en détail dans les chapitres IV – V et VI) seront présents non seulement dans la *Correspondance* des écrivains mais également dans leur

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, 1838, Paris, Ladvocat, p.86

(2) Pageaux Daniel-Henri, *Deux siècles de relations hispano-françaises, De Communes à Madame d'Aulnoy*, L'harmattan, Paris, 1987, p. 11-12

abondante production sous forme de drames, de poèmes, de romans. Le monument qu'élève la France à la culture espagnole est considérable. Rémy de Gourmont écrit à propos de *La gloria de Don Ramiro*, un roman d'Enrique Larreta, mais la remarque s'applique à toute la production romantique : « il semble que l'Espagne des anciens temps », dit-il, « soit pour les Français une patrie romantique. La terre du Cid, d'Hernani et de don Juan leur est, plus que

tout autre, poétique et sacrée ». On verra, en effet, des remaniements de la légende du Cid, des romans sur le maure, des études, des références et des vers sur Don Quichotte, et Carmen, une création autochtone qui finit par s'inscrire parmi les nouvelles figures mythiques. Eugenio de Ochoa, définissant le théâtre romantique, parle de « ese género grandioso, creado por Calderón y Shakespeare, cultivado con tan brillante éxito por Goethe y Schiller, y elevado a tanta altura por los dos colosos del moderno teatro francés, Víctor Hugo y Alejandro Dumas ⁽¹⁾ ».

L'inlassable curiosité des romantiques (« en voyage il faut tout voir », écrivait Mérimée dans *Carmen*) ne pouvait pas ne pas exciter leur intérêt pour l'art espagnol. Quel était, à cet égard, leur apport à la culture française ? Dans quelle mesure leur contribution a-t-elle été féconde et éducative ? Quelle perception ont-ils eu de l'architecture, de la sculpture et de la peinture espagnole ? Le voyage artistique dans l'univers de l'art a-t-il nourri leur rêve ? Qu'a représenté pour eux ce legs du passé ? Vivront-ils, par la découverte de ce monde, ce qu'ils attendaient du passé ? Comment ont-ils traduit leur bonheur esthétique ? On verra que certains se sont permis beaucoup d'épanchement dans des vers poétiques ; d'autres, plus secs, dans de simples articles informatifs pour les

(1) Ochoa Eugenio de, *El romanticismo español. Documentos*. Ed. Ricardo Navas-Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971, p.128-131 Traduction : « ce genre grandiose, créé par Calderón et Shakespeare, cultivé avec un succès si brillant par Goethe et Schiller, et élevé si haut par les deux colosses du théâtre français moderne, Victor Hugo et Alexandre Dumas ».

journaux de leurs temps. Nombre d'entre eux avaient usé leur plume, dans leur récit de voyage, à décrire le Musée de Madrid, les tableaux qui les enchantaient ou les horrifiaient ; mais ceci ne les empêchera pas de se laisser aller à l'invention, due très souvent à l'ignorance ou au simple besoin de céder au prestige de l'imagination : « tout voyage », écrit Mérimée, « excite dans l'âme d'un artiste des émotions qui se gravent et qui deviennent la source d'inspiration féconde ⁽¹⁾ ».

En définitive, s'il est vrai, comme disait La Bruyère, que « tout est dit et l'on vient trop tard depuis 7000 ans que le monde existe », nous allons néanmoins essayer, à notre tour, dans la mesure du possible, d'ajouter quelques nouveautés à ce qui a été dit, commenté et analysé jusque là, concernant cette Espagne qui est apparue aux romantiques français « comme toutes les nations, “ondoyante et diverse”, mais, plus qu'aucune autre peut-être, [car] elle échappe aux définitions rigoureuses et aux synthèses logiques. Elle est merveilleusement contradictoire et savoureusement déconcertante ⁽²⁾ ».

Essayant de faire la part de la fiction et celle de l'objectivité dans les descriptions des voyageurs, il nous faudra reparcourir avec eux les routes et les cités de l'austère Castille et celles de l'allègre Andalousie, à la recherche de cet « Espagnol [qui] est comme le taureau; [qui] va vers les couleurs qui brillent ⁽³⁾ » ou de celui qui « se repaît, dans l'intérieur de son âme, des chimères les plus ravissantes. Remarquez bien ceci », s'écriait Stendhal, « ce n'est pas la réalité, c'est son imagination qui se charge de les lui fournir. Il résulte de là que, dans les moments de passions, la lorgnette du raisonnement est entièrement troublée ; il ne

(1) Mérimée Prosper, in *Revue Des deux Mondes*, 15 mai 1848

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, [Préface].

(3) Martinenche Ernest, *Ibid.*, p.130

peut plus apercevoir rien de ce qui existe réellement ⁽¹⁾ ».

Nous verrons que l'intérêt des récits de voyage va du pays à ses habitants, de l'apport de la nature à celui des hommes. Nous retrouverons la sensibilité de chaque auteur, le savoir de l'historien, les réflexions des visiteurs des cathédrales et des musées, leurs visions diverses qui se métamorphosent au gré de leur fantaisie. Nous verrons dans quelle mesure et pour quelles raisons les romantiques ont largement contribué à répandre et à populariser cette image traditionnelle de l'Espagne, qui passera à la postériorité. Peu de pays pouvaient susciter et entretenir à un tel degré la curiosité jointe à l'attrait du rêve. Comme l'écrit René

Jasinski, « quel pays plus tentant que l'Espagne qui joint aux rigueurs d'un catholicisme assombri les grâces lumineuses de l'Orient ? Terre de poésie et de passion, proche et mystérieuse tout à la fois, comment n'eût-elle pas alors attiré, entrevue à travers les chants du romancero, les nouvelles de Mérimée, les ballades de Victor Hugo, les contes d'Alfred de Musset ? Le voyage d'Espagne, pour un romantique, n'était-ce pas le pèlerinage par excellence et comme la consécration suprême ⁽²⁾ ? ». Manifestement, ces écrivains, en dépit de déformations conscientes ou inconscientes, ont cherché à saisir l'âme et l'identité profondes de l'Espagne en redécouvrant les images de l'héroïsme, de la fierté, de l'honneur, de la lutte traditionnelle du chrétien et du maure, de la fidélité monarchique, du panache, etc... Certains de ces auteurs français ont connu l'Espagne directement, d'autres de seconde main, mais ils ont tous été influencés par les œuvres du Moyen Age (souvent par des compilations tardives) mais aussi par les conceptions de certains auteurs espagnols, écrivains du Siècle d'Or ou, quelquefois, contemporains romantiques (Rivas, Espronceda, Zorrilla), dont on pourra suivre la trace, jusqu'au XXème siècle, chez Unamuno, Ortega y Gasset ou Azorín.

(1) Stendhal, *Mémoires d'un touriste*. Disponible sur : abu.cnam.fr/BIB/auteurs/stendhal.html

(2) Jasinski René, *L'« España » de Théophile Gautier*, Edition critique, Vuibert, Paris, p.6

Reste, bien entendu, à se demander dans quelle mesure la conscience historique était suffisamment aiguë pour permettre aux romantiques français de voir au-delà des apparences, parfois superficielles et trompeuses. En se tournant vers cette Espagne tant chantée dans leurs œuvres, ces auteurs ont-ils vraiment réussi à aller au-delà de l'attrait du pittoresque, du goût de la couleur locale, de la facile séduction du bric - à - brac ? Sont-ils parvenus à pénétrer au cœur même de la « réalité » espagnole ? Ne se sont-ils pas identifiés à un certain « espagnolisme », sans s'interdire la distanciation du regard critique ? « L'espagnolisme », n'est-il pas cette « denrée peu commune dont l'imagination est le premier ingrédient ⁽¹⁾ ». « Etre "espagnoliste", écrit J. Houbert, « implique

une certaine conception cornélienne de la vie qui veut que l'on rende des comptes à son cœur avant de consulter sa raison ⁽¹⁾ ». Leur espagnolisme se limitait-il donc aux privilèges du cœur ? Quelle fonction occupait la raison de certains qui, regrettant que leur séjour en Espagne fût trop bref, les poussait à se sentir « honteux d'y entrer si peu et d'en sortir si vite » ? « Il faudrait ici, non des jours mais des semaines, non des semaines, mais des mois, non des mois, mais des années », disait Hugo, « je n'ai visité que quelques montagnes et je suis dans l'éblouissement ⁽²⁾ » car « personne ne sait ce que contient cette Espagne ⁽²⁾ ». Nous verrons jusqu'à quel point ces écrivains voyageurs avaient « des trésors de tendresse » pour tout ce qui touche à l'Espagne, comment ils les ont utilisés, maniés, imités, réinventés. Pourquoi ne se sont-ils jamais sentis, comme le ressentait Stendhal en Allemagne, « exilés dans un diable de trou ⁽³⁾ » mais, bien au contraire, dans leur « seconde patrie » ? Reste, bien entendu, à se demander si le regard des romantiques français sur cette Espagne était inspiré uniquement par

(1) Houbert J., « Don Stendhal ou l'espagnoliste » in *Stendhal Club*, N.51 (Avril 1971), p.229

(2) Hugo Victor, « Lettre à Léopoldine du 9 août 1843 », in *Œuvres complètes, op.cit.*, p.259

(3) Stendhal, *Correspondances*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1962-1968, p.440 [lettre du 24 mars 1808]

la sympathie et l'engouement. La séduction de l'Espagne les a-t-elle empêchés d'avoir une vision critique des réalités espagnoles ? Dans quelle mesure ont-ils trouvé dans leurs lectures, en français pour la plupart ou, chez les mieux outillés, en espagnol, des guides pour le voyage et des sources d'inspiration pour la création littéraire, car l'espagnolisme romantique est loin de se réduire au seul récit de voyage ? De quel secours leur ont été les bibliothèques, les musées, les relais et les médiations culturels qui mettaient à la portée des Français le patrimoine intellectuel de l'Espagne grâce, notamment à un intense mouvement de traductions ? La passion de l'érudition, chez un Mérimée par exemple, n'est pas moins intense que le goût du voyage.

L'histoire récente de l'Espagne, enfin, avec ses guerres, étrangères ou intestines, l'archaïsme de ses structures sociales et politiques, ses crises institutionnelles, l'alternance des révolutions et des réactions, des réformes libérales et des crispations autoritaires a-t-elle constitué, pour nos écrivains, un réel centre d'intérêt ? Les écrits qu'ont inspirés l'invasion napoléonienne de 1808, la restauration de l'absolutisme, l'intervention française de 1823 (les « cent mille fils de saint- Louis »), les guerres carlistes, vont-ils au-delà de simples documents d'histoire ? Elèvent-ils la réflexion à la hauteur de l'anthropologie sociale et de la philosophie politique, pour s'interroger sur cette « Espagne millénaire, populaire plus que démocratique, rurale et poussiéreuse, infestée de rites sanglants, sujette aux fétiches du code d'honneur et à la fascination de la mort. Terre de saints et de cavaliers, d'extases mystiques et d'exorbitantes sensualités ⁽¹⁾ ». On voit à quel point le problème est complexe et comme il est nécessaire de débroussailler le terrain pour permettre d'évaluer d'une manière correcte la connaissance et l'interprétation de l'Espagne, de son passé ainsi que de son actualité par

(1) Crovetto Luigi, *Storia della letteratura spagnola*, Newton Compton, Roma, 1995.
« Spagna millenaria, popolaresca più che democratica, rurale e polverosa, funestata da riti cruenti, soggetta ai feticci del codice d'onore e alla fascinazione della morte. Terra di santi e cavalieri, di estasi mistiche e di esorbitanti sensualità ».

le romantisme français. Une démarche thématique s'impose sur plusieurs plans, indispensable à l'intelligence et à l'interprétation critique des faits. Notre étude s'ordonnera suivant quatre axes principaux. Dans une première partie, il s'agira de présenter l'actualité impossible de l'Espagne, tiraillée entre le passé et le présent : on verra le destin contrasté de l'Espagne dans la recherche de son passé, ses institutions, le cadre politique de l'Etat monarchique (Chapitre I), la littérature espagnole et sa réception dans la France romantique (Chapitre II) ; on la verra également à travers ses monuments, ses peintres et sculpteurs (Chapitre III). La deuxième partie comprendra une étude analytique qui tournera autour de l'espace espagnol à travers l'atmosphère de la Castille (Chapitre IV), de l'Andalousie (Chapitre V) et l'approche de l'homme Espagnol (Chapitre VI). Une question

s'imposera : le présent est-il possible ? La troisième partie sera consacrée aux grandes figures mythiques de l'Espagne : celle du Cid (Chapitre VII), du Maure (Chapitre VIII), de Don Quichotte (Chapitre IX) et de Don Juan (Chapitre X). Il restera au bout du compte à envisager, dans la quatrième partie, les nouvelles figures avec la *Carmen* de Mérimée (Chapitre XI) pour arriver à la conclusion d'une Espagne déphasée dont la contemporanéité apparaît comme impossible face à la France.

Première partie : Entre passé et présent, l'actualité impossible
Chapitre I : La Nation et l'Etat

I – La recherche du passé de l'Espagne : un destin contrasté

- 1- Importance nouvelle de la perspective historique, absente dans l'espagnolisme baroque et fondamentale chez les romantiques.
- 2- Le voyage dans le temps: une curiosité passionnée, mais une information souvent peu sûre, chaotique et fragmentaire.
- 3- La succession des époques: le Moyen Age féodal, chrétiens et maures, la *Reconquista*, les *Siglos de Oro*, la décadence; l'Espagne contemporaine.
- 4- De l'histoire à l'anthropologie: les coordonnées de l'univers mental espagnol; l'Espagnol et le monde.

- 5 - Trois visages de l'Espagne: esquisse d'une histoire poétique de l'Espagne chez Victor Hugo: de *Hernani* à *Ruy Blas*; les œuvres tardives : *La légende des siècles*, *Torquemada*.
- 6- Figures et événements (*Histoire de Don Pèdre* de Prosper Mérimée)

II - Cadre politique, institutions et société

A) De Napoléon Ier à Napoléon III :

- 1- L'invasion napoléonienne et la guerre d'indépendance (1808)
- 2- La restauration (le retour du *Deseado*)
- 3- La révolution libérale et l'intervention française (1823)
- 4- La répression et la fin du régime de Ferdinand VII
- 5- La succession de Ferdinand VII et les guerres carlistes.

B) Absence d'une vision générale et d'une interprétation d'ensemble du destin historique de l'Espagne.

I – La recherche du passé de l'Espagne : un destin contrasté

1- Importance nouvelle de la perspective historique, absente dans l'espagnolisme baroque et fondamentale chez les romantiques.

Les contacts entre la France et l'Espagne remontent (comme nous l'avons déjà vu dans l'introduction à cette étude) bien loin dans le temps. Dès le Moyen Age, les Français avaient une connaissance directe de la vie de la Péninsule ibérique et des péripéties politiques de ses différents royaumes. La participation de la chevalerie française avait été décisive à la victoire de Las Navas de Tolosa. Par la suite, les relations ont souvent pris le caractère d'affrontements, notamment sous le règne de Charles Quint en Espagne et de François Ier en France, et plus tard lors de la guerre de Trente ans. L'arrivée sur le trône d'Espagne en 1700 d'un prince Bourbon, devenu Philippe V a rapproché les deux Etats, mais ce rapprochement sera très sérieusement compromis au début du XIXème siècle

par « le coup d'Etat de Bayonne » et l'invasion napoléonienne (qu'on étudiera dans la deuxième partie de ce chapitre).

Avec le cri de Chateaubriand qui, en 1831, s'exclame : « tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire: polémique, théâtre, poésie, roman », on peut affirmer que les romantiques ont joué un rôle primordial dans l'introduction, par le biais de leur vision du destin des peuples et de leurs caractéristiques, d'une conscience historique qui avait fait jusque là défaut chez leurs ancêtres baroques et classiques surtout. Ce qui importait aux écrivains baroques, Alexandre Hardy, le jeune Corneille, Rotrou, Scarron, était de peindre l'idéal de leur génération en s'inspirant des thèmes et des modèles espagnols, de peindre l'énergie, l'héroïsme, le sens de l'honneur, de multiplier les intrigues aux rebondissements spectaculaires, aux péripéties souvent extravagantes qu'affectionnait le public de leur temps. *Le Cid* de Pierre Corneille, par exemple, aborde des thèmes politiques en rapport avec l'actualité : « il n'y a pas dans *Le Cid* », écrit le professeur Hubert Carrier, « de couleur locale, au sens où l'entendaient les Romantiques. Une reconstitution historique, telle qu'on l'entend aujourd'hui était impossible au XVIIème siècle. Corneille aurait pu du moins conserver les traits de mœurs qu'il rencontrait chez Castro et surtout dans les romances: il a soigneusement effacé, au contraire, tout ce qui aurait rappelé de façon trop visible, trop particulière, l'Espagne et le Moyen âge. Si l'on changeait les noms des personnages, ce serait, pour le public du XVIIème siècle, une action qui pourrait se passer n'importe où. C'est que, dans *Le Cid* comme dans toutes ses autres grandes tragédies, il a bien moins cherché à représenter les temps anciens que la société qu'il avait sous les yeux. Bien entendu, il l'a embellie: mais son théâtre n'en est pas moins le reflet d'une époque, il baigne dans l'atmosphère contemporaine ⁽¹⁾ ». Corneille lui-même est plus nuancé quant à son «esprit» de l'histoire; il insiste sur l'effort qu'il a mis à concilier «le théâtre avec la vérité de l'événement»: « Il est vrai », avoue-t-il, « que dans ce sujet il faut se contenter de tirer Rodrigue du péril, sans le pousser jusqu'à son mariage avec Chimène. Il est historique et a plu en son temps; mais

bien sûrement il déplairait au nôtre; et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol, bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la comédie qu'il en a faite. Pour ne pas contredire l'histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet; et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du théâtre avec la vérité de l'événement ⁽¹⁾ ». Or, en dépit du souci du dramaturge français de ne pas trop s'écarter de l'événement historique, son texte revêt nombre d'anachronismes, bien évidents pour tout lecteur tant soit peu familier du Moyen Age féodal. Pour s'en tenir à un exemple, lorsque Chimène, s'adressant à Don Fernand, lui dit :

« Mourir pour le pays n'est pas un triste sort ;
C'est s'immortaliser pour une belle mort.

(1) Corneille Pierre, *Le Cid*, Classiques Hachette, Paris, 1991, p.166

J'aime donc sa victoire, et je le puis sans crime ;

Elle assure l'Etat, et me rend ma victime ⁽¹⁾ ».

Elle parle comme une contemporaine de Richelieu car au temps du Cid

Campeador, le concept d'Etat ne s'était pas encore dégagé et, pour le cas de

l'Espagne, ne commencera à apparaître qu'au XIIIème siècle : Hélène Carrère

d'Encausse voit dans la pièce de Corneille « d'abord le choc de deux temps

historiques et de deux générations. [Elle] pose aussi la question espagnole qui

vient de ressurgir ; les Espagnols ont menacé Paris. Le récit par Rodrigue de sa

victoire sur les Maures ne fait-il pas écho aux récits de la reprise de Corbie ? ».

Si on se penche sur des œuvres moins illustres, les tragi-comédies de Rotrou par exemple ou le *Don Sanche d'Aragon* de Corneille lui-même, c'est en vain qu'on y chercherait la moindre préoccupation de couleur locale ou de vérité historique, les noms espagnols étant eux-mêmes le plus souvent francisés.

Adaptant la célèbre nouvelle de Cervantes, Alexandre Hardy, dans sa tragi-comédie, *La Force du Sang*, une des meilleures du genre, nous peint une Espagne de pure fantaisie, détachée de tout repère historique. Le particulier et

l'événementiel seront bien une découverte du romantisme, malgré quelques timides ouvertures dans cette direction, notamment dans quelques tragédies de Voltaire; tel est le cas, par exemple (pour s'en tenir au monde hispanique) d'*Alzire*, qui met face à face les indigènes indiens et les colonisateurs espagnols, ces derniers représentés par le beau caractère du gouverneur Don Guzman.

(1) Corneille Pierre, *Le Cid*, *op.cit.*, p.141

2 - Le voyage dans le temps : une curiosité passionnée, mais une information souvent peu sûre, chaotique et fragmentaire.

L'amour de la terre espagnole ne se limite pas, chez les romantiques français, à l'attrait qu'exercent ses paysages contrastés, son climat, les mélanges de cultures dans l'art, dans les coutumes et dans les mœurs, mais les conduit à se pencher avec une curiosité passionnée sur l'histoire de ce pays afin de mieux pénétrer sa réalité spirituelle et humaine : « qu'est ce qu'un peuple sans son passé ? », se demande Hugo en voyage et, comme le dira Menéndez Pelayo, « donde no se conserve piadosamente la herencia de lo pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original, ni una idea dominadora ⁽¹⁾ » ; mais il y eut le romantique tel que Dumas par exemple qui était d'avis qu'on pouvait « violer l'histoire pourvu qu'on lui fit un enfant ».

La perspective et la dimension historiques ont été sérieusement prises en compte par le romantisme français, variant sans doute d'un écrivain à un autre. Les romantiques ont eu un double contact avec l'histoire de l'Espagne : celui de l'avant voyage, à travers les lectures, d'où assez souvent des jugements hâtifs et non rarement entachés de partialité. Il n'en expriment pas moins, chez les mieux

informés, une vérité parfois reconnue par les historiens contemporains ; et celui de l'après voyage, beaucoup plus intéressant, selon notre point de vue, car les écrivains, mieux outillés, ne voudront plus se contenter de rapides croquis mais plongeront dans le monde de la recherche et de l'interprétation historiques. Il reste cependant que cette communication avec le passé de l'Espagne se heurtera à une contradiction profonde, quoique sous certains rapports féconde, entre la recherche de la vérité historique et la restitution de la couleur locale, et une déformation surprenante de l'histoire, certains, comme Hugo et Quinet notamment, caricaturant en traits appuyés de nombreux faits et figures et faisant prévaloir les

(1) Cité par Ramiro de Maeztu, in *Defensa de la Hispanidad*, Rialp, Madrid, 2001, p.296.

Traduction: « là où l'on ne conserve pas pieusement l'héritage du passé, pauvre ou riche, grand ou petit, n'espérons pas que jaillisse une pensée originale ni une idée dominante ». préoccupations idéologiques et l'esprit de parti sur le souci de véracité, qui faisait déjà dire à Fénelon que « le bon historien n'est d'aucun temps ni d'aucun pays ». Pourtant Chateaubriand, dans sa *Préface des Études historiques*, en 1831, donne une définition très précise de l'histoire et lui assigne ses tâches, se vantant de s'y conformer exactement: « l'histoire n'est point un ouvrage de philosophie », écrit-il, « c'est un tableau ; il faut joindre à la narration la représentation de l'objet, c'est-à-dire qu'il faut à la fois dessiner et peindre ; il faut donner aux personnages le langage et les sentiments de leurs temps, ne pas les regarder à travers nos propres opinions, principale cause de l'altération des faits ».

La recherche scientifique rigoureusement conduite reste l'apanage de rares études qui gardent aujourd'hui encore leur intérêt, celles de Mérimée surtout, considérées comme les plus fines analyses qu'un écrivain romantique français ait consacrées à l'Espagne. Et pourtant, dans sa préface à la *Chronique du règne de Charles IX*⁽¹⁾, de 1829, Mérimée avait écrit : « je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée. Le goût n'est pas très noble ; mais, je l'avoue à ma honte, je donnerais volontiers Thucydide pour des mémoires authentiques d'Aspasie ou d'un esclave de Périclès ; car

les mémoires, qui sont des causeries familières de l'auteur avec son lecteur, fournissent seuls ces portraits de l'homme qui m'amuse et qui m'intéressent ⁽²⁾». La suite des recherches de Mérimée montrera qu'il ne faut pas prendre très au sérieux de tels propos car Mérimée, parmi ses contemporains romantiques, est un des rares dont les études sur l'Espagne donnent la pleine mesure d'un effort historique tenacement poursuivi pendant plusieurs années.

(1) *La Chronique du règne de Charles IX* est son seul roman historique qui a pour thème la Saint Barthélemy et les guerres de religion.

(2) Mérimée Prosper, Préface de la *Chronique de Charles IX*, Paris, Gallimard, 1977, p.35

Si Mérimée se place ainsi en tête de ceux qui, à l'époque, ont étudié l'Espagne et son histoire avec autant de passion que de sérieux, c'est également parce que la plupart de ses contemporains, comme on le verra par la suite, non seulement souffrent de lacunes dans l'information, qui interdisent une vision générale et une interprétation d'ensemble cohérente du destin historique de l'Espagne, mais ont cru devoir enjoliver leur rêve espagnol et se sont permis la fabrication délibérée d'œuvres attribuées à la créativité de cultures « exotiques ». Ces sortes de supercherie littéraires ne sont pas seulement, bien entendu, des faux, mais se proposent comme des pastiches de l'authentique, des versions reconstituées d'œuvres qui ne nous sont pas parvenues et auxquelles on cherche ainsi des substituts. Ainsi, l'univers historique de ces amoureux de la Péninsule ibérique s'articule autour de deux pôles opposés : celui de l'information, stimulée par la curiosité pour un passé riche et prestigieux, et celui de l'imaginaire tentant de ressaisir intuitivement ce à quoi on ne peut accéder par les sources documentaires : là où le dessin s'est brouillé, ce qui survit des couleurs ne permet-il pas de faire revivre le tableau ?

3 - La succession des époques : le Moyen Age féodal, chrétiens et maures, la Reconquista, les Siglos de Oro, la décadence; l'Espagne contemporaine.

L'originalité du destin historique de l'Espagne passionne les esprits

romantiques français, qui se lancent dans l'exploration de son passé depuis le Moyen âge jusqu'à leur époque car « le passé est chose grande, vénérable et féconde », dira Hugo. Ramiro de Maeztu explique cet intérêt pour l'histoire, rejoignant la vision de certains Romantiques, non toutefois sans se démarquer des positions idéologiques sous-jacentes à leurs interprétations et à leurs jugements ; « si ahora », écrit-il, « vuelven algunos espíritus alertas los ojos hacia la España

del siglo XVI es porque creyó en la verdad objetiva y en la verdad moral. Creyó que lo bueno debe ser bueno para todos, y que hay un derecho común a todo el mundo, porque el favorito de sus dogmas era la unidad del género humano y la igualdad esencial de los hombres, fundada en su posibilidad de salvación. En los siglos XVIII y XIX han prevalecido las creencias opuestas. Por negación de la verdad objetiva se ha sostenido que los hombres no podían entenderse. En este supuesto de una Babel universal se ha fundamentado la libertad para todas las doctrinas y, así postulada la incompreensión de todos, ha sido necesario concebir el derecho como el mandato de la voluntad más fuerte o de la mayoría de las voluntades, y no como el dictado de la razón ordenada al bien común. Ello ha conducido al mundo adonde tenía que llevarle: a la guerra de todos contra todos. En lo interno, a la guerra de clases; en lo exterior, a la guerra universal, seguida de la rivalidad de los armamentos, que es la continuación de la guerra pasada y la preparación de la venidera. Y como la España del siglo XVI, frente a este caos, representaba, con su Monarquía católica, el principio de unidad – la unidad de la Cristiandad, la unidad del género humano, la unidad de los principios fundamentales del derecho natural y del derecho de gentes y aun la unidad física del mundo y la de la civilización frente a la barbarie –, los ojos angustiados por la actual incoherencia de los pueblos tienen que volverse a la epopeya hispánica y a los principios de la Hispanidad, por razones análogas a las que movieron a la Iglesia durante la Edad Media, a resucitar en lo posible, el Imperio romano, con lo

que fue creado el Sacro Romano Imperio, en la esperanza de que se sobrepusiera

a las arbitrariedades de pueblos y de príncipes ⁽¹⁾ ». Alma Amell écrit que « desde el siglo XVI hasta hoy existe un tema ininterrumpido en la literatura española: la preocupación por España ⁽²⁾ ». C'est là un motif constant dans la littérature espagnole. Dans quelle mesure les romantiques français en avaient-ils clairement conscience ? Et comment ont-ils interprété et repris à leur tour cette préoccupation ?

Le moyen âge féodal a été lu et interprété par nos romantiques selon l'époque de prédilection de chacun. Bien souvent l'écrivain recueille les informations qui épousent sa pente d'esprit et confortent sa propre idéologie. Les écrits d'un Victor Hugo ou d'un Quinet, par exemple, ne ressemblent guère à ceux d'un Stendhal ou, encore moins, d'un Mérimée. Les premiers sont le résultat d'un travail de recherche très souvent insuffisant et surtout le reflet de concepts erronés sur le moyen âge, à peine sorti de l'ignorance où l'avaient tenu

(1) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Rialp, Madrid, 2001, p.244. Traduction: « si maintenant quelques esprits alertés tournent le regard vers l'Espagne du XVIème siècle, c'est parce qu'on a cru à la vérité objective et à la vérité morale. On a cru que le bon doit être bon pour tous, et qu'il y a un droit commun à tout le monde, parce que le principe de ses dogmes était l'unité du genre humain et l'égalité essentielle des hommes, fondée sur la possibilité du salut. Aux XVIIIème et XIXème siècles, les croyances opposées ont prévalu. Par négation de la vérité objective, on a soutenu que les hommes ne pouvaient pas se comprendre. Dans cette imaginaire Babel universelle, on a établi la liberté pour toutes les doctrines et, l'incompréhension de tous ainsi postulée, il a été nécessaire de concevoir le droit comme l'émanation de la volonté la plus forte ou du plus grand nombre de volontés, et non pas comme la dictée de la raison ordonnée pour le bien commun. Ceci a conduit le monde là où il devait le mener : à la guerre de tous contre tous. A l'intérieur, à la guerre des classes ; à l'extérieur, à la guerre universelle, suivie de la course aux armements, qui est la suite de la guerre passée et la préparation de celle qui viendra. Et comme l'Espagne du XVIème siècle représentait, face à ce chaos, avec sa Monarchie catholique, le principe de l'unité – l'unité du

christianisme, l'unité du genre humain, l'unité des principes fondamentaux du droit naturel et du droit des gens et même l'unité physique du monde et celle de la civilisation face à la barbarie—, les yeux angoissés en raison de l'actuelle incohérence des peuples doivent revenir à l'épopée hispanique et aux principes de l'hispanité, pour des raisons analogues à celles qui ont poussé l'Eglise, au Moyen âge, à ressusciter dans la mesure du possible l'Empire romain, ce pour quoi fut créé le Saint Empire Romain Germanique, dans l'espoir qu'il se superposât aux arbitraires des peuples et des princes ».

(2) Amell Alma, *La preocupación por España en Larra*, Editorial Pliegos, Madrid, 1990, p.17. Traduction: « depuis le XVIIème siècle jusqu'à aujourd'hui, il existe un sujet ininterrompu dans la littérature espagnole: la préoccupation pour l'Espagne ».

les siècles encore classiques. Le romantisme, qui le réhabilite, le connaît encore mal, le déforme, en fait un objet de polémique militante. Pour s'en tenir à un exemple, le Cid de Hugo (que nous étudierons longuement au chapitre VII) ressemble moins au féodal du XIème siècle qu'à un républicain contemporain de Hugo, un Gambetta ou un Jules Ferry. Les seconds, plus exigeants et amoureux du détail et de l'anecdote, feront leur voyage dans l'époque médiévale (beaucoup plus Mérimée que Stendhal) sans chercher à plier les faits à leur propre vision et aux catégories idéologiques et politiques de leur temps. Mérimée a bien souligné cette nécessité dans sa préface à la *Chronique du temps de Charles IX*, quand il écrit : « il me paraît donc évident que les actions des hommes du XVIème siècle ne doivent pas être jugées avec nos idées du dix-neuvième ⁽¹⁾ ». C'est ainsi que Mérimée « se tourne [...] vers l'Espagne médiévale avec son *Don Pèdre Ier, roi de Castille*. C'est toujours en soulignant la cruauté et la violence de ces époques obscures que Mérimée excite l'intérêt du lecteur, plongé dans les pillages, les meurtres et les guerres. [...]Regardons de plus près ce méconnu *Don Pèdre Ier, roi de Castille*. Quel est l'intérêt de cette histoire ? Don Pèdre succède à son père sur le trône de Castille alors qu'il a tout juste quinze ans. Ce monarque bigame, caractériel et tyrannique, s'arme d'une effrayante justice pour se faire obéir et mettre l'Espagne à genoux devant lui. Peu à peu abandonné par tous les siens, à commencer par sa mère, trahi, excommunié, ce pauvre roi sanguinaire se réfugie dans la folie, dans la méfiance, dans l'obsession du complot et dans la haine du genre humain. “Pourvu qu'il fût obéi et redouté, il se souciait peu de gagner l'amour d'hommes qu'il méprisait”, écrit Mérimée. Enfin, un frère bâtard, Henri de

Transtamare, jaloux de son trône, le poignarde dans une embuscade dressée avec la complicité de Du Guesclin. Don Pèdre disparaît à trente-cinq ans. L'historien Mérimée, face à ces atrocités, cherche un effet de contraste par un style, objectif

(1) Mérimée Prosper, Préface de la *Chronique de Charles IX*, Paris, Gallimard, 1977, p.36 et sobre, imitant celui des anciens chroniqueurs. En fait, l'analyse du héros permet une synthèse des mœurs de son siècle. Mérimée trace le portrait d'un homme et de son époque. La fin du livre est ambiguë, justifiant, par un artifice bizarre, l'homme par le déterminisme des temps. Elle montre à quel point le roi a été forgé par son siècle : dur, féroce, et pourtant justicier, devant un petit peuple qu'il fascinait. Mérimée le décrit comme l'assassin insatiable des membres de sa famille, des dames et des prélats, expert dans l'art de la torture. Mais l'époque elle-même était obscène et horrible. Le Moyen Âge espagnol, fiévreux, violent et superstitieux, l'étonne parce qu'il reste simultanément capable de courage et épris de justice ⁽¹⁾. Mérimée n'était pas satisfait des études consacrées jusque là au moyen âge ⁽²⁾ et, contrairement à certains de ses contemporains, il a trouvé par exemple nécessaire d'étudier toute l'histoire de l'Espagne pour mieux comprendre son personnage, ce qu'il a fait dans le cas de *Don Pèdre* ⁽³⁾ (œuvre qu'on analysera en détail au point 6). Il est bien conscient que l'approfondissement dans l'histoire, s'il lui complique la tâche, la rend en même temps plus attrayante : « plus j'étudie mon sujet », déclare-il au *Corresponsal* de Madrid, « plus j'en suis charmé ⁽⁴⁾ ». Cette attirance mêlée de curiosité, et surtout de peur, s'accompagne de scrupules devant les difficultés dues à l'ampleur de la documentation nécessaire à son travail: il considère que n'importe quelle indication devrait être consultée même quand il s'agissait d'une anecdote apparemment insignifiante, d'un objet d'art, d'une représentation symbolique. Pour s'en tenir à un seul détail, il cherchait à tout prix

(1) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.

(2) Mérimée écrit à Requier, dans une lettre datée du 25 octobre de 1838 : « que voulez-vous ? Je suis cuistre par profession et je commence à le devenir par goût ? tant de gens qui m'ennuient se sont jetés à corps perdu sur le Moyen Age qu'ils m'en ont dégouté ».

- (3) Mérimée Prosper, *Correspondance générale* établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration (pour les tomes I à VI) de Pierre Josserand et Jean Mallion. T. I à VI, Le Divan, Paris, 1941-1947, t.VII à XVII, Privat, Toulouse, 1953-1964. Ici, t.III., p.474 (30-XII-1843)
- (4) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., Ibid.*, t. IV., p. 10 (6 – I – 1844)

par exemple à savoir l'origine d'un grand médaillon d'or de Don Pèdre qu'il avait vu à la bibliothèque de Paris. Dans une de ses lettres à Madame de Montijo, il écrit : « un grand médaillon d'or de don Pèdre, dont l'origine est inconnue. Il représente le roi en buste, la couronne en tête, les cheveux flottants sur les épaules. La tête ne ressemble nullement à celle de la statue du couvent de Santo Domingo et me paraît tout à fait idéale. Voici la légende : DOMINUS MICHI ADJUIOR ET EGO DISPICIAN IMIMICOS MEOS [...]. Au revers, les armes de Castille et de León et : Petrus Del gracia rex castelle elegionis e MCCCLXXXVIII [...]. Cette médaille me paraît avoir été faite longtemps après don Pedro, probablement dans le XVIème siècle. Auriez-vous la bonté de demander à M. Taranco s'il la connaît, et s'il en sait l'origine ? ⁽¹⁾ ». Ce roi sanguinaire, « admiré », si l'on se permet de le dire, pour ses crimes peu communs représentait pour certains romantiques français l'image même de l'Espagne. Alexandre Dumas père a repris lui aussi, sous le titre de *Pierre le Cruel*, l'anecdote de la rue de Candilejo comme sujet d'une brève nouvelle, qui n'est certainement pas à comparer avec le long et imposant travail de Mérimée. Finalement, l'hispaniste Mérimée évoque toute une période médiévale à travers *l'Histoire de Don Pèdre*, qui se distinguera tout d'abord par l'obsession de son auteur de comprendre l'époque de ce roi, tâche ardue dont il n'est pas lui-même certain de s'être acquitté comme il l'aurait souhaité. Dans une lettre à Madame de Montijo, il y a comme un aveu d'impuissance : « plus je lis », lui dit-il, « et moins je comprends cette époque-là ⁽¹⁾ ». Mais l'historiographie contemporaine a rendu justice à Mérimée, historien du Moyen Age à travers une figure particulièrement représentative d'un tournant historique capital : « le véritable problème de Don Pèdre », écrit Gabriel Laplane, « [...] n'est plus aujourd'hui essentiellement celui du dilemme manichéen entre le Bien et le Mal, c'est celui de la place occupée par

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.V, p.208-209 – 24-IV- 1847

le règne dans un processus d'évolution historique : le roi en face de la féodalité, le premier défi du pouvoir central aux forces de distension et de désagrégation médiévale. Ainsi apparaîtra bien, pour quiconque s'intéresse à Mérimée et à sa vision de l'Espagne, l'originalité et la double appartenance de l'*Histoire de Don Pèdre Ier roi de Castille*, œuvre qui mérite de survivre aussi bien comme étude lucide d'un cas simplement humain que comme introduction à tout un secteur de l'historiographie médiévale espagnole ⁽¹⁾ ».

C'est également au moyen âge que Stendhal consacre la plus grande partie de ses investigations historiques sur l'Espagne, bien qu'il se soit penché aussi sur les événements contemporains.

On a toujours parlé de « Mérimée et l'Espagne » et de « Stendhal et l'Italie ». Mais ce dernier a également manifesté un intérêt marqué pour l'Histoire de l'Espagne, supérieur, selon Jules Deschamps, à l'opinion qu'il a montrée pour sa littérature ou son art. Il commença une *Histoire de la guerre de succession d'Espagne*. Il connaissait l'*Histoire de l'Inquisition* de Llorente, le *Voyage en Espagne* d'Arthur Young. Stendhal a dû avoir eu à sa disposition plusieurs manuels relatifs à l'Histoire de l'Espagne, dont ceux de Saint-Réal, d'Arthur Young, de M. de Rocca et, probablement, d'autres que nous ignorons. Stendhal, qui avait des ambitions d'historien, les manifestera pleinement plus tard dans ses écrits sur l'Espagne de 1808. Il reprochait sans cesse à ses contemporains le manque de curiosité et de connaissances pour l'Histoire de l'Espagne : « combien de personnes », écrivait-il en 1825, « ignorent les traits principaux de l'Histoire de l'Espagne qui, seraient bien aises de les trouver dans un livre moins gros qu'un numéro du *New Monthly* ⁽²⁾ ». Pour sa part, il s'était profondément intéressé aux « choses d'Espagne », plus particulièrement au

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, Introduction et notes de Gabriel Laplane, Didier, Paris, 1961, p.XXXVIII

(2) Stendhal, in *Correspondance*, Vol. I, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1962, p.245 [15-02- 1825]

soulèvement anti-français de 1808 à 1813, puis aux luttes des *realistas* et des *liberales*, des *crístinos* et des *carlistas*. Il a consulté de nombreux ouvrages sur ces événements. Tout en reprochant à Napoléon ses maladresses, il regrette en conclusion « que l'Espagne ait repoussé le régime viril et réparateur dont l'empereur la voulut doter » ; et tout en laissant filtrer une réflexion critique sur l'exercice du pouvoir et du despotisme, il n'hésite pas à passer à un jugement personnel considérant que « l'Espagne manqua une occasion que la suite des siècles ne lui représentera plus [...] et qu'elle lui (à Joseph Bonaparte) préféra le monstre nommé Ferdinand VII ». Il écrit, dans une lettre datée de juillet 1818, à son cousin R. Colomb : « j'ai la tête farcie d'écrits sur l'Espagne de 1808, de cette Espagne ignorante, fanatique, héroïque. Le sujet m'a fortement intéressé et tu vas avoir quelques bouffées de la chaleur dont je me sens pénétré. Ce ne sont que des sensations isolées, sans ordre, sans suite. Veux-tu en savoir davantage ? Fais comme moi, lis de Pradt, Escoïquiz, Cevallos, Rocca, Azanza, etc. ⁽¹⁾ ». Ses convictions ne l'ont toutefois jamais empêché d'admirer le sentiment de l'honneur chez les Espagnols, qui l'avait impressionné dans ses jeunes années : « j'admire le sentiment d'honneur qui enflamma les braves Espagnols ; mais quelle différence pour leur bonheur si, depuis 1808, ils avaient été gouvernés par le sage Joseph et par sa constitution ⁽²⁾ ». Il attaquera sans cesse les exagérations ridicules du caractère politique de l'Espagnol. Qu'on se souvienne, à cet égard, des notions « les plus exagérées, les plus espagnoles » qui remplissaient la tête de Julien Sorel auprès de Mme de Rênal.

En définitive, les notions sur l'Espagne auxquelles aboutira Stendhal sont essentiellement livresques et indirectes, il ne peut pas être considéré comme un créateur. Néanmoins, Ménéndez y Pelayo, dont la position idéologique n'était pas précisément la plus adéquate pour juger Stendhal, a loué ses connaissances

(1) Stendhal, in *Correspondance, Ibid.*, p.146, [12 – 07 – 1818]

(2) Deschamps J., *Stendhal et l'Espagne*, éditions du Stendhal-club, 1926, p.14-15 littéraires, historiques et artistiques relatives à l'Espagne : « Stendhal », écrit-il, « no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y mucho

ingenio ».

Ce Stendhal dont parle Ménéndez y Pelayo, on le retrouve dans ses tentatives d'écrire une Histoire des événements liés à la Guerre de succession à la fin du XVIIème siècle. Cet essai de jeunesse a été cependant considéré par la critique comme secondaire et même complètement mis de côté, Stendhal étant jugé par certains de ses critiques comme un "piètre historien" : « de l'Historien », écrit Victor Del Litto, « il ne possède pas les qualités essentielles : il n'a nul souci d'établir au préalable la valeur des sources ; il ne compare pas entre elles et ne discute pas les différentes versions d'un même événement ⁽¹⁾ ».

Et pourtant nous savons que Stendhal avait des ambitions d'historien. Ainsi, en 2007, grâce à Cécile Meynard, spécialiste de Stendhal, avec la collaboration de Christiane François, un manuscrit inédit de 62 pages a vu le jour sur l'*Histoire d'Espagne depuis la révolte du 28 avril 1699 jusqu'au testament du 2 octobre 1700*. Ce travail consiste en une sorte de suite au manuscrit de l'*Histoire de la Guerre de succession* qui fut publié par Victor Del Litto aux éditions du Bibliophile en 1971 ⁽²⁾ .

Stendhal entame la rédaction de l'*Histoire d'Espagne* en novembre 1806 à Brunswick où il exerçait sa fonction d'adjoint provisoire aux Commissaires de Guerres. Il écrit ces pages en 5 jours mais on sait que « Stendhal ne commence à écrire que lorsque le sujet est mûr dans son esprit. Alors il avance très vite comme s'il était obsédé par la crainte de voir ses idées lui échapper ⁽³⁾ ». Prisonnier d'un état d'âme dépressif en Allemagne, il se réfugie dans les études historiques.

(1) Del Litto Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal*, PUF, Paris, 1969, p.361.

(2) Stendhal, *Histoire de la Guerre de succession*, publié par Del Litto, in *Mélanges I, Politique et Histoire*, Cercle du Bibliophile, tome 45, 1971.

(3) Del Litto Victor, *Journal*, Œuvres intimes II, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1981-1982, p.XVIII

Notons ici qu'il doit une grande part de son intérêt pour l'histoire à l'influence de Saint- Simon, ainsi qu'à ses recherches dans l'immense bibliothèque du duc Antoine Ulric Wolfenbüttel qui l'aida beaucoup dans son obsession de recueillir

des informations sûres: « désirant savoir la vérité », écrit-il, « je ne veux négliger aucune lumière. Ce qui me donne, à vrai dire, le courage nécessaire, c'est le voisinage d'une grande bibliothèque, et l'extrême complaisance de celui qui la garde ⁽¹⁾ ». L'intention, quoique bonne et ambitieuse, d'autant plus que ce sujet n'avait pas été encore traité, restait toutefois insuffisante car Stendhal non seulement entasse tout au long du récit des informations recueillies par ci et par là, mais nous laisse un manuscrit inachevé qui devait faire partie d'un ouvrage plus élaboré. Tel quel, le texte, empreint très souvent d'ironie, dénonce une certaine subjectivité. Ceci ne nous empêchera guère de reconnaître, en revanche, la curieuse manière de Stendhal d'écrire l'Histoire « à rebours », comme nous l'explique Cécile Meynard dans son introduction à l'ouvrage où elle voit que Stendhal « pense le récit historique non pas simplement comme une simple succession de faits, mais comme une analyse des causes et des conséquences : chez lui le principe de causalité est fondamental. Et l'écriture de l'Histoire peut alors s'envisager de façon rétrospective : il commence par la Guerre de succession (année 1701-1703), puis remonte dans le temps (les derniers mois d'existence du Roi d'Espagne, 1699-1700), pour revenir encore plus en arrière aux dernières années de son règne (1695-1699) [...] Le travail de l'historien, tel que le définit Stendhal, est donc de donner *a posteriori* une explication de l'enchaînement des événements de l'Histoire, de la rendre rigoureuse, en montrant le caractère implacable des liens de causalité, même si les humains, par manque de clairvoyance, ne les aperçoivent pas: il faut donner du sens au faits ⁽²⁾ ». Stendhal, trop englué dans l'histoire contemporaine, préférait s'y plonger et

(1) Del Litto Victor, *Journal*, Œuvres intimes II, *op.cit.*, p.182

(2) Stendhal, *Histoire d'Espagne*, *op.cit.*, p. 23-24

aborder ensuite les périodes de troubles et d'intrigues politiques. Son *Histoire d'Espagne* relève de cette conception, quoique derrière les événements politiques se dessine un essai d'histoire sociale. Le progrès dans ce récit est certain, par rapport à cet historien que critiquait Victor Del Litto (pour son ouvrage sur la

Guerre de succession- voir note 2 p.52) car une rigueur scientifique dans l'examen des informations commence à s'y affirmer lentement mais fermement.

Le récit s'ouvre sur une chronologie en quelque sorte familiale depuis Charles II, servant d'introduction pour contextualiser le récit et situer le lecteur. L'information est plutôt élémentaire, et l'auteur lui-même note en bas de pages les données qui lui manquent ⁽¹⁾. Il se manifeste, en outre, une discontinuité dans l'écriture notamment par l'intervention personnelle de l'auteur, très souvent ironique comme par exemple lorsqu'il parle de Charles qui n'avait que 5 ans et qui devait être élevé par ses tuteurs « c'est-à-dire par ceux d'entre tous les hommes qui avaient le plus grand intérêt à ce qu'il le fût mal. Bien différent du Roi de France, au sortir de leurs mains il n'avait jamais pu se résoudre à se charger du poids du gouvernement. Il avait cru s'en débarrasser en créant une foule de ministres, il serait parvenu plus sûrement à son but en n'en ayant qu'un seul. Par tant de ministres successivement écoutés de leur maître, l'Espagne était dans la plus extrême confusion ⁽²⁾ ». Nous avons également noté une désinvolture méthodologique dans les rajouts tout à fait personnels de Stendhal pour insister sur tel ou tel événement, comme lorsqu'il dit que « le Comte de Monterrey, à force de haïr les Allemands, avait été porté à croire que les descendants de Louis XIV étaient les héritiers légitimes du Roi. Mais il était presque seul de son parti ⁽³⁾ » ; ou encore quand il affirme que « dans un Etat dont tous les grands respectaient et aimaient la maison d'Autriche, où les Français étaient haïs depuis

(1) Stendhal, *Histoire d'Espagne, op.cit.*, p. 56

(2) Stendhal, *Ibid.*, p.59- 60

(3) Stendhal, *Ibid.*, p.64

des siècles, où il trouva un parti puissant tout formé, le Comte de Harrach eut le secret de tout perdre ⁽¹⁾ ». L'une des excentricités les plus marquantes de ces pages consiste assurément dans son plagiat répétitif de La Torre ⁽²⁾, du Comte de Harrach ⁽³⁾, de Saint-Simon ⁽⁴⁾ et d'autres dont les exemples restent nombreux et scandent le texte de bout en bout ⁽⁵⁾, bien que quelque fois, très peu de fois, Stendhal s'éloigne de leurs idées pour insérer un jugement personnel. Il ne semble

cependant pas avoir des scrupules à reprendre telle quelle une ou plusieurs informations. Le manque d'authenticité historique est en outre évident dans le parti-pris pro-français de l'auteur quand par exemple il nous apprend que « les ministres autrichiens refusaient depuis un an avec tous les détours de la fausseté la plus marquée d'envoyer en Espagne un faible corps de 10.000 hommes. Le Roi de France qui avait à redouter un si grand nombre d'ennemis avait encore des forces disponibles à envoyer en Afrique pour défendre les Etats de ses voisins ⁽⁶⁾.

Mais, au-delà du chaos général de cet ouvrage, Stendhal a, tout au long de son récit une manière d'imposer au désordre un ordre « scientifique » qui avait tout pour plaire au lecteur car il était justement accompagné de ses rajouts personnels qui servent, pour reprendre les mots de Cécile Meynard, à « humaniser l'histoire » : en comparant, en décrivant, en dramatisant une situation – ainsi nous parle-t-il de la « terreur » de la Reine : « la Reine alors partagera la terreur de l'Amirante ⁽⁷⁾ » ou en insérant une anecdote par ci par là, comme par exemple l'arrivée du Comte de Harrach pour succéder à son père : il « obtint bientôt après

(1) Stendhal, *Histoire d'Espagne, op.cit.*, p.64

(2) La Torre, *Mémoires et négociations secrètes de diverses cours de l'Europe*, La Haye, 5 volumes en 8 tomes, 1721-1725.

(3) Comte de Harrach, *Mémoires et négociations secrètes de Ferdinand Bonaventure*, La Haye, 1735 (traduction par La Torre)

(4) *Mémoires de Saint-Simon*, Strasbourg, 1791, annotés par Stendhal, Bibliothèque d'Étude de Grenoble.

(5) Voir les exemples relevés par Cécile Meynard in Stendhal, *Histoire d'Espagne, op.cit.*, p.99 à 119.

(6) Stendhal, *Histoire d'Espagne, op.cit.*, p. 71

(7) Stendhal, *Ibid.*, p. 68-69

l'audience qu'il devait avoir du Roi et qu'on lui refusait depuis près de trois mois, sous prétexte de la mauvaise santé de ce prince. On avait eu soin de disposer le lieu où le Roi d'Espagne le reçut, de manière que le Comte ne pût juger en voyant ce prince de l'état de sa santé. La chambre n'était éclairée que de 2 bougies, et ce Roi placé de sorte qu'à peine on pouvait distinguer son visage. Sa réponse au discours de l'Ambassadeur fut très courte, et l'audience finit presque aussitôt qu'elle fut commencée ⁽¹⁾ ». Stendhal lui-même avait d'ailleurs parlé dans *La*

Guerre de Succession de la nécessité d'« égayer [son] ouvrage de toutes les bonnes anecdotes ⁽²⁾ ». Il y a d'autre part un point sur lequel on doit attirer l'attention. C'est sur l'ensemble des personnages que l'auteur fait prendre part aux événements. Avec des procédés de romancier, Stendhal taxe les personnages d'un défaut ou d'un état d'âme et traite Don Carlos de « malheureux » (p.56), les seigneurs de la Cour de Charles II d'« ignobles », (p.57), les quelques Allemands qui « avaient acquis des richesses immenses » de « vendeurs d'emplois et de dignités » (p.60), le Comte de Harrach d'« esprit médiocre » etc.... Ici, Cécile Meynard voit Stendhal plutôt comme romancier que comme historien car, selon elle, « de façon générale, Stendhal adopte le parti-pris assez manichéen d'opposer deux « héros », Harcourt et Harrach. Il embellit le portrait du premier et noircit celui du second d'une façon qui n'est incontestablement pas celle d'un historien : peut-être sans même s'en apercevoir, il crée des personnages de roman à partir des pilotes historiques dont il dispose ⁽³⁾ ».

N'avait-il pas écrit lui-même dans son *Journal intime* que « le vrai sur les plus grandes, comme sur les plus petites choses, nous semble presque impossible à atteindre, du moins un vrai un peu détaillé. Madame de Tracy me disait : “on ne

(1) Stendhal, *Histoire d'Espagne, op.cit.*, p. 68-69

(2) *L'Histoire de la Guerre de succession*, édition présentée et annotée par V. Del Litto, Cercle du Bibliophile, 1971, p.94

(3) Stendhal, *Histoire d'Espagne, op.cit.*, p. 32.

peut plus atteindre au vrai que dans le roman” ⁽¹⁾ ». Quoiqu'il en soit, on ne pouvait pas espérer plus de Stendhal en tant qu'historien car les délices de l'imagination étaient au-dessus de tout pour lui ; on ne pouvait pas lui demander de se limiter à l'histoire telle quelle sans y ajouter ses goûts d'écrivain qui étaient ceux d'un romancier. Dans le plan de son *Histoire de la guerre de succession*, Stendhal lui-même avait bien écrit: « l'Espagne est un centre. J'y fixe l'imagination du lecteur; de là je la promène en Angleterre, en Hollande, en France, pour les négociations des traités de partage, et les préparatifs de guerre ⁽²⁾ ».

Certains romantiques français, tels que Hugo, Gautier et Mérimée, furent en France les phares de la « renaissance orientale ». Ils furent également les propagandistes du mouvement de redécouverte d'Al-Andalous. C'est incontestablement dans le mouvement romantique français que le courant de « maurophilie » fut le plus significatif et le plus fertile; la réhabilitation des « Maures d'Espagne » est indissociable des combats pour imposer un nouvel idéal esthétique.

Mérimée, au cours de ses recherches les plus sérieuses comme par exemple pour son *Histoire de Don Pèdre*, a étudié la démographie de l'Espagne aux temps de Don Pèdre, a lu les mémoires du duc de la Force et c'est ainsi qu'il apprend par exemple que, durant l'expulsion des Morisques, 30.000 ont pénétré en France par Oléron et Bayonne. Gautier, dans son *Voyage*, écrit que « le souvenir des Mores est toujours vivant à Grenade. On dirait que c'est d'hier qu'ils ont quitté la ville, et, si l'on en juge par ce qui reste d'eux, c'est vraiment

(1) Stendhal, *Journal*, in *Œuvres intimes*, t. II., *op.cit.*, p.198

(2) Stendhal, *L'Histoire de la Guerre de succession*, édition présentée et annotée par V. Del Litto, Cercle du Bibliophile, 1971, p.93-94

dommage ⁽¹⁾ ». Les recherches de Louis Viardot ⁽²⁾ ont nettement démontré la contribution des Arabes dans la transformation de l'Espagne en moins d'un siècle en un Etat prospère dans l'industrie, l'agriculture, le commerce, les sciences, les lettres et les arts sous la domination musulmane. C'est grâce à leurs contributions que, toujours selon Viardot, l'Espagne s'est placée au premier rang des nations civilisées au moyen âge. Il parle également de leur influence morale qui fut aussi grande que leur influence intellectuelle et établit un parallèle entre les moeurs chevaleresques et celles des Européens de la même époque et donne des exemples concrets sur la protection accordée aux chrétiens et aux Juifs.

D'autres écrivains se sont également penchés sur les traces culturelles laissées par les Arabes et qui se sont conservées surtout dans certaines régions ; on les étudiera plus en détail dans le chapitre V consacré à l'Andalousie. Mais même les écrivains romantiques espagnols étaient aussi hantés dans leurs récits par cette contribution des Maures. Martínez de la Rosa, dans son prologue à *Aben Humeya o la revolución de los moriscos* écrit: « quant au sujet que j'ai choisi, je dois avouer franchement qu'il me paraît remplir presque toutes les conditions que les maîtres de l'art peuvent exiger; il n'est pas aisé de trouver dans l'histoire plusieurs événements aussi extraordinaires, aussi dramatiques que cette révolte des Maures sous Philippe II. Qu'il me soit permis d'en dire un mot, pour indiquer au moins sa nature et son importance ⁽³⁾ » ; et il considère que « ces Morisques des Alpujarras, très avancés en civilisation, et conservant néanmoins un certain air sauvage, offrent un modèle fort original à l'imitation de l'artiste; on voit, sous les traits de l'Européen, couler le sang de l'homme d'Afrique ⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1981, p. 294

(2) Viardot Louis, *Histoire des Arabes et des Maures d'Espagne traitant de la Constitution du peuple Arabe-Espagnol, de sa civilisation, de ses moeurs et de son influence sur la civilisation moderne*, Pagnerre, Paris, 1851.

(3) Rosa Martínez de la, *Aben Humeya o las revolución de los moriscos*, in *Obras literarias* de D. Francisco Martínez de la Rosa, t. V, Julio Didot, 1830, p. 121

La *Reconquista* constitue un important point de repère dans l'histoire occidentale. Du point de vue chrétien, la *Reconquista* fut l'expulsion graduelle des infidèles musulmans; donc le chapitre le plus brillant de l'histoire de l'Espagne qui commençait alors. Au XIX^{ème} siècle, surgit sous la plume des romantiques l'Espagne inquisitoriale de Philippe II, et on regardera la *Reconquista* d'une manière tout à fait différente: l'Espagne islamique a été victime des « sombres tours de l'histoire » et le départ des Arabes a constitué un terrible désastre sur plusieurs plans pour la terre ibérique. Pour certains, c'était en fait leur maurophilie qui les empêchait d'accepter que l'orientalisme de l'Espagne s'efface au profit du catholicisme. Gautier n'avait-il pas vu dans l'Orient une « échappatoire » ? « L'Orient et le Moyen-Âge, voilà les deux échappatoires ! ».

On mit volontiers l'accent sur les apports fructueux des Maures à la Péninsule ibérique : « les Arabes », explique Gautier à Grenade, « ont poussé au plus haut degré l'art de l'irrigation ; leurs travaux hydrauliques attestent une civilisation des plus avancées ; ils subsistent encore aujourd'hui, et c'est à eux que Grenade doit d'être le paradis de l'Espagne, et de jouir d'un printemps éternel sous une température africaine. [...] Le souvenir des Mores est toujours vivant à Grenade. On dirait que c'est d'hier qu'ils ont quitté la ville, et, si l'on en juge par ce qui reste d'eux, c'est vraiment dommage ⁽¹⁾ ». A Cordoue, il constate que si « les Mores pouvaient y revenir, [ils] n'auraient pas grand-chose à faire pour s'y réinstaller. [...] La vie semble s'être retirée de ce grand corps, animée jadis par l'active circulation du sang moresque ; il n'en reste plus maintenant que le squelette blanchi et calciné ⁽²⁾ ».

Cette sympathie pour l'Islam était, pour d'autres, le reflet de leur hostilité envers le christianisme et l'Europe chrétienne. Quinet, un des plus ardents apologistes de l'Islam maure, ressent une colère haineuse contre la *Reconquista*

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.293

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.373-374

qui a rendu l'Espagne intellectuellement stérile et a remplacé une civilisation raffinée par le « stupide » catholicisme. Rien qu'à lire son débat imaginaire entre la mosquée et les églises de Cordoue, on mesure son profond dégoût pour la cathédrale qui avait été jadis une superbe mosquée. Citons ce passage de *Mes vacances en Espagne* qui nous paraît significatif :

« La mosquée. Qu'avez-vous fait de cette terre que vous m'avez ravie ? Je l'avais plantée ; vous l'avez stérilisée. Cordoue était avec moi la reine du monde par le savoir et par le cœur. Voyez ce qu'elle est devenue sous votre ombre, un village, un pueblo. Jérusalem, aux mains des Assyriens, n'a jamais été plus misérable. Les églises. De cette perle de beauté nous avons fait le grain obscur d'un chapelet ; voilà pourquoi nous sommes châtiées. Nos habitants sont dispersés ; déjà l'on change nos cellules, nos oratoires, nos chapelles en usines, en fabriques,

en manufactures.

La mosquée. Par Allah ! jamais injure semblable ne me sera faite. Le jour où je ne servirai plus de demeure à l'Éternel, je m'écroulerai ; j'ensevelirai avec moi, dans la cour des orangers, le trésor du Coran. Non, jamais le harem de mes blanches colonnes ne sera souillé par la présence d'un autre que le dieu jaloux ⁽¹⁾ ». Cette Espagne catholique qui a lutté contre l'hétérodoxie religieuse a été vouée aux gémonies par les héritiers spirituels des Lumières qui refusaient de voir que l'invasion musulmane de 711 avait brisé l'unité politique de l'Espagne et l'avait également isolée de l'Europe. Ils continuaient dans leurs voyages à la rêver comme une terre de rencontres et de symbioses des cultures et des religions: « voici une nouvelle », s'écrie Quinet ; « répands-la aux quatre vents. La réconciliation du Christ, de Jéhovah et d'Allah s'est faite au plus haut des cieux. Leur longue haine est oubliée. Les houris ont versé les parfums de leurs cheveux

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, Les introuvables, L'harmattan, Paris, 1998, p.216

sur les pieds du Christ. O peuples de bonne volonté, qu'attendez-vous pour faire la paix, quand elle est célébrée par Allah, dans les hauteurs du ciel ? ⁽¹⁾ ». Quinet a été jusqu'à parler « d'un christianisme musulman qui a été jusqu'ici l'âme de l'Espagne ». Soulignons à cet égard que Quinet était habitué à concevoir et à construire ses impressions avec peu de matériaux. M.L. Quenault considère que « cet auteur fait, en véritable magister, la leçon à tout le monde, depuis Louis XIV jusqu'à Napoléon Ier inclusivement ⁽²⁾ », et il l'attaque féroce, trouvant inutile le fait de « donner des leçons de tolérance et de libéralisme religieux à un philosophe qui, élevé dans les idées violentes du XVIIIème siècle, n'a pu s'en dégager complètement ⁽³⁾ ».

Quoique la plupart des romantiques n'aient cessé de dénoncer cette *Reconquista* et que certains Espagnols même tels qu'Ortega y Gasset aient considéré que « una Reconquista que dura ocho siglos no es una Reconquista »,

Charles V (1516-1556) suivi par Philippe II (1556-1598) achève de faire de l'Espagne la première puissance du monde chrétien. Philippe II fut pour la plupart des romantiques une cible de prédilection. Sa figure austère, rigide, associée à la tyrannie absolutiste et aux bûchers de l'Inquisition, leur fournissait une matière rêvée pour les invectives, polémiques anti-religieuses, affabulations romanesques ou théâtrales (voire la question en détail au Chapitre VII). Dans cet ordre d'idée, l'Espagne de Philippe II se prêtait idéalement à l'exploitation du champ lexical de la dénonciation. Stendhal avait pensé écrire un opéra sur *Don Carlos*, reprenant le sujet traité par Alfieri et Schiller, où il aurait présenté Philippe II comme un despote hideux. Il accuse l'Espagne d'incarner d'abord « l'image d'un pays tyrannique qui, sous Philippe II, a opprimé la belle Italie » qu'il aime tant.

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p.210

(2) Quenault M.L., *Étude littéraire et historique sur l'ouvrage de M. Egard Quinet intitulé La RÉVOLUTION*, Coutances, Paris, 1865, p.5

(3) Quenault M.L., *Ibid.*, p. 43

Victor Hugo, dans son *Voyage dans les Pyrénées*, écrit une fois arrivé à Pasajes : « vous entrez, vous êtes chez les hidalgos, vous respirez l'air de l'Inquisition ; vous voyez se dresser à l'autre bout de la rue le spectre livide de Philippe II ⁽¹⁾ » ; et dans « La Rose de l'infante », il le représente comme « Satan régissant au nom de Jésus-Christ ». Gautier, lui, est nourri de cette obsession du passé, qui resurgit ainsi lors de la visite du couvent San Juan de los Reyes : « nous errâmes longtemps dans l'édifice abandonné, suivant d'interminables corridors, montant et descendant des escaliers hasardeux, ni plus ni moins que des héros d'Anne Radcliffe, mais nous ne vîmes en fait de fantômes que deux pauvres lézards [...] Au reste, cette promenade dans les veines et dans les membres d'une grande construction d'où la vie s'est retirée, est un plaisir des plus vifs qu'on puisse imaginer ; on s'attend toujours à rencontrer au détour d'une arcade un ancien moine au front luisant, aux yeux inondés d'ombre, marchant gravement les bras croisés sur sa poitrine et se rendant à quelque office mystérieux dans l'église

profanée et déserte ⁽²⁾ ». Quant à Mérimée, il réfute la thèse de l'auteur américain W.H. Prescott, qui a vu dans Philippe II « le type espagnol et l'incarnation de l'âme hispanique » car pour lui ce monarque, « personnage le plus haïssable » du monde, ne peut représenter « un peuple aussi bon que celui d'Espagne »; Quinet ne supporte pas le ténébreux Escorial où « Philippe II a voulu poser d'avance sa bière près de sa chambre royale, et c'est une chose saisissante de voir combien ces rois d'Espagne, scellés les uns aux autres dans de petits coffres de bronze, tiennent peu de place dans leur palais ; ils étouffent dans la mort. [...] Ces tombes enchaînées les unes aux autres n'en font véritablement qu'une seule ; chacun de ces règnes semble entraîner le suivant dans le même moule d'airain. L'avenir est

(1) Hugo Victor, *Voyages dans les Pyrénées*, in *Oeuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1987, p.430

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.207-208.

là, enseveli par avance dans le linceul ⁽¹⁾ ». Philarète Chasles, voyant des croix partout en Espagne a une sensation d'asphyxie, de paralysie dont le principal responsable semble être Philippe II lui-même : « vous n'êtes plus en France », s'écrie-t-il, « vous avez quitté le XIXème siècle. A droite, vous avez le couvent, à gauche l'autodafé, partout le crucifix. Vous, pour qui vivre c'est douter, transformez-vous, essayez de croire : vous êtes Espagnols. Les sierras sauvages des Alpujarres et les maisons jaunes de Madrid ont frappé vos yeux qui s'ouvraient au jour. Pour vous, il n'a jamais existé de Voltaire ; et le plus hardi des hommes, c'est le prédicateur qui doute du purgatoire, ou se fait un système hétérodoxe sur la conception immaculée. Encore une fois, changez ; faites quitter à votre âme l'enveloppe terrestre qu'elle traîne si languissamment dans le scepticisme et le dégoût ; soyez fils d'un père castillan, sous Philippe II. Puis, regardez autour de vous ; levez les yeux ; voyez ! – ce grand symbole ardent et ensanglanté qui plane sur l'Espagne entière, c'est la croix ! ⁽²⁾ ».

A cette perception qui se traduit par une vive hostilité contre Philippe II,

s'oppose toutefois, chez certains, une autre approche, fondée sur la justification de l'Inquisition qui est celle du royaliste et traditionaliste Joseph de Maistre, pour qui Charles Quint et Philippe II ont été les grands artisans de l'Espagne en tant que première puissance du monde chrétien. De Maistre est un des rares qui aient eu assez d'audace pour aller jusqu'à même défendre l'Inquisition, ce qui dut sans doute scandaliser ses contemporains. Il a souvent pensé que ce que cherchaient les monarques espagnols, c'était le triomphe d'une idée, de la vision catholique de la vie spirituelle, sur la conception protestante, matérialiste et utilitaire. Philippe II éloignait le peuple de l'hérésie : « tous les grands hommes », considère Joseph de Maistre dans la préface à ses *Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition*

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.216.

(2) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol*, in *Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835, pp.137-138.

espagnole, «ont été intolérants, et il faut l'être⁽¹⁾ ». Dans sa première lettre, il considère que « jamais les grands maux politiques, jamais surtout les attaques violentes portées contre le corps de l'Etat, ne peuvent être prévenues ou repoussées que par des moyens pareillement violents. Ceci est au rang des axiomes politiques les plus incontestables [...]. Si vous pensez aux sévérités de Torquemada, sans songer à tout ce qu'elles prévinrent, vous cessez de raisonner⁽¹⁾ ». Il explique que « l'Inquisition fut, dans son principe, une institution demandée et établie par les rois d'Espagne, dans des circonstances difficiles et extraordinaires⁽²⁾ » et contredit ainsi ce que les romantiques avaient largement propagé en vue de discréditer le catholicisme : pour lui, l'Inquisition religieuse n'est dans le fond qu'une Inquisition politique : « on croit que l'Inquisition est un tribunal purement ecclésiastique : cela est faux [...] Le tribunal de l'Inquisition est purement royal⁽²⁾ ». A l'appui de sa position, l'auteur souligne qu' « en Espagne et au Portugal, [...] on laisse tranquille tout homme qui se tient tranquille ; quant à l'imprudent qui dogmatise, ou qui trouble l'ordre public, il ne peut se plaindre que de lui-même⁽³⁾ ». Et Joseph de Maistre de s'adresser au

lecteur : « ne parlez donc plus de religions, et prenez-vous-en à l'autorité civile⁽⁴⁾. Sa logique implacable sacrifie la liberté individuelle au salut de l'Etat et à la sûreté de ses lois: « si donc la loi espagnole, écrite pour tout le monde, porte la peine de l'exil, de la prison, de la mort même contre l'ennemi déclaré et public d'un dogme espagnol, personne ne doit plaindre le coupable [...] car il y avait pour lui un moyen bien simple de les éviter : celui de se taire ⁽⁴⁾ ». La sauvegarde de la société est à ce prix: « les inquisiteurs ordonnaient la torture en vertu des lois espagnoles [...] Les lois grecques et romaines l'avaient adoptée ». L'Inquisition

(1) Maistre Joseph de, *Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition espagnole*, Pélagaud, Lesne et Crozet, Lyon, 1837, p.VI

(2) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p.8-9

(3) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p. 51

(4) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p.53

est irréprochable car elle n'est « que l'instrument de la volonté législatrice et cuite du souverain ⁽¹⁾ » et « ce qui nous trompe sur ce point, c'est que nous ne pouvons nous empêcher de juger d'après l'indifférence de notre siècle en matière de religion ⁽²⁾ ». Dans ce même ordre d'idée, il s'adresse à son interlocuteur : « vous voyez, monsieur le comte, combien d'erreurs les sophistes modernes avaient accumulées sur le compte de l'Inquisition [...] Ils nous présentèrent l'Inquisition comme une invention des papes, et les papes ne l'ont accordée qu'aux instances des souverains ⁽³⁾ ».

Face à l'accusation de ses contemporains affirmant que « les écrivains disparurent au moment où parut l'Inquisition », Joseph de Maistre s'écrie avec beaucoup de zèle: « qui ne sait que le beau siècle de la littérature espagnole fut celui de Philippe II et que tous les écrivains qui ont illustré l'Espagne n'ont fait imprimer leurs livres qu'avec la permission du Saint-Office ⁽⁴⁾ ». A. La Beaumelle souligne également à cet égard que « la fin du règne de Philippe II, celui de son successeur furent l'âge d'or de la littérature espagnole. Alors brillaient Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Solis, Mendoza. Gongora, Fr. Louis de Léon, et tant d'autres dont les travaux fixèrent la langue, et, sans les circonstances politiques, lui auraient peut-être conservé l'espèce d'universalité dont elle jouit

longtemps ⁽⁵⁾ ». Damas-Hinard, dans son éloge de Calderón, se lamente sur la mort de la comédie après lui et n'hésite pas à innocenter en ces termes l'Inquisition jugée responsable: « tout en détestant autant que personne cette institution funeste [...], je ferai deux ou trois observations pour sa défense. D'abord, à quelle époque se rapportent les premiers essais du théâtre espagnol ?

(1) Maistre Joseph de, *Lettres à un gentilhomme russe, op.cit.*, p.55

(2) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p.59

(3) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p.69

(4) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p.71- 72

(5) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*, Tome I, Ladvoat, Paris, M.DCCC.XX.II, p.6

Aux dernières années du XV^{ème} siècle. Or c'est précisément à cette époque que s'établit l'Inquisition. De même quelle a été l'époque la plus florissante de la littérature espagnole, et, en particulier, de la comédie ? C'est la seconde moitié du XVI^{ème} siècle et la première moitié du XVII^{ème}. Or c'est aussi à cette époque que l'inquisition posséda le plus de puissance. Enfin, quels sont les plus grands dramatises espagnols ? C'est Lope, c'est Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Solis. Or, Lope appartenait à l'Inquisition ; Montalban, le disciple chéri de Lope, était secrétaire de l'Inquisition ; quant à Calderón, à Tirso, à Moreto, à Solis, ils étaient prêtres, ce qui veut dire qu'ils tenaient d'assez près à l'Inquisition. – Donc, évidemment, ce n'est pas l'Inquisition qui a tué la comédie espagnole ⁽¹⁾ ». Par ailleurs, et bien avant Damas-Hinard, Voltaire lui-même avait souligné dans son *Essai sur les mœurs* cette supériorité de l'Espagne dans le domaine de la culture à l'époque de Philippe II : « les Espagnols », écrit-il, « eurent une supériorité marquée sur les autres peuples : leur langue se parlait à Paris, à Vienne, à Milan, à Turin ; leurs modes, leurs manières de penser et d'écrire subjuguèrent les esprits des Italiens ; et, depuis Charles Quint jusqu'au commencement du règne de Philippe III, l'Espagne eut une considération que les autres peuples n'avaient point ». Pour revenir à Joseph de Maistre, opposant l'Angleterre, qui tolère toutes les sectes, à l'Espagne, qui les proscrit, il écrit : « comment deux lois fondamentales, diamétralement opposées, pourraient-elles

être défendues par les mêmes moyens ⁽²⁾ ». Cette vision de De Maistre, qui considère qu'« un tribunal quelconque, établi pour veiller, d'une manière spéciale, sur les crimes dirigés principalement contre les mœurs et la religion nationale, sera pour tous les temps et pour tous les lieux une institution infiniment utile ⁽³⁾ »,

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Tome I, Charles Gosselin, 1845, Paris, p. 20

(2) Maistre Joseph de, *Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition espagnole*, *op.cit.*, p.112

(3) Maistre Joseph de, *Ibid.*, p.177

pourrait constituer une réponse à cette vision comparée de Guizot qui, dans son *Histoire de la civilisation en Europe*, trouve des éléments de même nature entre la France et l'Espagne et écrit, entre 1828 et 1830 : « c'est aussi au XVème siècle que se forme l'unité nationale de l'Espagne. Alors finit, par la conquête du royaume de Grenade, la lutte si longue des chrétiens contre les Arabes ; alors aussi le territoire se centralise : par le mariage de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle, les deux principaux royaumes, la Castille et l'Aragon, s'unissent sous le même pouvoir. Comme en France, la royauté s'étend et la monarchie pure de Philippe II en Espagne était plus absolue que celle de Louis XIV, et pourtant bien moins régulière et moins tranquille. Comment Philippe II était-il parvenu, d'ailleurs, à établir en Espagne le pouvoir absolu ? En étouffant toute activité du pays, en se refusant à toute espèce d'amélioration, en rendant l'état de l'Espagne complètement stationnaire. Le gouvernement de Louis XIV, au contraire, s'est montré actif dans toutes sortes d'innovations ⁽¹⁾ ». Le mérite du futur ministre de Louis-Philippe est d'aborder les problèmes de l'histoire des civilisations sous cet angle de l'histoire comparée. Cependant, protestant et libéral, il ne pouvait être indulgent pour l'Espagne de Philippe II, absolutiste et catholique. Quant à l'intolérance religieuse, l'Angleterre de l'époque la connut elle aussi, d'Henri VIII à Cromwell : seulement ceux qui en furent les victimes appartenaient à l'autre camp ; l'échafaud fonctionna, avec d'autres clients.

Le thème de l'inquisition continuera à hanter les romantiques tant français

qu'espagnols jusqu'à la fin du siècle et même au XXème siècle. Dans *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, Carmen, la représentante de la pensée archaïsante et réductrice, pur produit de l'idéal phalangiste, adresse à son mari Mario, pendant la veillée funèbre, un long réquisitoire posthume, dont l'extrait que nous citons ici est entièrement centré sur le thème de l'Inquisition: « ¿es que

(1) Guizot, in *Histoire de la civilisation en Europe*, Didier, Paris, huitième édition, 1866, p.399

también era mala la Inquisición, botarate ? Con la mano en el corazón, ¿es que crees que una poquita de Inquisición no nos vendría al pelo en las presentes circunstancias? Desengáñate de una vez, Mario, el mundo necesita autoridad y mano dura, que algunos hombres os creéis que sólo por eso, sólo por el mero hecho de ser hombres, ya se terminó la disciplina de la escuela y estáis pero que muy equivocados, es preciso callar y obedecer, siempre, toda la vida, a ojos cerrados, que buena perra habéis cogido ahora con el diálogo, ¡Virgen Santa!, que no habláis de otra cosa, parece que no hubiera problema más apremiante en el mundo, con que si antes no podías preguntar y ahora preguntas pero no te responden, que para el caso es lo mismo, que el diálogo se va a paseo [...] Que no Mario, que pedís imposibles, un gallinero, eso, una casa de locos, que por muchas vueltas que le des, la Inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea en cristiano, ya lo ves en España, todos católicos y católicos a marchamartillo, que hay que ver qué devoción, no como esos extranjerotes que ni se arrodillan para comulgar ni nada ⁽¹⁾ ». Un tel discours, cent ans plus tôt, aurait été jugé intolérable par les romantiques, porte-parole de l'émancipation et du progrès.

(1) Delibes Miguel, *Cinco horas con Mario*, Destino libro, Barcelona, 1966, p.151 Traduction: « et l'Inquisition, c'était peut-être aussi une mauvaise chose, pauvre idiot? Allons, la main sur le cœur, tu crois vraiment qu'un petit peu d'Inquisition ne nous ferait pas le plus grand bien dans les circonstances actuelles ? Détrompe-toi une fois pour toutes, Mario, le monde a besoin d'autorité et de poigne ; et certains d'entre vous, les hommes, vous vous imaginez que pour la simple et unique raison que vous êtes des hommes, vous en avez fini avec la discipline de l'école, mais vous vous trompez lourdement : il faut obéir et en silence, toujours, toute la vie,

les yeux fermés ; ah ! quelle lubie vous a pris maintenant avec le dialogue, Sainte-Vierge ! Vous ne parlez que de ça, à croire qu'il n'y a pas de problème plus urgent dans le monde, alors, comme ça, avant tu ne pouvais pas poser de question, et maintenant tu en poses mais on ne te répond pas : au fond ça revient au même, et le dialogue fiche le camp [...] Non Mario, vous demandez l'impossible, une basse-cour, c'est ça, une maison de fous, et de quelque façon que tu la tournes, l'Inquisition était une bien bonne chose parce qu'elle nous obligeait tous à penser bien, c'est-à-dire en bons chrétiens; tu vois maintenant, en Espagne, tous catholiques, et catholiques purs et durs, ah il faut voir cette dévotion, ce n'est pas comme ces espèces d'étrangers qui ne s'agenouillent même pas pour communier, ni rien ».

Les événements marquants, surtout ceux contemporains des romantiques, les ont poussés à s'ingérer dans les affaires politiques de la Péninsule. Dans son *Voyage en Espagne*, Gautier consacre à l'histoire et à la politique un ensemble de considérations, exprimées généralement sur un ton de lamentation quant à l'inévitable dévastation qui accompagne presque toutes les révolutions. Dans son récit, il affiche surtout son intérêt pour les œuvres d'art détruites. Contrairement à beaucoup d'écrivains romantiques, Gautier s'est toujours opposé aux luttes politiques. Cet apolitisme de Gautier n'est pas dû à une insouciance face à ce qui l'entourait mais à une sorte d'indifférence pour tout ce qui était absurde et non constructif. Pour cela, ce qui l'intéressait au dessus de tout était la création artistique pour laquelle il valait beaucoup plus la peine de lutter que pour ce qu'il appelait une illusion (voir sa défense passionnée de la création artistique au chapitre III). Cette foi dans l'«art robuste » qui « seul a l'éternité » trouvera son expression la plus parfaite dans *Emaux et camées*. Pour s'en tenir à un exemple ici, le voyageur, témoin du triste spectacle de la dégradation de la Chartreuse de Miraflores, n'a pu s'empêcher d'exprimer son indignation face à tant de stupidité humaine. Il arrive toutefois que malgré son dégoût pour la politique, Gautier nous laisse quelques informations par ci, quelques commentaires par là, sur des aspects qui entrent dans l'orbite de la politique. Dès le début du voyage, il nous offre une vision directe de la Guerre Carliste, vers 1840 : « on fait sur la frontière deux commerces auxquels les guerres ont donné lieu : d'abord celui des balles trouvées dans les champs, ensuite celui de la contrebande humaine. On passe un carliste comme un ballot de marchandises ; il y a un tarif : tant pour un colonel, tant pour

un officier ; le marché fait, le contrebandier arrive, emporte son homme, le passe

et le rend à destination comme une douzaine de foulards ou un cent de cigares ⁽¹⁾». Ces notations restituent bien les pratiques et le climat de la guerre civile. Il l'évoque également en décrivant la Puerta del Sol à Madrid : « la politique », écrit-il, « est le sujet général de la conversation ; le théâtre de la guerre occupe beaucoup les imaginations, et il se fait à la *Puerta del Sol* plus de stratégie que sur tous les champs de bataille et dans toutes les campagnes du monde ⁽²⁾ ». Il s'intéresse aux *tertulias* où l'on commentait les dernières nouvelles mais, recueillant d'ici et de là des échos issus des discussions, c'est la cruauté espagnole qu'il cherche surtout à mettre en relief : « Balmaseda, Cabrera, Palillos », poursuit-il, « et autres chefs de bande plus ou moins importants reviennent à toute minute sur le tapis ; on en conte des choses à faire frémir, des cruautés passées de mode et regardées depuis longtemps comme de mauvais goût par les Caraïbes et les Cherokees. Balmaseda, dans sa dernière pointe, s'avança jusqu'à une vingtaine de lieues de Madrid, et, ayant surpris un village près d'Aranda, il s'amusa à casser les dents à l'*ayuntamiento* et à l'*alcade*, et termina le divertissement en faisant clouer des fers de cheval aux pieds et aux mains d'un curé constitutionnel ⁽²⁾ ».

Quoiqu'il refusât de se mêler de politique, il ne pouvait faire la sourde oreille devant les événements d'Espagne et a écouté les dernières histoires de la part des partisans de Espartero : « les victoires d'Espartero, victoires qui nous semblent médiocres, à nous autres accoutumés aux colossales batailles de l'Empire, servent fréquemment de texte aux politiques de la *Puerta del Sol*. A la suite de ces triomphes où l'on a tué deux hommes, fait trois prisonniers et saisi un mulet chargé d'un sabre et d'une douzaine de cartouches, l'on illumine et l'on fait

à l'armée des distributions d'oranges ou de cigares qui produisent un

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1981, p. 42

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 138-139

enthousiasme facile à décrire ⁽¹⁾ ». Gautier ne partageait pas du tout la passion pour le constitutionalisme, qu'il refuse en ridiculisant très souvent les tentatives de doter l'Espagne d'une constitution libérale. La cause principale est, en grande partie, l'attachement esthétique au passé, mais également le fait qu'il juge anachronique le jeu constitutionnel appliqué à un pays comme l'Espagne : « sur un ancien palais », raconte –t-il sur son chemin, « transformé en maison commune, nous vîmes pour la première fois le placard de plâtre blanc qui déshonore beaucoup d'autres vieux palais avec l'inscription : *Plaza de la Constitución*. Il faut bien que ce qui est dans les choses en sorte par quelque côté : l'on ne saurait choisir un meilleur symbole pour représenter l'état actuel du pays. Une Constitution sur l'Espagne, c'est une poignée de plâtre sur du granit ⁽²⁾ ».

Manifestement, cette dernière phrase et la position anticonstitutionnaliste de notre auteur doivent être mise sur le compte de sa vision romantique avec tout ce qu'elle implique d'attributs exotiques à l'Espagne, cette Espagne primitive et sauvage, médiévale et passéiste, celle des Maures et des romances, avec son climat, son relief, ses caractères propres, à laquelle, selon Gautier, on ne peut appliquer des règles politiques « civilisées » : « ce qu'il faut à l'Espagne du Midi », écrit-il, sur un ton convaincu et ferme, « c'est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n'est pas en rapport avec l'ardeur du climat et des passions qu'il inspire. Le mécanisme constitutionnel ne peut convenir qu'aux zones tempérées ; au-delà de trente degrés de chaleur, les chartes fondent ou éclatent ⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 138-139

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.46

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 294

En définitive, les observations sur l'histoire et la politique de l'Espagne dans le *Voyage* de Gautier sont dans leur ensemble très faibles, ne relevant d'aucune recherche sérieuse mais d'une simple capacité d'intuitions sur certains aspects de la réalité politique et sociale espagnole, chez un écrivain pour qui priment par-dessus tout les valeurs de la culture. Il arrive néanmoins qu'à la suite de plusieurs réflexions rapides, le lecteur rencontre certaines remarques plus profondes où l'auteur capte parfaitement la diversité espagnole, tout à l'opposé du centralisme unificateur imposé en France par la Révolution. Lui-même dit d'ailleurs que beaucoup plus que d'une Espagne, il faudrait plutôt parler « des Espagnes », comme il l'écrit dans ce texte qui nous semble jusqu'aujourd'hui plus qu'évident: «pour un habitant de la Castille-Nouvelle, ce qui se passe dans la Castille-Vieille est aussi indifférent que ce qui se fait dans la lune. L'Espagne n'existe pas encore au point de vue unitaire : ce sont toujours les Espagnes, Castille et León, Aragon et Navarre, Grenade et Murcie, etc ; des peuples qui parlent des dialectes différents et ne peuvent se souffrir ⁽¹⁾».

4 - De l'histoire à l'anthropologie: les coordonnées de l'univers mental espagnol; l'Espagnol et le monde.

L'Espagnol, « le seul peuple qui ait su résister à Napoléon ⁽²⁾ » disait Stendhal, a été continuellement remis en question par les romantiques français, qui lui attribuaient telle ou telle caractéristique en relation toujours avec un événement marquant de son histoire. Nombreux ont été les romantiques qui ont souligné l'extrémisme ibérique qui se reflète dans l'intolérance politique. Mérimée en parle dans sa deuxième lettre d'Espagne où, pour mettre en relief cette intolérance, il oppose l'Espagne à son pays natal: « en France », écrit-il,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit*, p. 139

(2) Stendhal, *De l'amour*, GFlammarion, Paris, 1965, p.172

« tout homme qui a été aux galères a volé ou fait pis ; en Espagne, au contraire, de très honnêtes gens, à différentes époques, ont été condamnés à y passer leur vie pour n'avoir pas eu des opinions conformes à celles de leurs gouvernants ⁽¹⁾ ».

Charles Didier a été témoin, à Valence, lors de l'émeute qui secoua la ville en 1835, d'une scène qu'il raconte dans un long récit publié dans *La Revue des Deux Mondes* : « le peuple », écrit-il, « était fort tiède et paraissait, à vrai dire, moins sympathique aux sacrificateurs qu'à la victime ; or, la victime était un boulanger, un ancien royaliste, à ce que je compris, dont on voulait faire justice. Les *urbanos* l'avait traîné jusque sous la loge de l'ayuntamiento (municipalité), et ils demandaient à grands cris sa tête au corregidor qui présidait la cérémonie ⁽²⁾ » ; et il ajoute non sans un accent de révolte, que « c'était de leur part une singulière condescendance ; la vie d'un homme est tenue pour si peu de chose de l'autre côté des Pyrénées, qu'aujourd'hui même encore, je m'étonne qu'on n'en ait pas fini du premier coup avec le patient ⁽²⁾ ». Les romantiques ont également considéré que, pour des raisons d'ordre historique, il a toujours été difficile aux Espagnols de dissocier la politique de la religion. Il ne s'agit pas d'une simple alliance, mais elles forment une sorte de symbiose où il est difficile de voir où commence la sphère de l'une et où se termine celle de l'autre. Ils critiquent fortement le sentiment de l'individualisme chez l'Espagnol qui, à leurs yeux, est la cause principale du manque de stabilité dans le pays. Cette attitude empêche de former des partis forts et, encore moins, une véritable unité nationale, sauf dans le cas d'un danger général comme peut l'être une guerre. Même au sein du pouvoir, l'individualisme continue à être fortement présent. Il ne s'agit pas d'équipes solidaires et gouvernant de concert, comme c'est le cas en Grande Bretagne, mais de personnalités qui se succèdent individuellement : Espartero, ensuite Narváez

(1) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, Editions Lemarget, MCMXXVII, p.55

(2) Didier Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1152

ou O'Donnell et, finalement, Serrano, qui tiennent tour à tour les rênes du pays. Les difficultés qu'engendrent ces vagues de ministères finissent souvent dans la

dictature. On ne s'est pas privé de faire remarquer, à ce sujet, que les Français, si prompts à dénoncer ce travers chez leurs voisins, sont loin d'en être eux-mêmes exempts ; c'est ainsi que Pierre Daninos écrit : « la France est le seul pays du monde où, si vous ajoutez dix citoyens à dix autres, vous ne faites pas une addition, mais vingt divisions [...] Il y a dans chaque Français un « anti » qui dort et que réveille le moindre « pro ». C'est ce qui explique l'inextricable puzzle des groupes politiques français ⁽¹⁾ ». Chateaubriand, qui a pourtant loué le caractère espagnol dans ses œuvres littéraires, semble condamner « ce malheureux pays » et s'en prend à ses coutumes et son mode d'être. Ainsi, dans une lettre adressée à La Ferronnays le 1^{er} novembre 1823, il écrit : « quiconque a un peu réfléchi sur ce qui s'est passé en Espagne depuis huit à neuf ans, sur le caractère du roi, sur celui de la nation, sur l'état des mœurs, le degré de la civilisation et des lumières, sur l'esprit de fanatisme et de vengeance, et partant sur l'humeur et les habitudes apathiques de ce malheureux pays, a dû prévoir que la délivrance du monarque n'amènerait pas aussi facilement qu'en France le retour de l'ordre et le règne des lois ⁽²⁾ ».

M. de Rocca souligne dans ses *Mémoires* la différence dans les mœurs de l'Espagnol par rapport aux usages qui ont cours en France, et la difficulté du Français à s'y adapter : « les vociférations des conducteurs, les sons de cloches des églises, qu'on entend sans cesse, ces hommes diversement vêtus, le surcroît d'activité méridionale, qu'ils manifestaient par leurs gestes expressifs, ou par des cris dans une langue sonore qui nous était inconnue, leurs mœurs si différentes

(1) Daninos Pierre, *Les Carnets du Major Thompson*, Hachette, Paris, 1954, p.50

(2) Correspondance Générale de Chateaubriand, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t.V, p.54-62

des nôtres, donnaient à la capitale de l'Espagne une apparence tout-à-fait étrange pour des hommes qui venaient du nord, où tout se passe en silence ⁽¹⁾ ». Non sans étonnement on lit sous la plume d'un militaire français qui prit part à l'invasion

napoléonienne que « les Espagnols étaient un peuple religieux et guerrier, mais non pas militaire, ils détestaient et méprisaient même tout ce qui tenait aux troupes de ligne; aussi manquaient-ils de bons officiers, de sous-officiers, et de tous les moyens qui constituent une armée bien réglée. Ils considéraient la guerre présente comme une croisade religieuse contre les Français, pour la patrie et pour le roi ; et un ruban rouge avec cette inscription : *Vencer o morir por la patria y por Fernando septimo*, était la seule distinction militaire de la plus grande partie de leurs soldats citoyens. Au premier appel, les hommes de toutes les provinces se rendaient presque nus aux grands rassemblements qu'ils appelaient leurs armées. Là le désir ardent qu'ils avaient de vaincre leur faisait supporter, avec une patience admirable, les privations auxquelles toute la puissance de la discipline la plus sévère n'aurait pu assujettir les meilleures troupes de ligne ⁽²⁾ ». Au fur et à mesure que Rocca progresse dans la connaissance des Espagnols, il est amené à reconnaître qu'ils « étaient animés par un seul et même sentiment, l'amour de l'indépendance et la haine des étrangers qui voulaient humilier leur orgueil national en leur imposant un gouvernement. Ce n'étaient ni des forteresses ni des armées qu'il fallait vaincre en Espagne, mais le sentiment un et multiple dont le peuple entier était pénétré. C'était à l'âme de tous et de chacun qu'il fallait frapper, retranchements où les boulets et les baïonnettes ne sauraient atteindre ⁽²⁾ » ; et louant leur « longue résistance », il écrit qu'après 1812, « les événements qui ont changé la face de l'Europe démontrent aussi fortement que la

(1) Rocca M. de, *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne*, Gides Fils, Paris, MDCCCXVII, p.62

(2) Rocca M. de, *Ibid.*, p. 79

noble et longue résistance du peuple espagnol, que la force réelle des Etats ne réside pas tant dans le nombre et la puissance des armées de ligne, que dans un sentiment religieux, patriotique ou politique, assez puissant pour intéresser tous les individus d'une même nation à la cause publique, comme si c'était la leur propre ⁽¹⁾ ».

Cette volonté d'indépendance fut le moteur d'une insurrection qui resta indifférente aux réformes constitutionnelles, œuvre de quelques patriotes, vouées d'avance à l'échec faute de correspondre aux mœurs et aux besoins du pays, comme l'a bien vu Rosseeuw Saint-Hilaire : « l'Espagne alors ne comprit pas assez tout ce qu'il y avait d'antique grandeur dans ces quelques hommes, qui, confinés sur un îlot sablonneux, dernier et saint asile de l'indépendance de leur patrie, osaient défier Bonaparte, alors à l'apogée de sa grandeur, et s'étreindre corps à corps avec le colosse de l'empire. L'Espagne les punit plus tard trop sévèrement pour une si noble faute, de n'avoir compris ni leur temps, ni leur pays, ni la salutaire terreur qu'inspiraient au peuple espagnol les excès de notre grande révolution. La Constitution de 1812 resta donc pour le peuple ce qu'elle était au fond, c'est-à-dire une œuvre de spéculation politique, qui ne se rattachait par aucun lien ni aux mœurs ni aux besoins du pays ; œuvre sans date, étrangère aux temps où elle fut faite, et plus étrangère encore à ceux où on a, par deux fois, et toujours vainement, essayé de la ressusciter. Telles furent les dispositions où Ferdinand retrouva l'Espagne, en foulant ce noble sol, arrosé du sang de tant de martyrs, versé pour l'y ramener ⁽²⁾ ». Les intellectuels espagnols de la même époque avaient un regard différent sur les événements et l'identité espagnole. Emilio Castelar considère que « las naciones que olvidan los días de sus sacrificios y los nombres de sus mártires no merecen el inapreciable bien de su

(1) Rocca M. de, *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne*, op.cit., p.312-313

(2) Saint-Hilaire Rosseeuw, *L'Espagne en 1837*, in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.10

independencia ⁽¹⁾ ». Ramiro de Maetzu, lui, explique la manière d'être espagnol et écrit dans sa *Defensa de la Hispanidad*: « el carácter del español se ha formado en lucha multiseccular contra los moros y contra los judíos. Frente al fatalismo musulmán se ha ido cristalizando la persuasión hispánica de la libertad del hombre, de su capacidad de conversión ⁽²⁾ ». Il affirme un peu plus loin que « frente a los judíos, que son el pueblo más exclusivista de la tierra, se forjó nuestro sentimiento de catolicidad, de universalidad ⁽³⁾ » et conclut que « los

rasgos fundamentales del carácter español son, por lo tanto, los que debe a la lucha contra moros y judíos y a su contacto secular con ellos. El fatalismo musulmán, el abandono de los moros, apenas interrumpido de cuando en cuando por rápidos y efímeros arranques de poder, ha determinado por reacción la firme convicción que el español abriga de que cualquier hombre puede convertirse y disponer de su destino, según el concepto de Cervantes ⁽⁴⁾ ». Galdós et Mesonero Romanos ont parlé de la jeunesse espagnole, en laquelle ils croyaient ardemment malgré les guerres civiles. Galdós trouve moyen de lui dédier ces éloges : « aquella juventud », écrit-il, « en medio de la generación turbulenta, camorrista y sanguinaria a que pertenecía, era como un rosal cuajado de flores en medio de un campo de cardos borriqueros, la esperanza en medio de la desesperación,

- (1) Castelar Emilio, disponible sur : www.cervantesvirtual.com. Traduction : « les nations qui oublient les jours de leurs sacrifices et les noms de leurs martyrs ne méritent pas l'inappréciable bien de leur indépendance ».
- (2) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Rialp, Madrid, 2001, p.253. Traduction: « le caractère de l'Espagnol s'est formé dans la lutte multiséculaire contre les maures et contre les juifs. Face au fatalisme musulman la persuasion hispanique de la liberté de l'homme, de sa capacité de conversion s'est cristallisée ».
- (3) Maeztu Ramiro de, *Ibid.*, p.255. Traduction: « face aux juifs qui sont le peuple le plus exclusiviste de la terre, s'est forgé notre sentiment de catholicité, d'universalité ».
- (4) Maeztu Ramiro de, *Ibid.*, p.257 Traduction: « les traits fondamentaux du caractère espagnol sont, par conséquent, ceux qu'il doit à la lutte contre maures et juifs et son contact séculaire avec eux. Le fatalisme musulman, l'abandon des maures, à peine interrompu de temps en temps par de rapides et éphémères reprises de pouvoir, a déterminé par réaction la ferme conviction, que l'Espagnol abrite, que n'importe quel homme peut se convertir et disposer de son destin, selon le concept de Cervantes ».

la belleza y los aromas haciendo tolerable la fealdad maloliente de la España de 1836 ⁽¹⁾ ». Mesonero Romanos considérait que cette génération (celle de 1825-1826) formait une « juventud alegre, descreída, frívola y danzadora », et qui, « por espíritu de oposición o de resistencia » lisait en cachette Voltaire, Diderot, Dupuis, Volney ⁽²⁾ ».

Finalment l'explication suivante concernant le « politique romantique espagnol » peut parfaitement nous servir comme parallèle à l'interprétation historique et politique de nos romantiques français: « lo que define al político romántico, como ha observado Brunschwig, no es su ideario, sino su

estilo de acción, anclado en *una interpretación milagrosa* de la vida. No se preocupa de lo que hará al día siguiente del triunfo, si es que el triunfo llega. Es la devoción de una utopía, conscientemente servida como tal, a veces; es el aprecio a una forma de vida – el conspirador – a cuyo prestigio social, en el seno del pueblo español, se refiriera agudamente, en diferentes ocasiones, Pérez Galdós ⁽³⁾ ».

- (1) Benito Pérez Galdos, *Episodios nacionales. Tercera serie Cristinos y carlistas*, Edición Destino, Madrid, 2007, p. 281. Traduction: « cette jeunesse là, au milieu de la génération turbulente, bagarreuse et sanguinaire à laquelle elle appartenait, était comme un rosier figé de fleurs au milieu d'un champ de chardons aux ânes, l'espoir au milieu du désespoir, la beauté et les arômes rendant tolérable la laideur malodorante de l'Espagne de 1836 ».
- (2) Mesonero Romanos Ramón, *Memorias de un setentón*, in *Obras completas*, B.A.E, t.CCCIII, p.155. Traduction: « jeunesse allègre, incroyante, frivole et danseuse », « par esprit d'opposition ou de résistance ».
- (3) Cité dans *Política, Diplomacia y humanismo popular*, Estudios sobre la vida española en el s. XIX, Turner, Madrid, 1976, p.54. Traduction: « ce qui définit le politique romantique, comme l'a observé Brunshwig, n'est pas son idéologie, mais son style d'action, ancré dans *une interprétation miraculeuse* de la vie. Il ne s'inquiète pas de ce qu'il fera le lendemain du triomphe, si le triomphe arrive. C'est la dévotion à une utopie, consciemment servie comme telle, parfois ; c'est l'appréciation d'une forme de vie – le conspirateur – au prestige social de laquelle, au sein du peuple espagnol, devait se référer subtilement, à différentes occasions, Pérez Galdós ».

5 - Trois visages de l'Espagne: esquisse d'une histoire poétique de l'Espagne chez Victor Hugo: de *Hernani* à *Ruy Blas* ; les œuvres tardives : *La légende des siècles*, *Torquemada*.

- a- *Hernani* : l'aube des siècles d'or.
- b- El *ocaso* de l'Espagne: *Ruy Blas* témoin et victime de son pays.
- c- *Torquemada* ⁽¹⁾ et l'instrumentalisation idéologique de l'histoire de l'Espagne.

Les relations de Victor Hugo avec l'Espagne constituent tout un monde qui a donné lieu à de nombreuses études et fut interprété comme un échange entre

un passé oublié et un présent révélateur, entre l'univers inanimé et l'animé, entre la réalité concrète et l'esprit. C'est là une des données de ce qu'il y a de plus caractéristique dans le voyage hugolien en Espagne. Un voyage qui a cette particularité de respirer l'innocence avec les retrouvailles des souvenirs d'enfance restés très vifs : « un voyage bref », ainsi présenté par le professeur Daniel-Henri Pageaux dans « L'Espagne héroïque de Victor Hugo », « mais doublement décisif : d'une part c'est une constante réactivation de l'année 1811-12 ; d'autre part, c'est un approfondissement physique de quelques idées fondamentales sur l'Espagne déjà exploitées ou entrevues. En 1843, l'adulte, l'homme mûr retrouve à chaque instant l'enfant, une Espagne d'enfant, faite d'émois simples, que les retrouvailles ravivent ⁽²⁾ ». Hugo, comme nous le savons, a seulement voyagé à Saint Sébastien, Hernani, Tolosa et Pampelune. Ce voyage sera la récupération intérieure de sa propre enfance, sa propre histoire qui lui revient à partir du bruit

(1) *Torquemada* et *La légende des siècles*, par la date de leur publication, débordent du cadre historique du romantisme ; mais, outre le fait que la date de publication ne correspond pas à celle de la composition des œuvres, on ne pouvait, sans tomber dans l'arbitraire, exclure de notre panorama ces œuvres au risque de mutiler et déformer gravement l'approche de l'Espagne par Victor Hugo.

(2) Pageaux Daniel-Henri, *Le Bûcher d'Hercule*, histoire, critique et théories littéraires, Champion, Paris, 1996, p.287.

des roues d'une charrette tirée par des bœufs : « rien qu'à l'entendre, je me suis senti subitement rajeuni, il m'a semblé que toute mon enfance revivait en moi, je ne saurais vous dire par quel étrange et surnaturel effet ma mémoire était fraîche comme une aube d'avril, tout me revenait à la fois. Les moindres détails de cette époque heureuse m'apparaissaient nets, lumineux, éclairés comme par le soleil levant. A mesure que la charrette à bœufs s'approchait avec sa musique sauvage, je revoyais distinctement ce ravissant passé, et il me semblait qu'entre ce passé et aujourd'hui il n'y avait rien. C'était hier... Oh ! le beau temps ! les douces et rayonnantes années ! J'étais enfant, j'étais petit, j'étais aimé. Je n'avais pas l'expérience, et j'avais ma mère ! ». Ces quelques lignes, d'une merveilleuse fraîcheur, sont à mettre en parallèle avec les expériences analogues racontées dans *Les Mémoires d'outre-tombe* et dans l'épisode de la madeleine chez Proust, qui

livre au narrateur le « temps retrouvé ». Ainsi l'enfance de Hugo et surtout cette petite année passée en Espagne pour retrouver son père le général Hugo ont eu, en réalité, une longue influence sur notre poète et sur sa production littéraire; ce qui fera dire au critique Alejandro Cioranescu : « no será difícil reconocer lo que llamamos “matiz español” , no sólo en sus dramas de argumento español, sino también en todos los personajes excesivos y llenos de contradicciones, cuya exageración nos atormenta y nos persigue como la de los dibujos de Goya, los Cuasimodo y los Jean Valjean, los Aymerillot y las Lucrecia Borgia ⁽¹⁾ ». Ce “matiz español” s’est déclenché, de prime abord, au contact de la langue: « étant enfant, assure-t-il, je parlais mieux espagnol que français » et « si j’avais grandi et

(1) Cioranescu Alejandro, “Victor Hugo y España”, in *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954, p.274. Traduction: « il ne sera pas difficile de reconnaître ce que nous appelons “nuance espagnole”, non seulement dans ses drames d’argument espagnol, mais aussi dans tous les personnages excessifs et pleins de contradictions, dont l’exagération nous tourmente et nous poursuit comme celle des dessins de Goya, les Quasimodo et les Jean Valjean, les Aymerillot et les Lucrecia Borgia ».

vécu en Espagne, poursuit-il, je serais devenu un poète espagnol, et mes œuvres étant écrites en espagnol dans une langue peu répandue (sic), n’auraient pas eu de portée. C’est par la chute de l’Empereur, et en conséquence de celle de Joseph, que mon père de général espagnol est devenu général français et que moi de futur poète espagnol, je suis devenu poète français ⁽¹⁾ ». L’impact de la beauté de cette langue resurgira surtout comme un beau souvenir de l’enfance que l’auteur évoque comme pour appeler au secours. Nous pensons à ces vers dans *Les Feuilles d’automne* :

« De même, si jamais je vous revois,
Beau pays dont la langue est faite pour ma voix,
Bords où mes pas enfants suivaient Napoléon,
Fortes villes du Cid ! O Valence, ô Léon,

Castille, Aragon, mes Espagnes ! ». Qui dit amour de la langue dit amour de la culture correspondante, un amour qui n’a cessé de croître au fil des années.

Il s'agira, bien plus tard, de cette Espagne de son enfance que le poète a revue en partie et qui réveillera en lui des souvenirs qui figureront d'une manière ou d'une autre dans les œuvres où dominera encore et toujours l'amour pour cette terre de rêve : « l'Espagne », écrira-t-il le 17 août 1854, « est comme une patrie pour moi... , par moments il me semble avoir deux mères : l'Espagne et la France ». Cette histoire d'amour sera affectée par les problèmes des deux nations à l'époque de Hugo et surgira également dans ses écrits, quoique nous sachions par la préface des *Rayons et Ombres* que Hugo n'a pas toujours été favorable à l'engagement personnel du poète dans la vie politique : « des choses immortelles », écrit-il, « ont été faites de nos jours par de grands et nobles poètes personnellement et directement mêlés aux agitations quotidiennes de la vie politique. Mais, à notre sens, un poète complet, que le hasard ou sa volonté auront mis à l'écart, du moins

(1) *Journal d'Adèle Hugo*, Lettres modernes, Bibliothèque Introuvable, 1994, p.28

pour le temps qui lui serait nécessaire, et préservé, pendant ce temps, de tout contact immédiat avec les gouvernements et les partis, pourrait faire aussi, lui, une grande œuvre. Nul engagement, nulle chaîne. La liberté serait dans ses idées comme dans ses actions ⁽¹⁾ ». Ce sens élevé de la liberté ne pouvait éternellement fuir l'engagement ne serait-ce que par l'écriture. Nous verrons ainsi dans notre étude dont le but n'est guère d'analyser les œuvres de Victor Hugo à thème espagnol, labeur entrepris et épuisé par de nombreux critiques (sauf pour *Torquemada* qu'on verra plus en détail) mais de voir comment Hugo, unique parmi ses contemporains épris de l'Espagne, a ébauché un tableau d'ensemble et ne s'est pas limité à un seul moment mais a en quelque sorte écrit une histoire poétique dans ses différents moments : *Hernani* représente l'essor de l'Espagne, *Ruy Blas*, sa décadence et *Torquemada*, l'inquisition (pour le « Romancero du Cid » dans *La légende des siècles* voir le chapitre VII). Notons brièvement que cette Espagne vécue, lue et rêvée n'aurait peut-être pas pu prendre corps sans le grand apport des études préliminaires d'Abel Hugo, l'hispaniste de la famille, qui

traduisit des *romances historiques en prose*, où son frère puisera plus d'une fois son inspiration poétique : Hugo n'a-t-il pas présenté explicitement *Hernani* comme un « drame dont le *Romancero general* est la véritable clé » ? Nous ne devons pas non plus oublier que l'Espagne était présente dans ses œuvres, avant et après ces trois drames. Elle était bien là dans son œuvre de jeunesse *Inès de Castro* (quoique Hugo lui-même l'insérât parmi les « stupidités qu'[il faisait] avant de naître »), passant par les *Odes et Ballades*, *Les Orientales*, jusqu'à *La légende des siècles*. Même dans les œuvres à thèmes non espagnols, notre auteur trouvait moyen d'insérer un air espagnol par ci (voir « yo que soy contrebandista » dans *Bug-Jargal*), des vers par là comme ceux d'Ursus dans *L'homme qui rit* « rimés comme presque tous les sonnets castillans de ce temps-

(1) Hugo Victor, in Préface “Rayons et ombres”, Albouy-Pléiade, Paris, p.1018

là » ou encore des dialogues carrément en espagnol (voire *Les Travailleurs de la mer*). Il emprunte à la littérature espagnole des personnages tels que la célèbre Esmeralda, réplique de *La petite gitane* de Cervantes... La liste est, en fait, bien longue mais nous nous limiterons à un aperçu général sur la poétique historique de Hugo de *Hernani* à *Ruy Blas* et à un aperçu plus précis sur le personnage emblématique, le mythe qu'est devenu le Torquemada hugolien.

Hernani a suscité encore plus d'ouvrages sur la « bataille » à laquelle le drame donna lieu que sur la pièce elle-même. Théophile Gautier, un de ses principaux militants, résumera ce qu'a signifié cette œuvre pour les romantiques : « pour la génération de 1830 », écrit-il, « *Hernani* a été ce que fut *Le Cid* pour les contemporains de Corneille. Tout ce qui était jeune, vaillant, amoureux, poétique, en reçut le souffle. Ces belles exagérations héroïques et castillanes, cette superbe emphase espagnole, ce langage si fier et si hautain dans sa familiarité, ces images d'une étrangeté éblouissante, nous jetaient comme en extase et nous enivraient de leur poésie capiteuse. Le charme dure encore pour ceux qui furent alors

captivés ⁽¹⁾ ». Quel est le secret de « ce charme » qui dure encore aujourd'hui ? Est-ce parce que cette pièce qui a pour fond l'« histoire telle que la font les ministres et telle que la voient les poètes ⁽²⁾ » est considérée comme étant la plus « espagnole » de Hugo ? Nous savons que, depuis Corneille, la psychologie espagnole de l'honneur, de la vengeance familiale, de l'amour fougueux et noble s'était popularisée en France. En parlant d'*Hernani* n'a-t-on pas souvent parlé du *Cid* du romantisme pour les nombreuses relations entre les deux œuvres quant aux notions de horde primitive, de renoncement à la personne aimée pour un autre, des relations d'ancêtres héroïques, etc. ? ou encore de ce drame, classique par la

(1) Gautier Théophile, *Le Moniteur*, 25 juin 1867 et Gautier, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1884, p.119

(2) Ubersfeld Anne, *Le Roman d'Hernani*, Comédie Française et Mercure de France, Paris, 1985, p.9

grandeur des sentiments et romantique par ses principes et procédés ? ou peut-être aussi, à l'opposé du fier hidalgo, de ce « pícario », ce type de personnage qui avait alors la faveur du public, pour qui la valeur suprême reste l'honneur et que Victor Hugo a également bien transposé plus tard à partir du *El buscón* de Quevedo dans *Ruy Blas* ?

Le drame se situe en Espagne, au début du XVIème siècle et le nom du héros est celui d'un village découvert par Hugo dans son enfance : « sans doute le poète, dont l'enfance s'est passée au collège noble de Madrid, a traversé ce bourg et ce nom sonore et bien fait lui étant resté dans quelque recoin de sa mémoire, il en a baptisé plus tard le héros de son drame ⁽¹⁾ ».

Deux intrigues sont mêlées, l'une amoureuse et l'autre politique. Don Carlos ambitionne la couronne du Saint Empire; il deviendra d'ailleurs l'empereur Charles Quint (Acte V). En face, Hernani veut venger son père, victime du père de Don Carlos, et Gomez complotte contre le jeune roi. Tous les personnages de ce drame sont imprégnés du sentiment de l'honneur, cette notion rigide et chevaleresque, respectée par Don Carlos et Hernani qui s'épargnent mutuellement. C'est l'honneur qui pousse Hernani à venger son père (« Le

serment de venger mon père sur son fils ⁽²⁾ »), à livrer sa personne au vieillard qu'il a offensé (« Je t'appartiens. Tu peux me tuer. Mais veux tu / M'employer à venger ta nièce et sa vertu ? ⁽³⁾ »), à renoncer à sa vengeance après le pardon de l'empereur (« Oh ! ma haine s'en va ! ⁽⁴⁾ »), à mourir le soir de ses noces pour

(1) Gautier Théophile, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1884, p.120

(2) Hugo Victor, *Hernani*, Livre de Poche, Paris, 1987, v. 94, p.26

(3) Hugo Victor, *Ibid.*, v.1283, p.107

(4) Hugo Victor, *Ibid.*, v.1760, p. 138

tenir sa parole (« Aragon doit payer cette dette à Silva ⁽¹⁾ ») et pour avoir oublié la vengeance due à son père (« Mon père, tu te venges / Sur moi qui t'oubliais ! ⁽²⁾ »). C'est cet honneur qui empêche Don Carlos de livrer un rival (« Allez. Je daigne encor protéger votre fuite ⁽³⁾ »), de croiser le fer avec ce rival quand il connaît son identité (« pas de duel. Assassinez-moi. Faites ⁽⁴⁾ »), d'assouvir après son élévation à l'empire ses rancunes de roi (« Je ne sais plus vos noms, messieurs. – Haine et fureur, / Je veux tout oublier. Allez, je vous pardonne ! ⁽⁵⁾ »). C'est également cet honneur qui oblige Ruy Gómez à cacher le bandit qui est son rival, (« Mon hôte ! je dois te protéger en ce lieu / Même contre le roi, car je te tiens de Dieu ! / S'il tombe un seul cheveu de ton front, que je meure ! ⁽⁶⁾ »), à désobéir au roi en refusant de lui livrer un hôte plutôt que de déshonorer ses ancêtres en se déshonorant lui-même. (« Hors que de mon château, démoli pierre à pierre, / On ne fasse ma tombe, on n'aura rien ⁽⁷⁾ »). Le plus beau duel d'honneur entre Don Carlos et Hernani se situe dans la dernière partie de la scène 3 de l'acte II (du vers 600 à 628). Par l'ordre, méprisant, qu'il donne à Hernani : « Assassinez », Don Carlos paraît marquer l'avantage : sa fierté semble avoir fait plier Hernani qui brise la lame de son épée sur le pavé. Tous deux ont, en effet, obéi à « l'honneur castillan » qui interdit au roi de croiser le fer avec un bandit et au bandit de tuer un homme qui ne se défend volontairement pas. Mais, dans la joute verbale qui suit et où deux grandes âmes exaltées s'affrontent, c'est au tour d'Hernani de

l'emporter par son mépris des grandeurs et de la vie : « Alors j'aurai la tombe » et par la suprême protection qu'il accorde au roi en lui donnant à revêtir son propre manteau. On a dit que la personnification de l'honneur castillan dans Ruy

(1) Hugo Victor, *Hernani*, *op.cit.*, v.2058

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, v.2135

(3) Hugo Victor, *Ibid.*, v. 379

(4) Hugo Victor, *Ibid.*, v. 591

(5) Hugo Victor, *Ibid.*, v.1780-1781

(6) Hugo Victor, *Ibid.*, v.887, p.81

(7) Hugo Victor, *Ibid.*, v.1205-1206, p.100

Gómez remonte peut-être à la galerie des portraits des aïeux de ce seigneur que Hugo contempla au palais Masserano.

Ruy Blas marque une évolution différente par rapport à *Hernani*, bien que les deux drames se ressemblent sur certains points : « entre *Hernani* et *Ruy Blas* », explique l'auteur dans la Préface, « deux siècles de l'Espagne sont encadrés ; deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles Quint de dominer le monde ; deux siècles que la Providence, chose remarquable, n'a pas voulu allonger d'une heure, car Charles Quint naît en 1500, et Charles II meurt en 1700. En 1700, Louis XIV héritait de Charles Quint, comme en 1800 Napoléon héritait de Louis XIV ⁽¹⁾ ». Le sujet de *Ruy Blas* le préoccupait depuis longtemps, nous fait savoir Madame Hugo. Ainsi, ce drame en cinq actes qui fourmille de réminiscences espagnoles – le roman picaresque, le roman mauresque, le roman de chevalerie – parut en 1838. Avec *Ruy Blas*, Hugo inaugure le théâtre de la Renaissance et obtient un franc succès avec 50 représentations. L'action se déroule à la cour d'Espagne à la fin du XVIIème siècle. Don Salluste, ministre condamné à l'exil par la reine pour affaire de mœurs, introduit à la cour un de ses laquais Ruy Blas, en le faisant passer pour le noble Don César de Bazan. Ruy Blas gagne le cœur de la reine et, avec son appui, entreprend de purger l'Espagne de la corruption qui l'épuise. Pour se venger de la reine, Don Salluste lui révèle la véritable identité de son amant. Ruy Blas tue Don Salluste pour défendre l'honneur de la reine et, désespéré, se tue au pied de celle qu'il aime. *Ruy Blas* ne nous rappelle-t-il pas, par de nombreuses ressemblances,

le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán ? D'ailleurs, certains l'ont dès la première représentation accusé d'avoir copié *Gil Blas* : « Et d'abord qu'a fait M. Victor Hugo ? Il a copié *Gil Blas* », écrivait-on dans *France et Europe* du 25

(1) Hugo Victor, *Ruy Blas*, Folio théâtre, Gallimard, Paris, 1997, p. 37.

novembre 1838. *Ruy Blas* ne connaît-il pas, comme le pícaro, la faim et affronte sérieusement les réalités triviales de son existence ?

Pour ne citer qu'un exemple Don César dit, à l'Acte I, scène III:

« Oui, je le sais, la faim est une porte basse :

Et, par nécessité, lorsqu'il faut qu'il y passe.

Le plus grand est celui qui se courbe le plus.

Mais le sort a toujours son flux et son reflux ⁽¹⁾ ». La signification de *Ruy Blas*, quoique visant en fin de compte à exposer une idéologie personnelle, est bien historico-politique: déjà dans la Préface de l'œuvre, l'auteur inscrit l'action dans l'inéluctable chute des empires : « l'histoire, c'est l'affrontement des forces du Bien et du Mal, du Noir et du Blanc, jusqu'à l'avènement de la Liberté, de l'Ange Liberté pour tous les peuples ⁽²⁾ ». Cette vision, qui fait du laquais victime d'un grand seigneur l'incarnation dramatique du peuple, qui, s'il « n'a pas le présent » a du moins « l'avenir », s'était également exprimée dans *Hernani* ⁽³⁾. Limitons nous à deux exemples : celui de l'évocation par *Hernani* de ses compagnons disparus:

« C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne !

Ils sont morts ! ils sont tous tombés dans la montagne,

Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,

Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu ! ⁽⁴⁾ »; ou encore celui du réquisitoire de *Ruy Blas*:

« Ce grand peuple espagnol aux membres énervés,

Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez,

- (1) Hugo Victor, *Ruy Blas*, *op.cit.*, v.321-324, p.61
 (2) Hugo Victor, *Ibid.*, p. 70
 (3) Poizat Alfred, « Hernani est de l'épopée romanesque disposée en drame ou plutôt c'est du roman épique », in *Les Maîtres du théâtre*, 1921, p.180
 (4) Hugo Victor, *Hernani*, *op.cit.*, v.977-980, p.86

Expire dans cet antre où son sort se termine,
 Triste comme un lion mangé par la vermine ! ⁽¹⁾ ».

Cette vision se manifeste surtout par la dénonciation de la décadence de la société espagnole et de la monarchie. Hugo s'est inspiré des œuvres de Corneille, « ce génie tout moderne, tout nourri du Moyen- Âge et de l'Espagne », dont il loue la tragi-comédie dans sa *Préface de Cromwell* : « hautaine, démesurée, espagnole et sublime » écrit-il. Mais comme le montrent les nombreuses références à des citations d'auteurs espagnols, il s'est aussi manifestement inspiré de Yarte, Lope de Vega, Calderón, Juan Luis de Alarcón (voir les similitudes entre *El Tejedor de Segovia* et *Hernani*), et Guilhen de Castro pour leurs drames historiques car c'est dans le théâtre du siècle d'or qu'il a trouvé des justifications pour ses propres théories dramatiques : l'affranchissement des règles, l'introduction du lyrisme et de la couleur locale, la variété dans la versification, le mélange du comique et du tragique, du grotesque et du sublime. Larra, non sans exagération, exalte *Hernani* jusqu'au point d'affirmer que « hay escenas enteras escritas de tal modo que no las desdeñaría Calderón mismo ⁽²⁾ ». Même dans sa poésie, il avait fait plusieurs références à Calderón dont ce fameux vers concernant la notion du « nada » dans « Les Feuilles d'automne » : « De todo, nada. De todos, nadie ». Il serait intéressant dans une étude à part de faire un rapprochement sur le plan de la dramaturgie entre *Ruy Blas* et *La Vie est un songe* surtout en ce qui concerne l'usage des retournements, de ces coups de théâtre qui replongent dans le néant celui qui se croyait au faîte de la gloire, le retournement du burlesque en tragique et bien entendu toute la charge tragique du burlesque. Mais ce qu'il doit à Calderón fut regardé ironiquement par son

(1) Hugo Victor, *Ruy Blas*, *op.cit.*, v.1135-1138, p.132

(2) Larra Mariano José de, *Obras*, Atlas, vol. II, Madrid, 1960, p.269 Traduction : « il y a des scènes entières écrites de telle façon que Calderón lui-même ne les dédaignerait pas ».

contemporain espagnol Mesonero Romanos qui, dans sa fameuse satire costumbrista intitulée « El romanticismo y los románticos » où il ridiculise les jeunes romantiques et le romantisme en général, affirme que Hugo a appris de Calderón le romantisme durant son séjour en Espagne : « lo confeccionó a la francesa », et il l'a diffusé comme s'il était de sa propre invention car « el picaruelo conoció lo que nosotros no habíamos sabido apreciar y teníamos enterrado desde hace dos siglos con Calderón », et il a entraîné avec lui bon nombre d'imitateurs, qui « se esforzaron en sobrepujarle y dejar atrás su exageración ⁽¹⁾ ».

Il est certain que le théâtre espagnol a fourni à notre auteur des sujets, des situations, des adaptations mais il n'empêche qu'il a transformé des figures historiques en des figures emblématiques et représentatives de son imagination et de sa propre idéologie : « es un ideal de belleza severa y solemne », écrit Alejandro Cioranescu, « teatral y desesperada, que desprecia las contingencias y el mundo en general, con una noble arrogancia que subsiste intacta por debajo de los harapos, es un paisaje grandioso y desnudo, al mismo tiempo que un alma múltiple y apasionada, creyente y sanguinaria, mística y burlona, estrecha de espíritu y llena de inagotable generosidad. Así quiere Victor Hugo que sean los españoles; pero sospechamos que si así los representa, será también porque así era su propia visión del mundo. El conocimiento de España se confunde aquí con la imaginación, y la síntesis es toda una visión artística y humana, que ofrece la llave

(1) Mesonero Romanos Ramón de, *Escenas Matritenses*, Aguilar, Madrid, 1945, p. 435 Traduction : « il l'a confectionné à la française » [...] « le malin a connu ce que nous n'avons pas su apprécier et avons enterré depuis deux siècles avec Calderón [...] « qui se sont efforcés de le dépasser et laisser derrière eux son exagération ».

de la creación de Victor Hugo ⁽¹⁾ ».

Ces excès hugoliens, dans *Hernani* et *Ruy Blas*, caractérisaient le théâtre français à l'époque romantique tandis que leurs contemporains espagnols ont toujours aspiré (quoiqu'ils n'aient pas toujours réussi à le faire), à un « juste milieu », un drame plus modéré si l'on peut dire. Larra explique ainsi cette exagération comme un moyen d'accrocher le public français, qui en était épris : « *Hernani* hubo de arrebatar al público francés, amigo de declamaciones y pinceladas históricas: la novedad, la nueva bandera bajo la cual presentaba al proscrito de Aragón, le aseguraron un triunfo. Allí era el principio de una escuela; aquí llega cuando hemos apurado hasta los excesos esa escuela ⁽²⁾ ». L'exaltation de Gautier pourrait mieux illustrer l'explication de Larra : « cette œuvre de génie », s'écrie-t-il, « avec ses personnages plus grands que nature, ses passions gigantesques, son lyrisme effréné et son action qui semble une légende du *Romancero* mise au théâtre comme l'a été celle du Cid Campéador, et qui fait entendre ces beaux vers colorés, si poétiques, si fermes et si souples à la fois, se prêtant à la rapidité familière du dialogue où les répliques s'entrecroisent comme des lames et semblent jeter des étincelles, et planant avec des ailes d'aigle ou de

(1) Cioranescu Alejandro, "Victor Hugo y España", in *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954, p.274. Traduction: « c'est un idéal de beauté sévère et solennelle, théâtrale et désespérée, qui méprise les contingences et le monde en général, avec une noble arrogance qui subsiste intacte par dessous les haillons ; c'est un paysage grandiose et dénudé, en même temps qu'une âme multiple et passionnée, croyante et sanguinaire, mystique et moqueuse, étroite d'esprit et pleine d'une inépuisable générosité. C'est ainsi que Victor Hugo veut que fussent les espagnols; mais nous supposons que s'il les représente ainsi, ce serait aussi parce que c'était ainsi sa propre vision du monde. La connaissance de l'Espagne se confond ici avec l'imagination, et la synthèse est toute une vision artistique et humaine, qui offre la clé de la création de Victor Hugo ».

(2) Larra Mariano José de, disponible sur : www.cervantesvirtual.com. Traduction : « *Hernani* a dû enthousiasmer le public français, ami des déclarations et des touches historiques : la nouveauté, le nouveau drapeau sous lequel il présentait le proscrit d'Aragon, lui offrirent un triomphe. C'était là le début d'une école, qui arrive ici quand nous avons épuisé jusqu'aux excès cette école ».

colombe aux moments de rêverie et d'amour ⁽¹⁾ ». Qu'en est-il quant à l'ampleur du travail historique accompli par Hugo ? Ce poète n'a cessé de fulminer contre les faiseurs de couleur locale comme il l'a montré quelques années avant la parution d'*Hernani* dans la *Préface de Cromwell* (1827). Le poète, d'après lui doit « choisir le caractéristique », mais il précise aussitôt « non qu'il convienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui de la *couleur locale*, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là ; tant mieux ». Victor Hugo croyait sincèrement être dans le vrai et affichait constamment dans ses *Préfaces* de grandes prétentions à l'exactitude la plus scrupuleuse quant à l'histoire surtout. Mais que ce soit dans *Hernani*, dans *Ruy Blas* ou dans *Torquemada*, nous assistons à une déformation systématique de l'histoire. Zola, par exemple, ne voyait dans ses oeuvres qu'une « vérité historique faussée » ou encore une « philosophie absurde ⁽²⁾ ». De nombreux critiques se sont interrogés sur la vraisemblance de l'action. Nous l'avons fait aussi et ces questions resteront en suspens : était-il concevable dans l'Espagne du XVII^{ème} siècle qu'un valet osât lever des yeux d'amoureux vers sa reine ? ou encore critiquer ainsi la monarchie et le roi ? Don Carlos devient Charles Quint à Aix-la-Chapelle, près du tombeau

(1) Gautier Théophile, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1884, p.122

(2) Zola Emile, « Victor Hugo », in *Nos auteurs dramatiques*, Cercle du Libre précieux, t.XI, 1968, p.590

de Charlemagne, et non à Francfort selon l'histoire. Don Carlos possède les traits du fils de Philippe II et il est, en plus indiscret, hypocrite et sans dignité, et il nous est difficile d'imaginer Don Carlos caché dans une armoire et courant une aventure amoureuse. Don Ruy Gómez dans un inacceptable anachronisme se dit un « soldat de Zamora » (v.245). Le père du roi n'avait pas pu faire tuer le père d'Hernani, étant donné que Philippe le beau était venu pour la première fois en Espagne après la mort d'Isabelle la Catholique, en 1506, et est décédé quelques mois plus tard. Hernani ne pouvait être un prince d'Aragon car, à cette époque là, l'Aragon et la Castille étaient unies et s'il avait existé un prince d'Aragon, ce ne pouvait être que Don Carlos. Dans *Ruy Blas*, malgré l'emprise cléricale à cette époque en Espagne, on ne trouve ni un moine, ni un prêtre dans la pièce. Ces déformations, attaquées par un grand nombre de critiques, sont-elles uniquement le produit de préjugés collectifs propre à la génération romantique ? ou une exigence de la poétique hugolienne sous la pression de « la couleur des temps » ? Hugo, en tout cas, se plaît aux amples panoramas où prend place une méditation sur l'histoire. Pensons au long monologue de Don Carlos qui, debout devant le tombeau de Charlemagne, entre en contemplation :

« Ah ! c'est un beau spectacle à ravir la pensée
 Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée ! ⁽¹⁾ » ;
 ou au tableau de la décadence de l'Espagne dans *Ruy Blas* :
 « L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur ⁽²⁾ ».

Ces jongleries avec l'Histoire ont, en tout cas, ravi le public français et fasciné les intellectuels romantiques : parlant de la représentation d'*Hernani*, Gautier parlait « de petits tumultes aussitôt étouffés [qui] éclataient aux

(1) Hugo Victor, *Hernani*, *op.cit.*, Acte IV, scène II. Gautier louera ce monologue où il considère que « le poète excelle dans ces vues prises de haut sur les idées inédites. [...] Il semble monter par un escalier dont chaque marche est un vers au sommet d'une flèche de cathédrale ».

(2) Hugo Victor, *Ruy Blas*, *op.cit.*, vers 1068, p.130.

plaisanteries romantiques de don Carlos, aux *Saint- Jean d'Avila* de don Ruy

Gomez de Silva, et à certaines touches de couleur locale espagnole prise à la palette du *Romancero* pour plus d'exactitude. Mais comme au fond on sentait que ce mélange de familiarité et de grandeur, d'héroïsme et de passion, de sauvagerie chez Hernani, de rabâchage homérique chez le vieux Silva, révoltait profondément la portion du public qui ne faisait pas partie des *salteadores* d'Hugo ! *De ta suite – j'en suis !* qui termine l'acte, devint, nous n'avons pas besoin de vous le dire, pour l'immense tribu des *glabres*, le prétexte des plus insupportables scies ; mais les vers de la tirade sont si beaux, que dits même par ces canards de Vaucanson, ils semblaient encore admirables ⁽¹⁾ ».

Le simple nom d' Hernani continuera longtemps à fasciner les romantiques et à faire battre leur cœur au cours de leurs voyages en Espagne : « dix ans plus tard, nous venions d'entrer en Espagne », raconte Gautier, « le pays où nous avons nos châteaux, nous parcourions la route entre Irun et Tolosa, lorsqu'à un relais de poste un nom magique pour nous fait vibrer jusqu'au fond de notre cœur notre fibre romantique. Le bourg où l'on s'arrêtait s'appelait « Hernani », c'était une surprise pareille à celle qu'on éprouve en entendant donner à un lieu réel un nom des pièces de Shakespeare [...] A chaque instant nous nous attendions à voir déboucher par une ruelle Hernani en personne avec sa cuirasse de cuir, son ceinturon à boucle de cuivre, son pantalon gris, ses alpargatas, son manteau brun, son chapeau à larges bords, armé de son épée et de sa dague et portant à une ganse verte son cor aussi connu que celui de Roland ⁽²⁾ ».

Hugo, pour reprendre Morel Fatio, est cet « inventeur d'une Espagne exagérée et fantastique » et donc, pour revenir à ce spectateur ravi, on reconnaît qu'il est par ailleurs trompé quant à la véracité historique mais comme enivré peut être par la beauté lyrique: « ce qui fait », selon les critiques Paul et Victor

(1) Gautier Théophile, *Histoire du romantisme*, *op.cit.*, p.113-114

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.119 – 120

Glachant, « la valeur littéraire » de ces œuvres, « c'est l'inspiration, tantôt lyrique, tantôt épique, qui, transfigurant les personnages, empêche le spectateur charmé de

réfléchir à l'invraisemblance des sujets ⁽¹⁾ ». D'ailleurs a-t-on demandé à Hugo de la véracité dans ses drames ? Après tout, l'intérêt de son théâtre n'est-il pas éducatif, moral et humain surtout ? Il s'est peut-être écarté de la réalité historique espagnole sur un grand nombre de points afin de faire voir à son public, à l'aide d'un personnage ou d'une situation venant de l'autre côté des Pyrénées, les erreurs de ceux qui le gouvernent. Pourquoi pas puisqu'il ne s'agit pas d'un manuel d'histoire et pourtant Hugo lui-même se vante de s'être consciencieusement documenté pour que ses trois pièces soient empreintes d'une couleur locale « scrupuleusement exacte ». Dans *Ruy Blas*, en expliquant l'usage de quelques mots, il déclare que « du reste, et cela va sans dire, il n'y a pas dans *Ruy Blas* un détail de vie privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre, ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact ». Quoique sceptiques sur cette dernière affirmation, on ne peut toutefois nier que c'est en Espagne qu'il a rencontré son romantisme dramatique et « pédagogique », si l'on peut ainsi le qualifier. Les traits espagnols de ses œuvres sautent aux yeux car c'est avant tout un enfant, un homme puis un poète et un écrivain qui « avait l'Espagne dans les veines ». Ses créations montrent qu'il ne se basait pas sur de faibles souvenirs d'enfance mais, venu dans la Péninsule durant la guerre de l'Indépendance, et il connaissait donc l'Espagnol et son caractère héroïque, noble et passionné. Il connaît l'histoire de l'Espagne et sa géographie (on ne peut savoir le niveau de ses connaissances car ce qu'il nous transmet est une synthèse fantaisiste et issue de sa propre vision). Seulement l'action de ses drames n'est pas choisie au hasard quoique les sujets soient de pure

(1) Glachant Paul et Victor, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*, Hachette, Paris, 1903, p.4

fantaisie car l'exactitude est voulue plutôt dans des détails mineurs et extérieurs.

On est même allé fréquemment jusqu'à traiter et analyser *Hernani* et *Ruy Blas* comme deux protagonistes typiquement espagnols. A cet égard, Hugo lui-

même a sans cesse parlé de « peindre des choses vraies par des personnages d'invention ». Pour ce qui a trait à *Hernani*, Alejandro Cioranescu nous donne l'explication suivante: « se ha dicho a menudo que Hernani es un personaje típicamente español y que cualquier otro hubiera actuado de manera diferente, al encontrarse en idénticas circunstancias. En esta afirmación hay mucho de verdad. Hay que poseer, o a lo menos conocer, el desprecio de la realidad, el respeto a los valores ideales, la sensibilidad humanista al mismo tiempo que pundonorosa, la ausencia de cartesianismo y la costumbre de frecuentar lo imposible, que caracterizan el alma español, para comprender como se debe el grito de doña Sol: Sire, vous n'avez pas l'âme d'un Espagnol! ⁽¹⁾ ». En ce qui concerne *Ruy Blas*, il considère qu'il est « la perfecta encarnación de la aspiración a lo imposible » et que « a su vez, don César de Bazán representa otro tipo puramente español, el pícaro, es decir la realidad que gana la batalla triunfalmente perdida por el soñador ⁽¹⁾ ».

Après l'Espagne des Habsbourg, évoquée dans *Hernani* et *Ruy Blas*, tour à tour au moment de son essor et à celui de l'*ocaso* étouffant dans les rites d'une étiquette tatillonne, c'est maintenant l'Espagne noire, celle de l'intolérance et de l'Inquisition qu'il peindra dans *Torquemada*, pièce qui ne fut jamais représentée

(1) Cioranescu Alejandro, "Victor Hugo y España", in *Estudios de literatura española y comparada, op.cit.*, p. 291-292. Traduction: « on a souvent dit que Hernani est un personnage typiquement espagnol et qu'un autre aurait agi d'une manière différente, en se trouvant dans de pareilles circonstances. Dans cette affirmation il y a beaucoup de vérité. Il faut posséder, ou au moins connaître, le mépris de la réalité, le respect des valeurs idéales, la sensibilité humaniste et qui inclut en même temps le point d'honneur, l'absence de cartésianisme et la coutume de fréquenter l'impossible, qui caractérisent l'âme espagnole, pour comprendre comme il se doit le cri de doña Sol : Sire, vous n'avez pas l'âme d'un Espagnol ». « La parfaite incarnation de l'aspiration à l'impossible » « à son tour, don César de Bazán représente un autre type purement espagnol, le pícaro, c'est-à-dire la réalité qui gagne la bataille triomphalement perdue par le rêveur ».

au théâtre car très probablement elle excédait les possibilités de la scène à l'époque. *Torquemada*, ville éponyme du dernier de ses drames, est un village de la province de Palencia dans l'actuelle région autonome de Castille et Léon. Elle se trouve dans la région du Cerrato. C'est une petite ville, qui vit fondamentalement de l'élevage et de l'agriculture et que Hugo lui-même a

découverte incendiée sur les ordres d'un général français. Elle porte le nom d'un grand inquisiteur qu'on découvrira sous la plume de Hugo comme nous le décrit Rafael Sabatini dans l'avant-propos de son ouvrage *Torquemada et l'inquisition espagnole*: « indemne d'ambitions mondaines, il semble à la fois au-dessus et au-dessous de l'homme. Insensible à la haine comme à l'approbation, sublimement dédaigneux du bonheur temporel, il n'est rien en quoi il faille l'admirer autant qu'en l'abnégation sans défaillance avec laquelle il se consacre au service de son Dieu, ni rien en quoi il se rende si terriblement et si tragiquement déplorable que dans l'office effectif qu'il remplit pour lui ⁽¹⁾ ». Cette figure monstrueuse de Torquemada hantera durant des années Victor Hugo.

La pièce naît d'un projet auquel il commencera à penser vers 1830 et ne sera publiée qu'en 1882. Il entreprendra ses recherches dans plusieurs manuels et dans une de ses lettres à Paul Meurice, datée du 24 juillet 1859, on apprend qu'il lui demande de l'aide pour la documentation : « pouvez-vous aller passer », lui demande-t-il, « deux heures pour moi dans les bibliothèques, lire dans quelque dictionnaire de conversation ou encyclopédie les articles biographiques sur Torquemada, faire copie (à mes frais, bien entendu) le mieux fait, le plus détaillé, et me l'envoyer ? Lire aussi les articles d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand ? En outre, voir si *L'Histoire de l'Inquisition* de Llorente contient sur cet être quelque chose de détaillé et de curieux, et m'envoyer ce quelque chose ; enfin

(1) Sabatini Rafael, *Torquemada et l'inquisition espagnole*, traduit par A. Et H. Collin Delavaud, Payot, Paris, 1936, p.7

faire comme pour vous, cher poète, si vous aviez un drame en tête sur Torquemada ». Seulement il ne faut pas beaucoup se fier à ses lectures car selon les frères Glachant : « nous ne savons guère ce qu'il lisait, et il ne faut croire qu'avec beaucoup de prudence aux listes qu'il dresse lui-même [dans son projet de Préface à *Torquemada*].

Nous marquerons ici, une fois de plus, cette tendance qu'il eut toujours à recueillir les notions extraordinaires et les documents peu connus, sans en tirer, au

surplus, que des détails de couleur locale ⁽¹⁾ ». Avant même la parution du drame, Hugo fait déjà une référence scandée de pittoresque à cet implacable inquisiteur dans *La légende des siècles* en donnant la parole au volcan Momotombo :

« Quand j'ai vu flamboyer, ciel juste ! à mon niveau,
Cette torche lugubre, âpre, jamais éteinte,
Sombre, que vous nommez l'inquisition sainte ;
Quand j'ai pu voir comment Torquemada s'y prend
Pour dissiper la nuit du sauvage ignorant,
Comment il civilise et de quelle manière
Le Saint-Office enseigne et fait de la lumière ⁽²⁾ ».

On peut déjà, par le ton de ces vers, se faire une idée de ce que sera plus tard le drame de *Torquemada*. Certains critiques pensent que *Torquemada* est un « flash back » des souvenirs de violence dont Hugo et sa famille ont été témoins en quittant l'Espagne; ces images de l'Espagne résistante et torturée se sont gravées en lui et sont intimement liées aux événements de son époque, notamment aux guerres entre la France et l'Espagne. Peut-être Hugo ne se montrait-il pas vraiment soucieux d'expliquer historiquement les causes et les persécutions de

(1) Glachant Paul et Victor, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo, Les drames en prose*, Hachette, Paris, 1903, p. 265

(2) Hugo Victor, « Les raisons du Momotombo », in *La légende des siècles II*, Garnier Flammarion, Paris, 1967, p.50

l'inquisition, mais de dénoncer, à travers le personnage de Torquemada, les actions inhumaines et monstrueuses de tout fanatique. L'intérêt est donc fondamentalement moral et humain. Au nom de cet humanisme, il nous a été difficile de comprendre les invectives contre ce drame, tel que par exemple ce critique du journal catholique et ultramontain « L'Univers », qui n'a vu dans le drame de Hugo qu' « une longue et grossière calomnie contre la papauté et la royauté, une des actions les plus ignobles de sa longue carrière d'apostat ». Mais qu'espérons nous d'un Hugo dégoûté et révolté contre tout genre d'injustice et de barbarie ? Qu'il comprenne cette institution qui montre que « l'on peut devenir

brûleur d'hommes par charité » ? Ou bien qu'il ménage son langage vis-à-vis de certaines autorités par respect quand il les voit commettre les pires crimes ? Si le pape Sixte IV en personne, qui a permis la réorganisation de l'inquisition, écrit à propos des inquisiteurs de Séville : « sans tenir compte des prescriptions juridiques, ils ont emprisonné nombre de personnes en violation des règles de justice, leur infligeant des tortures sévères et leur imputant, sans le moindre fondement, le crime d'hérésie, confisquant leurs biens à ceux qu'ils condamnaient à mort, si bien que pour fuir une telle rigueur un grand nombre d'entre eux se sont réfugiés auprès du Siège Apostolique, en protestant de leur orthodoxie ».

N'oublions pas d'ailleurs le lien fondamental entre grotesque et théâtre chez Hugo. Lui-même avait écrit : « le principe neuf, le principe moderne, le principe dramatique [c'est] le grotesque, la comédie ». Il étouffe son *Torquemada* par un langage poétique fondé sur le grotesque, axé sur la caricature. On a même parlé dans cette œuvre d'une dramaturgie de Carnaval et de la « carnavalisation » de *Torquemada*. Cette vision ne peut en aucun cas tolérer les propos d'un Joseph de Maistre par exemple, qui, comme nous l'avons vu un peu plus haut, justifie inlassablement l'institution canonique de l'Inquisition et s'adressant au lecteur dit : « si vous pensez aux sévérités de *Torquemada*, sans songer à tout ce qu'elles

prévinrent, vous cessez de raisonner ⁽¹⁾ ». Raisonner pour Hugo face à ce bain de sang et d'injustice au nom d'une religion persécutrice, c'est dénoncer un archaïsme ennemi de tout progrès. Nous pensons ici à ses prédécesseurs des Lumières et plus particulièrement à Montesquieu qui dans son article sur « l'Inquisition » avait écrit : « si quelqu'un dans la postérité ose dire qu'au XVIIIème siècle tous les peuples de l'Europe étaient policés, on citera l'Inquisition pour prouver qu'ils étaient en grande partie des barbares ⁽²⁾ » ; C'est ainsi que, dans *Torquemada*, Victor Hugo n'hésite pas à « se venger » à sa manière et fait subir sous sa plume toutes les humiliations à ce représentant monstrueux de l'Inquisition dont le nom même signifie en espagnol « Tour

brûlée » (*Torquemada*) et qui devient dans son drame le symbole de cette terrifiante pratique. La différence entre Hugo et les philosophes des Lumières est que ces derniers ont attaqué l'institution de l'Inquisition dans son ensemble tandis que notre auteur a personnalisé le thème et l'a individualisé dans le personnage du moine. Nous étudierons également l'impact de l'élément proprement poétique sur l'élément dramatique ; ce qui a valu à Hugo l'accusation de céder au pittoresque, modifiant l'impression générale que laisse la vision de ce Torquemada et finissant ainsi par transformer la vision elle-même. Hugo achève la rédaction de *Torquemada* le 21 juin 1869 et le publie le 2 juin 1882.

Torquemada était un moine dominicain renommé pour son austérité, sa dévotion et son érudition, ce qui lui permettra de devenir le confesseur et l'éducateur d'Isabelle la Catholique dès son plus jeune âge jusqu'à son mariage avec Ferdinand d'Aragon. Il était très proche des souverains mais il refusa les postes honorifiques qui lui étaient proposés, comme le riche évêché de Séville, et se contenta d'une fonction de conseiller. Les rois catholiques décidèrent de mener

(1) Maître Joseph de, *Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition espagnole*, Pélagaud, Lesne et Crozet, Lyon, 1837, p.8-9

(2) Montesquieu, article « Inquisition », in *Encyclopédie*, Diderot et D'Alembert.

une politique religieuse extrêmement sévère, au nom de l'unité de l'Espagne, et convainquirent le pape Sixte IV de réorganiser les tribunaux de l'Inquisition en Espagne et de les placer sous le contrôle exclusif de la Couronne. En 1483, Torquemada est nommé premier Grand Inquisiteur et occupera cette fonction jusqu'à sa mort en 1498. C'est cette fonction surtout qui a intéressé Victor Hugo et qui fut transposée en un drame en vers en 4 actes. L'histoire du Torquemada hugolien est celle d'un moine qui, muré vivant dans un *in pace* par sentence ecclésiastique, est délivré par don Sanche et doña Rosa, deux jeunes amoureux. Torquemada obtient l'absolution du pape et la charge de Grand Inquisiteur pour revenir en Espagne et réaliser son projet de brûler vifs, de massacrer ou d'expulser tous les juifs de la Péninsule. Apparaît entre temps le roi Ferdinand

qui, amoureux de Rosa, recourt à tout genre de manigance et envoie les deux amoureux au couvent. Mais le comte de Fuentel les délivre et les confie à Torquemada. Celui-ci reconnaît ses deux sauveurs mais n'hésitera pas à les inculper, prétendant qu'ils l'ont délivré à la suite d'un acte sacrilège, se munissant d'une vieille croix pour soulever la pierre de sa prison. Il les livre finalement au bûcher de l'Inquisition afin de sauver leurs âmes.

La première partie, intitulée « Du moine au pape », s'ouvre d'emblée sur une géométrisation d'un espace fermé, par l'intermédiaire de didascalies amples et riches de détails : on est en Catalogne, les montagnes semblent avoir « des frontières » ; on passe du monastère au cimetière puis au « jardin sauvage », du jardin à une « muraille très élevée », d'un escalier à un caveau. On rencontre dans cette atmosphère close et asphyxiante un moine qui « salue en fléchissant le genou toutes les croix qu'il rencontre, et disparaît ⁽¹⁾ ». Le champ lexical de la clôture et la prédominance de la figure du cercle encadrent tout le drame car on le retrouve au premier et au dernier acte. La longue didascalie de la fin de la scène

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, La table ronde, La petite vermillon, Paris, 1996, p.23-24

VI est tout aussi significative, avec un élément de plus, celui de la présence « d'un autre point du taillis, un autre moine, puis un autre. Ces moines, vêtus de l'habit des augustins, viennent se placer en silence, debout et immobiles, à quelque distance, derrière le moine dominicain, qui ne les voit pas. D'autres moines arrivent successivement de la même façon, isolément et en silence, et viennent se ranger à côté des premiers. Tous ont les bras en croix et les capuchons baissés. On ne voit aucun visage. Au bout de quelque temps, c'est une sorte de demi-cercle formé en arrière du dominicain ». Cet espace se conjugue avec la description des personnages : à la scène première comme le signale la didascalie, le prieur est « chauve avec une couronne de cheveux gris ⁽¹⁾ », Gucho est « un nain vêtu de noir et coiffé d'un chapeau de sonnettes. Il tient dans les deux mains deux marottes, l'une en or, à figure d'homme, l'autre en cuivre, à figure de femme ⁽²⁾ ».

Ce langage poétique, axé sur le grotesque et la caricature, est surtout intéressant dans la dénonciation de la figure du Roi et de son pouvoir absolu sur les personnes qui l'assistent:

« On a raison. Mais moi,
Que ce qu'on dit soit faux ou soit vrai, j'ai pour loi
D'être au-dessus de tout ce que l'homme imagine ⁽³⁾ ».

Le roi apparaît d'emblée comme un être abominable qui donne l'ordre de
« pendre un homme ⁽³⁾ » pour le simple fait qu'il ne l'ait pas reconnu. Dans les
longues tirades du Roi, se dévoilent ses vices, sa profonde inhumanité:

« La reine est loin. J'existe. Être seul, c'est exquis.

Etre veuf serait mieux. Je ris ⁽⁴⁾ ».

« Faut-il chasser Gucho ? », demande le marquis au roi avant leur entretien.

« Non. Il ne comprend rien », répond le roi, puis il dit à Gucho: « Couchez- là » ;

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit*, p.24

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.27

(3) Hugo Victor, *Ibid.*, p.32

(4) Hugo Victor, *Ibid.*, p.29

s'adressant au marquis, il le fait sur un ton particulièrement méprisant :

« Rien ne m'atteint. Je suis le roi. Ton origine
Mêlée à des laquais, et même à des bouffons,
Tes commencements bas, tortueux et profonds,
Me conviennent. Personne au juste ne peut dire,
Pas même toi, quel fut ton père. Je t'admire
D'être si bien caché, tout en étant public ⁽¹⁾ ».

La figure du roi ressort avec toute sa hideur de cette tirade :

« Être roi, quelle chaîne !
Être un jeune homme, plein d'explosions, de haine,
De tumulte, vivant, bouillant, ardent, moqueur,
Avec un tourbillon de passions au cœur,
Être un mélange obscur de sang, de feu, de poudre,

De caprices, pareil au faisceau de la foudre,
Vouloir tout essayer, tout souiller, tout saisir,
Ne pas voir une vierge, une proie, un désordre,
Un cœur, sans tressaillir du noir besoin de mordre,
Se sentir de la tête aux pieds l'homme de chair,
Et, sans cesse, en la nuit d'un magnifique enfer,
Pâle, entendre une voix qui dit : Sois un fantôme !
N'être pas même un roi ! misère ! être un royaume !
Sentir un amalgame horrible de cités
Et d'états remplacer en vous vos volontés,
Vos désirs, vos instincts ; et des tours, des murailles,
Des provinces, croiser leurs nœuds dans vos entrailles ;
Se dire en regardant la carte : me voilà !

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.32

J'ai pour talon Girone et pour tête Alcala !
Voir croître en son esprit, chaque jour moindre et pire,
Un appétit qui prend la forme d'une empire,
Sentir couler sur soi des fleuves, voir de mers
Vous isoler dans l'ombre avec leurs plis amers,
Subir l'étouffement qu'a sous l'onde une flamme,
Et, morne, avoir le monde infiltré dans son âme ! –
Et ma femme, ce monstre immobile ! je suis
L'esclave de ses jours, le forçat de ses nuits.
Seuls dans une lueur – sombre, tant elle est haute,
Nous sommes tout-puissants et tristes, côte à côte.
Nous nous refroidissons en nous touchant. Dieu met
Sur on ne sait quel fauve et tragique sommet,
Au-dessus d'Aragon, de Jaën, des Algarves,

De Burgos, de Léon, des Castilles, deux larves,
 Deux masques, deux néants formidables, le roi,
 La reine ; elle est la crainte et moi je suis l'effroi.
 Ah ! certes, il serait doux d'être roi, qui le nie ?
 Si le tyran n'avait sur lui la tyrannie !
 Mais toujours s'observer, feindre, être deux pâleurs,
 Deux silences ; jamais de rire, pas de pleurs ;
 Urraca vit en elle, en moi revit Alonze.
 L'homme de marbre auprès de la femme de bronze !
 Les peuples prosternés nous adorent ; tandis
 Qu'on nous bénit en bas, nous nous sentons maudits,
 L'encens monte en tremblant vers nous, et l'ombre mêle
 L'idole Ferdinand à l'idole Isabelle [...]

Plus de joug, je me rue ivre à travers le mal
 Et le bonheur, ayant pour but d'être animal,
 Piétinant mon manteau royal, l'âme élargie
 Jusqu'aux vices, jusqu'aux chansons, jusqu'à l'orgie,
 Regardant, moi le roi, le captif, le martyr,
 Mes convoitises croître et mes ongles sortir ;
 La femme et sa pudeur, l'évêque avec sa crosse,
 M'exaspèrent ; je suis furieux, gai, féroce ;
 Et l'homme qui bouillonne en moi, flamme et limon,
 Se venge d'être spectre en devenant démon ⁽¹⁾ ».

Cette longue tirade, qui fait largement appel aux métaphores empruntées au monde animal, formant un véritable bestiaire, et où abondent les antithèses qui renforcent la puissance évocatrice des images, donne libre cours, comme certains poèmes de la dernière série de *La Légende de Siècles*, à l'aversion de Hugo pour la monarchie. Dans ce déferlement de haine et de laideur, le poète fait place à des termes aux sonorités colorées comme certains noms géographiques (Aragon,

Jaën, Burgos, Castille...) pour donner un arrière plan pittoresque afin de reposer le lecteur, ne serait-ce qu'un instant, du spectacle de l'horreur. Cette fin de tirade est interrompue par l'appel à la prière, un acte qui revient sans cesse dans la pièce mais qui est peint comme le summum de l'hypocrisie et du cynisme des personnes importantes: « Maintenant finissons nos prières ⁽²⁾ ». Gucho, ce pauvre type à la figure médiocre, ne peut s'empêcher de penser ainsi :

« Momerie !
C'est par là que ce roi finira. Fourbe et dur,
Quand il dit un pater, il devient imbécile.
Il ne croit à rien ; mais, – quel chaos d'âme obscur ! –

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.37-38

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.39-40

Alors il cède au pape, il vénère un concile.
Tout en heurtant le prêtre, il le craint ; il se sent
Poussière sous les pieds de ce hautain passant.
Faisant le signe de la croix.
Ainsi soit-il ! il est libertin, fourbe, oblique,
Menteur, cruel, obscène, athée, – et catholique.
Et, tant pis, il aura plus tard ce sobriquet ⁽¹⁾ ».

Le marquis également, s'adressant au prieur, finit la scène III sur un ton où perce le mépris :

« Allons, comédien, reprends ton masque lâche,
Insensible à l'insulte, à la haine, à l'affront,
Et remets-toi ton vil sourire sur le front ⁽²⁾ ».

Le roi épie Don Sanche et Rosa, qui apparaissent pour la première fois, et s'écrie :

« L'Espagne, pierre à pierre et pas à pas, se fonde.
Ce mariage fait mes affaires. Je veux

Aider le cardinal d'Orthez, combler ses vœux,
Et, marquis, avant peu j'aurai Dax et Bayonne ⁽³⁾ ».

Le lecteur, à partir de là, éprouve un véritable besoin de détente, d'une petite échappée à ce cadre étouffant; Hugo en a eu certainement conscience car il insère, à la scène V, un joli duo d'amour entre Don Sanche et Rosa, où le lyrisme hugolien associe l'amour à l'évocation de la nature et de ses éléments, ici les roses et le papillon. Seulement même dans cette scène, où l'alexandrin devient plus adouci, assoupli, Hugo donne à la conversation entre les amoureux des accents mélancoliques presque verlainiens :

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.39-40

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.61

(3) Hugo Victor, *Ibid.*, p.63

« Oh ! la nature immense et douce existe !

Vois-tu, que je t'explique. En hiver, le ciel triste
Laisse tomber sur terre un linceul pâle et froid ;
Mais, quand avril revient, la fleur naît, le jour croît ;
Alors la terre heureuse au ciel qui la protège
Rend en papillons blancs tous ses flocons de neige,
Le deuil se change en fête, et tout l'espace est bleu,
Et la joie en tremblant s'envole et monte à Dieu.
De là ce tourbillon d'ailes qui sort de l'ombre.
Dieu sous le ciel sans borne ouvre les cœurs sans nombre
Et les emplit d'extase et de rayonnement.
Et rien ne le refuse et rien ne le dément,
Car tout ce qu'il a fait est bon! ⁽¹⁾ ».

Cette brève allusion à la bonté de Dieu dans le langage des amoureux est, dans ce drame sombre, une halte qui en éclaire la noirceur d'un rayon de soleil. Dès la scène suivante, avec la tirade du moine qui n'est autre que Torquemada lui-même, nous passons de la diatribe hugolienne contre le roi à la dénonciation du clergé, encore plus intense et expressive. Le réquisitoire du moine, qu'il dresse

à la scène VI contre l'humanité, nous apparaît comme un vrai festival pour les yeux et une grande angoisse pour le cœur. Le moine apparaît en proie en une douloureuse conscience de la perversion de l'homme de n'importe quelle classe sociale :

« D'un côté,
La terre, avec la faute, avec l'humanité,
Les princes tout couverts de crimes misérables,
Les savants ignorants, les sages incurables,

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p. 70-71
La luxure, l'orgueil, le blasphème écumant,
Sennachérib qui tue et Dalila qui ment,
Hérétiques, vaudois, juifs, mozarabes, guèbres,
Les pâles curieux de chiffres et d'algèbres,
Tous, grands, petits, souillant le digne baptismal,
A tâtons, reniant Jésus, faisant le mal,
Tous, le pape, le roi, l'évêque, le ministre...
Et de l'autre côté, l'immense feu sinistre ! ⁽¹⁾ ».

A partir de là commence la prédominance du feu qui apparaît partout même dans les didascalies, le feu mêlé à l'image de l'enfer, là où se trouvent « les profondeurs sombres du flamboiement ! » :

« L'enfer ! – O créature humaine abandonnée !
O double plateau noir de notre destinée !
Vie et mort. Rire une heure et pleurer à jamais !
l'enfer ! O vision ! Des caves des sommets ;
La braise dans les puits, sur les cimes le soufre.
Cratère aux mille dents ! bouche ouverte du gouffre !
Sous l'infini vengeur, l'infini châtié !
Joie est une moitié ; deuil est l'autre moitié.

Cela brûle. On entend des cris : mon fils ! ma mère !
Grâce ! et l'on voit tomber en cendre une chimère,
L'espérance ; des yeux, des visages s'en vont,
Puis reviennent, hagards dans le brasier profond ;
Sur les crânes vivants le plomb fondu s'égoutte.
Monde spectre. Il torture et souffre ; il a pour voûte
Le dessous monstrueux des cimetières noirs,

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.73-74

Piqué de points de feu comme le ciel des soirs,
Plafond hideux percé de fosses pêle-mêle,
D'où tombe dans l'abîme une pluie éternelle
D'âmes, roulant au fond des braises, au milieu
Du supplice, plus loin que le pardon de Dieu [...] ⁽¹⁾ ».

Il y a lieu de faire observer que c'est une des plus belles scènes de la pièce. Elle est religieuse et philosophique. Elle est également dramatique : c'est le combat qui se livre dans un être qui sent le pouvoir lui échapper et qui voudrait avoir l'assurance de le vivre le lendemain. Alors que le moine semble a priori être la victime sur laquelle on devrait s'apitoyer, apparaît en fait Hugo qui palpète ici d'émotions et de révoltes. On dirait qu'il y a deux natures incompatibles dans la figure de ce moine à l'image du « ciel » et de « l'enfer » mais qui, obsédé par le bien, tend aussitôt à combattre par l'enfer :

« Moi ! je viens sauver l'homme. Oui, l'homme amnistié,
J'ai cette obsession. En moi l'amour sublime
Crie, et je combattrai l'abîme par l'abîme.
Dominique ébaucha, j'achèverai. L'enfer !
Comment faire tomber le couvercle de fer ?
Comment sur cette pente épouvantable, ô Rome,
O Jésus, arrêter l'écroulement de l'homme ?

J'ai trouvé. C'est d'ailleurs indiqué par Saint Paul.
Car l'aigle, c'est la joie altière de son vol,
Voit tout, et s'éblouit de tout ce qu'il découvre.
Pour que l'enfer se ferme et que le ciel se rouvre,
Que faut-il ? Le bûcher. Cautériser l'enfer ⁽¹⁾ ».

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.73-74

Cette peur pour « l'écroulement de l'homme » conduira à l'écroulement du moine lui-même. Il croit s'appuyer sur le verset de saint Paul que Hugo met en note : « ... qu'un tel homme soit livré à Satan pour la destruction de la chair, afin que l'esprit soit sauvé au jour du Seigneur Jésus ». (I Cor.) Presque tous les romantiques ont eu de la peine à comprendre « comment une religion toute d'amour et de tolérance a [...] pu être amenée à brûler vifs tous ceux qui n'acceptaient pas librement ses enseignements ⁽¹⁾ ». Ce problème a longtemps inquiété notre Hugo qui, dans ce long tableau esquissé par le moine et largement évocateur, bouscule le vers et l'action et dérange dans sa quiétude le lecteur, qui n'a plus l'impression d'assister à un monologue, et ne sait plus s'il faut s'extasier ou se lamenter devant cette outrance :

« Gloire à Dieu ! joie à tous ! Les cœurs, ces durs rochers,
Fondront. Je couvrirai l'univers de bûchers,
Je jeterai le cri profond de la Genèse :
Lumière ! et l'on verra resplendir la fournaise !
je sèmerai les feux, les brandons, les clartés,
Les braises, et partout, au-dessus des cités,
Je ferai flamboyer l'autodafé suprême,
Joyeux, vivant, céleste ! – O genre humain, je t'aime ! ⁽²⁾ ».

La laideur des faits et la beauté de vers font ici un contraste saisissant.
Cette déclaration « d'amour monstrueux », l'interrogatoire de Torquemada à la

scène VII, sa condamnation et surtout son enterrement vivant par un évêque, nous présentent d'emblée un personnage effrayant et d'abominables représentants de la religion chrétienne. Mais Torquemada, cet être hideux, est sauvé par deux bonnes âmes, Don Sanche et Rosa, et le premier acte s'achève sur ce vers du moine :

(1) Léa H., *Histoire de l'Inquisition au Moyen-Age*, éd. R. Laffont, Bouquins, trad. S. Reinach, Paris 2004, p.XXIX

(2) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p. 77-78

« Vous me sauvez. Je jure, enfants, de vous le rendre ⁽¹⁾ ».

L'acte deux de la première partie s'intitule « Les trois prêtres » et s'ouvre sur la bonne figure de François de Paule qui rencontre et découvre un Torquemada motivé par son aveugle désir de faire triompher sa religion en l'imposant par la terreur:

« Je veux sur la terre
Allumer l'incendie énorme et salulaire.
Père, rien de meilleur jamais ne se rêva.
Et j'entends dans ma nuit Jésus qui me dit : Va !
Va ! le but t'absoudra pourvu que tu l'atteignes !
Je vais ⁽²⁾ ! ».

A cette figure étrange et puissante de fanatique, le poète oppose, dans une scène épisodique, la figure de François de Paule, l'apôtre de la religion par l'amour, qui lui répond de la sorte :

« Voici de l'eau, du pain et des châtaignes.
Buvez à votre soif, mangez à votre faim.
Et quant à vos projets, dont j'entrevois la fin,
Avant que le premier de vos bûchers flamboie,
Je prierai Dieu pour vous, afin qu'il vous foudroie;
Car mieux vaudrait, pour vous et pour le genre humain,
Votre mort, qu'un tel pas, fils, dans un tel chemin ⁽²⁾ ».

Peut-on dire ici que Hugo conserve encore en lui quelques brides de son

éducation catholique car sur trois prêtres, il a quand même cité un qui répond à l'idéal évangélique ? La tirade qui suit est d'un chrétien exemplaire. Mais la présence du bon ermite ne serait-elle pas là tout simplement comme un

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.101

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p. 111- 112

expédient théâtral pour souligner, par contraste, la monstruosité de Torquemada car François de Paule est évidemment l'antithèse de l'Inquisiteur :

Torquemada, à part.

Triste affaiblissement d'un esprit solitaire !

Ce pauvre saint n'a pas compris.

François de Paule

L'homme est un être t

Pour tout aimer. Il est le frère, il est l'ami.

Il doit savoir pourquoi, s'il tue une fourmi.

Dieu de l'esprit humain a fait une aile ouverte

Sur la création, et, sous la branche verte,

Dans l'herbe, dans la mer, dans l'onde et dans le vent,

L'homme ne doit proscrire aucun être vivant.

Au peuple un travail libre, à l'oiseau le bocage,

A tous la paix. Jamais de chaîne. Point de cage.

Si l'homme est un bourreau, Dieu n'est plus qu'un tyran.

L'Evangile a la croix, le glaive est au Koran.

Résolvons tout le mal, tout le deuil, toute l'ombre,

En bénédiction sur cette terre sombre.

Qui frappe peut errer. Ne frappons jamais. Fils,

Hélas, les échafauds sont d'effrayants défis.

Laissons la mort à Dieu. Se servir de la tombe !

Quelle audace ! L'enfant, la femme, la colombe,

La fleur, le fruit, tout est sacré, tout est béni,
Et je sens remuer en moi cet infini
Quand, jour et nuit, rêveur, du haut de cette cime,
Je répands la prière immense dans l'abîme.
Quand au pape, il est pape, il faut le vénérer.
Fils, toujours pardonner et toujours espérer,
Ne rien frapper ne point prononcer de sentence,
Si l'on voit une faute en faire pénitence,
Prier, croire, adorer – c'est la loi. C'est ma loi.
Qui l'observe est sauvé ⁽¹⁾ ».

Cette belle leçon d'amour chrétien restera sans effet, se heurtant au spectre du grand Inquisiteur, tortionnaire ivre d'infini, qui brouille les limites entre le bien et le mal. Hugo lui donne un complice dans la personne d'un chasseur qui s'avérera être le pape lui-même. Ce pape se présente de prime abord en train de blasphémer :

« Dieu – s'il existe, il se tait, –
Certes, en faisant l'homme, a fait un sot chef-d'œuvre.
Mais la progression du ver à la couleuvre,
Du serpent au dragon, du dragon à Satan,
C'est beau ⁽²⁾ ».

Puis il donne, non sans enthousiasme, sa bénédiction à la mission de Torquemada :

« Torquemada, je te connais. Va-t'en.
Retourne en ton pays. J'ai reçu ta demande.
Je te l'accorde. Va, fils. Ton idée est grande.
J'en ris. Rentre en Espagne et fais ce que tu veux.
Je donne tous les biens des juifs à mes neveux.
Fils vous vous demandiez pourquoi l'homme est sur terre.
Moi, je vais en deux mots le dire. A quoi bon taire

La vérité ? Jouir, c'est vivre. Amis, je vois

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit*, p. 111- 112

(2) Hugo Victor, *Ibid*, p. 115 – 116

Hors de ce monde rien, et dans ce monde moi ⁽¹⁾ ».

Cette peinture du pontife sous les traits d'un monstre et d'un libertin rejoint Voltaire qui a écrit sur l'Inquisition qu'elle est « une invention admirable et tout à fait chrétienne pour rendre le pape et les moines plus puissants, et pour rendre tout un royaume hypocrite ⁽²⁾ ». Ainsi s'achève cette première partie, sur les deux figures à la fois convergentes et antithétiques du Pape et de l'Inquisiteur.

La deuxième partie s'ouvre sur l'annonce par le Marquis à Don Sanche qu'il est prince. Mais la terreur qu'inspire Torquemada est partout. Gucho, s'adressant au marquis, lui dit :

« D'accord.

Abject, mais grand. Devant Torquemada, tout tremble.

Même vous ⁽³⁾ ».

La présence du bûcher apporte un sinistre décor à toutes les scènes. Quand le roi demande où vont ces hommes masqués, Gucho lui répond :

« Ils vont chercher
Ceux qui seront brûlés sur la place publique.
Vous êtes un bourgeois quelconque ; on vous implique
Dans quelque imbroglio lugubre, à votre insu ;
Ou bien, chez vous, sans trop vous en être aperçu,
Vous avez dit un jour quelque sottise parole ;
A peine dit par vous, le mot fatal s'envole,
Court vers le saint-office, et va tomber sans bruit
En cette sombre oreille ouverte dans la nuit.

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit*, p. 115 – 116

(2) Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, éd. A. Pons, Gall., « Folio Classique », Paris, 1994, p. 326

(3) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.130-131

Alors on voit sortir d'un cloître aux tristes dômes

Cette bannière avec ces deux rangs de fantômes,

Et la procession se met en mouvement.

Elle avance au milieu du peuple lentement ;

Elle passe à travers tout ce qu'elle rencontre.

Rien ne l'arrête. On fuit sitôt qu'elle se montre.

Ce sont les familiers de l'inquisition.

On se prosterne. On sait que cette vision

Est une main qui va chez lui saisir un homme.

[...]

Vous, vous êtes chez vous tranquille, assis à table,

Riant, jasant, cueillant des fleurs dans le jardin,

Embrassant vos enfants, et vous voyez soudain

Cette tête de mort venir à vous dans l'ombre.

Oh ! que de gens brûlés ! on n'en sait plus le nombre.

Quiconque voit marcher cet étendard vers lui

Est perdu ⁽¹⁾ ».

On accuse continuellement Hugo de faire étalage d'une succession d'images hyperboliques de bûchers, de la cruauté de l'inquisiteur, et de peindre l'Inquisition en usant d'un vocabulaire qui verse volontiers dans l'outrance. Mais son drame prend appui sur une réalité qui a existé quoique cet inquisiteur fût largement réinventé par Hugo afin de dénoncer tout pouvoir cruel et inhumain qui a sévi au long des siècles. De plus, la question entre la fin et les moyens est posée ici pour s'interroger sur la vertu devenue démoniaque, l'amour dénaturé. Le drame tout entier est dominé par les forces de la mort. La religion de Torquemada

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.130-131

est une obsession destructrice qui le rend serviteur d'une religion mortifère. Quoi de plus hallucinant que la mise en scène de la cruauté où l'on voit le Grand Inquisiteur inviter le roi et la reine, dans le palais maure de Séville, à regarder au centre de la place de la Tablada, à la tombée de la nuit, le quemadero, « colossale bâtisse, toute hérissée de flammes, pleine de bûchers et de poteaux et de suppliciés en sanbenitos qu'on entrevoit dans la fumée ⁽¹⁾ » ! La didascalie ⁽¹⁾ souligne l'atrocité de la scène ; des êtres terrifiants, indifférents à la souffrance humaine jouissent des scènes d'exécutions ; « Torquemada en contemplation repaît ses yeux du quemadero » :

« O fête, ô gloire, ô joie !

La clémence terrible et superbe flamboie !

Délivrance à jamais ! Damnés, soyez absous ⁽¹⁾ ! ».

De l'exagération, peut être, dans la jouissance durant la célébration des autodafés ; mais dans la véritable histoire, les rois et les inquisiteurs n'assistaient-ils pas à ce genre de spectacles comme s'ils s'agissaient d'une corrida ou d'une pièce de théâtre ? Ces personnages ne peuvent que subir sous la plume de Hugo toutes les flagellations car l'apparence grotesque que leur donne l'auteur détermine leur relation avec les autres : dans la scène IV, le Roi réapparaît avec toute son abjecte corruption : Rosa lui plaît et pour l'avoir, il décide froidement de se débarrasser de Don Sanche tout simplement en le faisant tuer:

« Eh bien, quand cette porte

Va s'ouvrir tout à l'heure, on va le tuer là.

[...]

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.188 : « des tonneaux de poix et de bitume allumés, accrochés au haut des poteaux, se vident flamboyants sur la tête des condamnés. Des femmes que la flamme a faites nue flambent adossées à des pieux de fer. On entend des cris. Aux quatre angles du quemadero, les quatre gigantesques statues, dites les quatre évangélistes, apparaissent toutes rouges dans la braise. Elles ont des trous et des crevasses par où l'on voit passer des têtes hurlantes et s'agiter des bras qui semblent des tisons vivants. Enorme aspect de supplice et d'incendie ».

Rose me plaît. Jamais front plus fier ne mêla

La pudeur au sourire, et jamais une fille
N'accoupla mieux la voix qui charme à l'œil qui brille ;
Elle regarde avec un doux air inhumain ;
Elle a de petits pieds qui tiendraient dans ma main ;
Elle tremble aisément, sa beauté s'en augmente.
Or, puisque, moi le roi, je la trouve charmante,
Sanche est de trop ⁽¹⁾ ».

Tout roi qu'il soit, Hugo l'abaisse au plus bas rang des criminels car cet être ne suit que ses instincts bestiaux et ne connaît d'autre loi que celle de la haine dont il fait l'éloge et semble être fier :

« Haïr est bon. Tenir son ennemi qu'on broie
Et qu'on foule aux pieds, ah ! j'en écume de joie.
Je suis l'abîme, heureux d'engloutir l'alcyon !
Je sens un tremblement d'extermination.
Bien fou qui tenterait de me donner le change !
Pas d'obstacle. J'ai là don Sanche et je me venge !
Je me venge de quoi ? De ce qu'il est aimé.
De ce qu'il est beau. Moi, l'homme obscur et fermé,
J'ai dans l'âme un orage et cent courants contraires.
Le meurtre est mon ami ; les Caïens sont mes frères ;
Et tandis que j'ai l'air grave, glacé, dormant,
Je sens ma volonté m'emplir affreusement ⁽¹⁾ ».

Mensonge, hypocrisie, manigances, tout lui est bon pour satisfaire ses désirs. Lorsque l'évêque mariait Don Sanche et Rose, le roi, sous le prétexte de la

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.135-137

religion, « regardant fixement l'évêque » (ce regard particulier du roi qui scande la pièce de bout en bout mérite d'être étudié à part) s'écrie :

« Quelle est cette démente, évêque ! tu maries,

Prêtre, une nonne avec un moine ?

[...]

Ignorest-tu qu'ils ont fait des vœux ? Sans effroi

Oses-tu consommer ce sacrilège infâme ? ⁽¹⁾ ».

Du pouvoir odieux de ce roi sanguinaire (« Les rois sanglants », lui dira, obligé, le Marquis, « sont les rois bien servis ⁽²⁾ ») surgira également sa tyrannie envers les juifs exprimé à l'acte deux par le grand rabbin :

« O jour d'effroi !

Si le roi ne nous aide, on va, dans cette ville,

Brûler cent vieillards juifs, ici même, à Séville ;

Et le reste du peuple, hélas ! sera chassé ⁽³⁾ ». Outre l'inexorable passage au

bûcher, ces gens là devaient payer des impôts élevés à la monarchie :

« De l'argent, de l'argent, beaucoup d'argent », s'écriera le Marquis à l'entrée du grand rabbin qui « examine le tas d'or » sur « le plat chargé d'écus au milieu de la table ⁽⁴⁾ », mais même avec cette grosse somme le roi, non sans toupet et cynisme, affirme:

« C'est beaucoup. Je ne puis laisser tranquillement

Des hommes être juifs.

[...]

Non pas. C'est beaucoup que j'empêche

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.144

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.141

(3) Hugo Victor, *Ibid.*, p.149

Un autodafé. J'ai ma femme qui me prêche ;

Le pape aussi. Tous deux sont là, très exigeants.

Il faut bien leur laisser brûler un peu les gens.

Sans quoi je n'aurai pas la paix. – Quelle nouvelle ?

Que dit-on ? ⁽¹⁾ ».

En fait, on sait que la confiscation des biens des “hérétiques” au profit exclusif de l’Inquisition procura à celle-ci une très grande richesse. Ce fut d’ailleurs une source de tensions avec les souverains Isabelle et Ferdinand, qui avaient espéré qu’une partie de cet argent viendrait alimenter le trésor public. On sait qu’il fallut l’intervention du pape Alexandre VI pour que l’Inquisition espagnole consente à se déposséder d’une partie de son butin. Hugo reprend cette information quoiqu’il confonde tous, Roi, Reine, Inquisiteur et Pape, dans le même mépris. Suite à la tirade du roi sur les autodafés, le marquis raconte une anecdote sur le comte Requesens, essaye d’intervenir auprès du roi pour les droits des juifs, avertit le roi de ne pas tenter d’arracher Rosa du couvent, lui rappelant la présence de Torquemada :

« L’église prend facilement, et lâche
Malaisément. Il est l’inquisiteur. Il est
Chargé de maintenir les couvents au complet.
Pas une nonne, pas un moine, que la fraude
Ou la force, lui puisse arracher ! Sire, il rôde
Montrant les dents, autour des cloîtres, mordant tout,
Fauve, et tous ces agneaux sont gardés par un loup.
Le roi n’attaque pas le prêtre s’il est sage.
Sire, Torquemada vous barre le passage

(1) Hugo Victor, *Torquemada, op.cit.*, p.147

Il fait échec au roi, bien que vous en ayez ⁽¹⁾ ».

Mais le roi est déterminé à satisfaire ses désirs et entend que nul obstacle ne l’arrête. Si la corruption devrait s’avérer impuissante à convaincre l’Inquisiteur, d’autres procédés existent:

« On a – pourquoi pas ce système ? –
Poignardé le vieux prêtre Arbuez sur l’autel même ⁽²⁾ ».

Mais la figure de Torquemada apparaît encore plus puissante dans le mal que celle du Roi. Hugo met à dessein en évidence cette toute-puissance de Torquemada afin de critiquer l'implacabilité de l'Eglise :

« L'Eglise. Esclave ou reine, elle a le dernier mot.
Elle fourmille en bas, elle fourmille en haut.
Vous l'écrasez vermine, elle renaît pléiade ⁽²⁾ ». En fait, pour le poète que ce soit la monarchie ou l'Eglise, les deux sont également coupables et méprisables :

« Elle est la maladie, et je suis le malade ⁽²⁾ », affirme le roi. Finalement, asservi à ses instincts, il confie cet ordre au Marquis :

« Cédez, de par la loi.

Ce que fait le marquis, c'est ce que veut le roi ».

Il signe et remet le parchemin au marquis.

Et, si quelqu'un résiste, alors frappe, foudroie,

Brûle, écrase, extermine, et passe, et qu'on ne voie,

Au lieu maudit où fut ce couvent, tout à coup,

Pas un être vivant et pas un mur debout ! ⁽³⁾ ». Ce roi apparaît encore plus détestable à la scène suivante où, insensible à la prière à genoux de Moïse-Ben-Habid, le grand rabbin lui demandant pitié, il se met avec la Reine à compter

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.135

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.162- 163

(3) Hugo Victor, *Ibid.*, p.171

l'argent. Ecoutons ce dialogue entre lui et cette reine aussi mesquine que son mari :

« Cet or paierait tous les frais, tous.

J'aurais Grenade, perle à notre diadème.

La reine, sa prière achevée, pose son rosaire sur la table.

La EINER

Monsieur, prenons l'argent, et chassons tout de même

Les juifs, que je ne puis accepter pour sujets.

Le roi lève la tête, la reine insiste.
Chassons les juifs, gardons leur argent.

LE ROI

« J'y songeais.
Oui, mais cela pourrait en décourager d'autres.

LA REINE, regardant l'argent.

Trente mille écus d'or ! dans vos mains...

LE ROI

Dans les ôties.

LA REINE

Pourrait-on demander davantage ?

LE ROI

Plus tard.

Il manie les piles d'or.

Je reprendrais Grenade au vil croissant bâtard.

On garderait les juifs, mais en chassant les Mores ⁽¹⁾ ».

Le projet se heurtera à Torquemada qui, sans les regarder, « l'œil fixé sur le crucifix » (notons ici le jeu scénique), les compare à Judas :

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.181-182

« Judas vous a vendu trente deniers.

Cette reine et ce roi sont en train de vous vendre

Trente mille écus d'or ⁽¹⁾ ».

En dépit de la rétractation des souverains, Torquemada poursuit son invective et ses menaces :

« Excès d'audace ! Ainsi, – c'est ton règne, Antechrist ! –

Les juifs rapatriés, l'autodafé proscrit !

On n'allumera point le bûcher secourable !

Ces rois ne veulent pas. Ainsi ce misérable,

Le sceptre, ose toucher à la croix ! Ce bandit,
Le prince, ose être sourd à ce que Jésus dit !
Il est temps qu'on vous parle et qu'on vous avertisse.
Le saint-office a droit sur vous. De sa justice
Le pape est seul exempt, les rois ne le sont pas ⁽¹⁾ ».

Le Roi, au nom de la Reine et en son propre nom, entend « réparer le mal » qu'ils allaient faire et appelle à « allumer le bûcher sur l'heure ». Mais Torquemada n'avait pas attendu leur consentement et les invite à regarder ce « merveilleux spectacle », scène dont on a décrit l'horreur et retranscrit l'étouffante didascalie un peu plus haut. Citons juste quelques vers, particulièrement cruels, lorsque Torquemada, se tournant vers les suppliciés s'écrie :

« Ah ! sans moi, vous étiez perdus, mes bien-aimés !
La piscine de feu vous épure enflammés.
Ah ! vous me maudissez pour un instant qui passe,
Enfants ! mais tout à l'heure, oui, vous me rendrez grâce
Quand vous verrez à quoi vous avez échappé ;

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.186-187

Car, ainsi que Michel archange, j'ai frappé ;
Car les blancs séraphins, penchés au puits de soufre,
Raillent le monstrueux avortement du gouffre ;
Car votre hurlement de haine arrive au jour,
Bégaie, et, stupéfait, s'achève en chant d'amour ! ⁽¹⁾ ».

Le lecteur ici retient son souffle jusqu'à la fin de la sinistre cérémonie, censée extirper l'hérésie et assurer le rachat des âmes. Il approuve, mais non sans dégoût, les observations de Paul Meurice, un des premiers des amis de Hugo qui ait pris connaissance de son texte, et qui, répondant à sa lettre, lui écrit le 27 octobre 1869 que « ce second acte est le plus prodigieux de tous. Comme tableau,

comme pensée, comme beauté suprême de forme, il est complet, il est nécessaire. Nécessaire aussi en ce sens qu'avec ce second acte et par ce second acte, le drame arrive juste à son heure. [...] Alors, c'est vous encore qui, dans cette grande occurrence, direz par Torquemada le mot vrai, le mot juste, le mot suprême, au monde du dogme en même temps qu'au monde de la pensée. Cette minute est due à votre génie, votre génie se doit aussi à cette minute [...] ». Ce génie de Hugo dans la représentation de cette sanglante mascarade, de cet être qui ne demande que des cadavres et ne jouit que du bûcher, atteint son point culminant à la scène IV. Le tortionnaire ne semble pas encore rassasié car à l'heure présente il en veut aux jeunes amoureux Sanche et Rosa, qui pourtant lui avaient sauvé la vie. On pense ici, quoique le fond diffère, au gage des amoureux dans *Le Ciel et L'enfer* de Mérimée, qui devient l'arme de la vengeance et de la haine pour doña Bélisa et de la trahison pour Fray Bartolomé. Torquemada mettra à mort ses deux sauveurs et, au lieu de voir le positif et le bon dans l'acte d'ouvrir sa tombe avec une croix, il ne voit que le sacrilège commis :

« Une croix arrachée !

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.191

Sacrilège majeur ! Le feu, l'éternel feu

Sous eux s'entr'ouvre ! ils sont hors du salut. Grand Dieu !

Les voilà hors de l'ombre immense du calvaire !

Malheureux ! ce n'est plus au roi qu'ils ont affaire,

C'est à Dieu ⁽¹⁾ ».

Torquemada fait périr les amoureux innocents sans douter un seul instant de son jugement. Briseur tyrannique d'un couple, il rejoint en cela le roi, qui, par d'autres moyens, a cherché à étouffer lui aussi cet amour qui n'aspire qu'à s'épanouir dans les liens conjugaux de l'Eglise. Mais la figure du roi est éclipsée finalement par celle de l'Inquisiteur. Paul Meurice écrit à ce sujet : « la figure du roi est si puissamment posée, lubrique et tyrannique, sans frein, sans règle,

éperdument, qu'on regrette de ne pas la voir, en action, au dernier acte, dans la péripétie suprême, ne fût-ce que dans une courte scène, dans le rugissement du tigre mettant sa griffe sur sa proie. Vous avez une si magnifique maîtrise d'évocation réelle et superbe, vous faites vos créations si vivantes et si belles qu'on peut les revoir, qu'on les attend, qu'on les exige jusqu'à la fin, et qu'il y a déception et mécontentement quand elles ne reviennent pas ».

Torquemada est un exemple ou un contre-exemple parmi beaucoup dans l'œuvre de Victor Hugo. Le lecteur est séduit par cette pièce pour ce qu'elle a d'épique. Le personnage de Torquemada a existé dans l'histoire et il devient sous la plume de Hugo un symbole, un mythe : « s'il donne son nom au drame », écrit Jean-Baptiste Goureau dans la « Préface » à *Torquemada*, « c'est pour l'investir de sa charge monstrueuse, et non d'une vérité historique ou psychologique ⁽²⁾ ». En effet, quoique les événements se déroulent pendant une période charnière de l'histoire de l'Espagne, ce drame ne peut certainement pas être qualifié

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, *op.cit.*, p.206

(2) Goureau Jean-Baptiste, in *Préface à Torquemada*, *op.cit.*, p.12

d'historique pour plusieurs raisons : anachronismes et inexactitude abondent ; Torquemada n'a jamais été en Italie et n'a jamais quitté l'Espagne ; au moment où se déroule le drame, Alexandre Borgia n'était pas pape ; le roi veut prendre Grenade, alors que l'édit contre les juifs fut promulgué après la défaite de Boabdil. Hugo pousse la noirceur de Torquemada au point qu'il présente l'Inquisiteur comme épargnant le bûcher à ceux dont il ne veut pas que l'âme soit sauvée par le feu purificateur. Alejandro Cioranescu considère cependant que dans *Torquemada*, « a pesar de tantos detalles que suenan a falso, a pesar de la tosca exageración del personaje, es imposible no reconocer en lo fundamental algo de la intransigencia española obstinada en la prosecución del ideal ⁽¹⁾ ». Quoiqu'il en soit, il importe de souligner que, dans *Torquemada*, « il ne suffit plus de respecter l'histoire. Il faut que le fait soit *complété*, au besoin *suppléé* par

l'idée ⁽²⁾ ». Donc « ce que Victor Hugo maintenant appelle *la vérité légendaire* a définitivement supplanté, dans le drame, *la vérité historique*. La vérité légendaire, c'est *l'invention ayant pour résultat la réalité*. Du reste, l'histoire et la légende ont le même but : *peindre sous l'homme momentané l'homme éternel* ⁽³⁾ ».

Finalement, le labeur de Hugo dans *Torquemada*, s'impose dans la mesure où l'auteur cherche à atteindre une vérité humaine. Ce drame est une leçon d'éducation que cherche à donner un écrivain qui refuse tout pouvoir obscurantiste basé sur le fanatisme. C'est un appel à la conscience, aux remises en question et surtout un cri contre tous les Torquemadas et tous les totalitarismes. Il serait intéressant de citer à cet égard les deux lettres adressées par Hugo à

- (1) Cioranescu Alejandro, "Victor Hugo y España", in *Estudios de literatura española y comparada, op.cit.*, p. 292. Traduction: « malgré les nombreux détails qui sonnent faux, malgré la grossière exagération du personnage, il est impossible de ne pas reconnaître dans le fond quelque chose de l'intransigeance espagnole obstinée dans la poursuite de l'idéal ».
- (2) Glachant Paul et Victor, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo, Les drames en prose*, Hachette, Paris, 1903, p. 264
- (3) Glachant Paul et Victor, *Ibid.*, p.198

l'Espagne, qui connaît depuis 1866 une nouvelle situation révolutionnaire, et où il lui demande la proclamation de la république et la suppression de l'esclavage : « un esclave dans votre maison », écrit-il, « c'est une âme farouche qui est chez vous, et qui est en vous. Elle vous pénètre et vous obscurcit, lugubre empoisonnement ».

Torquemada n'a jamais été représenté sur scène, mais le jour où on verra *Torquemada* annoncée sur une affiche de théâtre, on s'empressera de s'y rendre car on sera persuadé de retrouver dans cette représentation, l'émotion profonde que doit ressentir tout cœur humain quand, devant lui, se livre ce grand combat du droit contre la tyrannie, contre les crimes.

Il reste que, dans *Torquemada*, Hugo a donné libre cours à ses partis-pris. Son combat contre la tyrannie, le totalitarisme et le fanatisme religieux manque, pour le moins, de sérénité et d'équilibre dans le jugement sur l'Eglise et sur

l'œuvre éducative et spirituelle que lui doit l'Occident. Aveuglé par le militantisme anticlérical, Hugo a écrit un ouvrage puissamment évocateur, par moment intensément dramatique, mais dont la fausseté d'ensemble confine trop souvent à la caricature. On ne peut s'empêcher de penser ici au poème de « La rose de l'Infante » où Hugo nous présente également cette « España negra » du fanatisme et de l'Inquisition dans un mélange équivoque et bizarre non seulement des temps mais également des lieux: la fille du roi Philippe IV mais à l'époque de Philippe II. Cette décadence espagnole apparaît ici en relation étroite avec le sombre palais de l'Escorial (voir le chapitre IV de la Castille). La personne royale apparaît dans le poème encore plus ou aussi caricaturée que dans *Torquemada*, sous les traits d'un tyran sadique qui ne rit jamais. Surveillant à travers la fenêtre une petite fille qui se promène avec une rose à la main, Philippe est ainsi décrit :

« Pendant que l'enfant rit, cette fleur à la main,
Dans le vaste palais catholique romain
Dont chaque ogive semble au soleil une mitre,
Quelqu'un de formidable est derrière la vitre ;
On voit d'en bas une ombre, au fond d'une vapeur,
De fenêtre en fenêtre errer, et l'on a peur ;
Cette ombre au même endroit, comme en un cimetière,
Parfois est immobile une journée entière ;
C'est un être effrayant qui semble ne rien voir ;
Il rôde d'une chambre à l'autre, pâle et noir ;
Il colle aux vitraux blancs son front lugubre, et songe ;
Spectre blême ! Son ombre aux feux du soir s'allonge ;
Son pas funèbre est lent, comme un glas de beffroi ;
Et c'est la Mort, à moins que ce ne soit le Roi ⁽¹⁾ ».

Mais *Torquemada* est à rapprocher, encore plus, pour la violence de l'anticléricalisme et l'accent pamphlétaire, de la « Vision de Dante », où Hugo s'en prend à Pie IX et qui fut publiée dans *La légende des siècles*, et du poème

« Le Pape » où se donne libre cours son aversion pour la papauté.

Nous avons vu l'évolution de Hugo depuis *Hernani* jusqu'à *Torquemada* : *Hernani* a pour toile de fond l'Espagne du XVIème siècle et l'accession de Charles Quint au trône d'empereur. Il met en cause le pouvoir de la monarchie héréditaire et porte la trace des engagements politiques libéraux de Hugo. *Ruy Blas* est ancré dans l'histoire de la décadence de la monarchie espagnole au XVIIème siècle. Le poète a ainsi englobé dans *Hernani* et dans *Ruy Blas* deux siècles de l'Espagne impériale, tandis que *Torquemada* évoque l'œuvre de l'Inquisition. Chacune de ces trois pièces représente ainsi une époque et surtout une atmosphère de l'Espagne. Les souvenirs d'enfance évoqués dans le *Victor*

(1) Hugo Victor, *La légende des siècles II*, op.cit., p.42

Hugo raconté par un témoin de sa vie se retrouvent non seulement dans les noms des lieux (la rue Ortaleza, les Sœurs du Rosaire, le Couvent San Isidro etc...) mais également dans cette Espagne de Hugo chargée d'une intense puissance affective et fortement dénonciatrice.

Reste que certains, tel Emile Faguet, ont jugé que « le personnage principal de ses drames c'est la couleur locale ⁽¹⁾ » ; d'autres, et ils sont nombreux, ont remis en question la vérité historique assez discutable car, quoique Victor Hugo nous ait sans cesse invité à croire qu'il s'était longuement documenté ⁽²⁾ dans les chroniques de l'époque et qu'il a été fidèle à l'histoire, l'image qu'il a donné de l'Espagne dans ces trois pièces est conventionnelle et anachronique et les coutumes qu'il nous décrit ressemblent souvent beaucoup plus à celles de l'époque du Cid qu'à celles des siècles d'Or. Bien que le mécanisme de l'action chez Hugo, comme nous l'avons vu, se veuille vraisemblable, le but visé semble plutôt satisfaire au besoin d'émotions violentes de ses contemporains, par la recherche constante des coups de théâtres et du pathétique. Hugo a beau réaffirmé son souci d'exactitude, il reste qu'il était aux prises avec une puissante

imagination. Dans la Préface de *Cromwell*, il donne une définition étendue de l'art dans ses rapports avec l'histoire: « l'art », dit-il, « feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celles des mœurs et des caractères [...], restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps » ; et il conclut que « le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait

(1) Faguet Emile, *Etudes littéraires sur le XIXème siècle*, Paris, 1887, p.202

(2) Notons ici que presque tous les romantiques ont éprouvé le besoin d'insister sur le nombre des documents consultés concernant l'Espagne et la fidélité de leurs peintures. Même Dumas, dont on railera tout au long de cette étude la désinvolture en matière de vérité historique, étale son érudition dans ses *Mémoires*.

de l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie ». D'ailleurs, dans leur étude critique, Paul et Victor Glachant citent d'autres exemples de cette prétention de Hugo à la vérité historique « idéale » ; ils constatent que « Hugo se documentait en s'aidant de vulgaires dictionnaires et d'histoires générales ⁽¹⁾ » et se demandent : « ne croyait-il pas que la vérité épique est supérieure à l'exactitude matérielle et que la vérité suprême résulte de cette obéissance du réel à l'idéal, but de l'art ? ⁽²⁾ ».

Manifestement la vérité est importante, surtout dans la littérature historique, mais cette affirmation de Larra s'appliquerait parfaitement à « l'imaginaire vrai » des drames de Hugo : « en política el hombre no ve más que intereses y derechos, es decir, verdades. En literatura no puede buscar por consiguiente sino verdades. [...] Porque las pasiones en el hombre siempre serán verdades, porque la imaginación misma ¿qué es sino una verdad más hermosa? ⁽³⁾ ».

Continuer à se poser des questions sur la vraisemblance objective nous enlèverait le plaisir de lire et de comprendre Hugo. Notre auteur est incontestablement un visionnaire épris de couleurs et d'images. Il a voulu, dit-il à la fin de la préface de *Ruy Blas*, « remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule ». Emile Castelar, qui avait

connu Hugo, n'a-t-il pas écrit que « dans le génie de Victor Hugo, il resplendit quelque chose de notre soleil » ? Or cette « peinture historique », commente

- (1) Glachant Paul et Victor, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo, Les drames en vers*, Hachette, Paris 1902.
- (2) Glachant Paul et Victor, *Ibid.*, p. 262-264
- (3) Larra Mariano José de, *Obras, op.cit.*, vol. II, p.133. Traduction : « en politique, l'homme ne voit autre chose qu'intérêts et droits, c'est-à-dire des vérités. En littérature, il ne peut chercher par conséquent autre chose que des vérités. [...] Parce que les passions dans l'homme seront toujours des vérités, parce que l'imagination même qu'est-elle sinon une vérité encore plus belle ? ».

Eugène Rigal, « très contestable dans le détail, n'en est pas moins puissante dans son ensemble ⁽¹⁾ ».

Ainsi la fresque historique que nous a offerte Hugo dans ces trois pièces est, malgré la dramatisation et la recherche de l'idéalisation, assez véridique, quoique inexacte dans les détails, car, comme le dit Patrick Berthier dans son Introduction à *Ruy Blas* et qui s'appliquerait aux deux autres drames, « ce n'est pas un drame historique sur l'Espagne ; c'est un moment de la réflexion d'une vie entière ⁽²⁾ ».

Il s'agit finalement d'une vue de l'extérieur de la part d'un auteur français s'adressant après tout à un public français. Il y a néanmoins parfois un ton un peu plus authentique. Le public en ce temps voulait du quotidien, du familier mais « avec de l'exagération », et de nombreuses scènes des drames de Hugo répondent à ce goût. La vérité de l'histoire se révèle dans ce quotidien : le cérémonial asphyxiant et désuet de la cour (*Ruy Blas*, Acte II), les divertissements d'un roi incapable de régner et dont la faible personnalité apparaît de manière indirecte (« Madame, il fait grand vent et j'ai tué six loups ⁽³⁾ »).

Le péché de Hugo selon beaucoup est non seulement d'avoir fait des entorses à l'histoire mais d'avoir accumulé des clichés de façon hyperbolique. L'affirmation suivante du critique Alejandro Cioranescu pourrait nous servir à elle seule de résumé à notre modeste étude quand il écrit que : « en *Hernani*, en

Ruy Blas y en *Torquemada* asistimos al desarrollo de toda una doctrina poética que es idéntica e igual a sí misma en los demás dramas del poeta. Pero este arte poético se ha formado en contacto con España. En las ideas que forman la base de su sistema poético, se encuentra algo más que el muñeco mecánico de Burgos.

(1) Rigal Eugène, « La genèse d'un drame romantique, Ruy Blas », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1913, p.787

(2) Berthier Patrick, in *Ruy Blas*, *op.cit.*, p.24

(3) Hugo Victor, *Ruy Blas*, *op.cit.*, p.101

Este “algo” es difícil de definir. Lo que Víctor Hugo debe a España, no es solamente la afición de los colores vivos y a la vida ruidosa y teatral; todo esto no forma sino el marco, hay que atribuir a la misma influencia la mezcla permanente y característica de un realismo a veces violento con un idealismo que suele perder el contacto con la realidad; y puede ser que esta mezcla sea la constante del teatro de Víctor Hugo ⁽¹⁾ ». Pomeyo Gener va même jusqu'à considérer le poète français comme un des leurs: « más que por lejana herencia, por adaptación, fue de nuestra raza. Nuestro suelo y nuestro sol forjaron su alma. Las influencias posteriores sólo modificaron este temple ya adquirido para siempre. Así, delante de la historia, Victor Hugo comparecerá, más que todos los nobles de la coronada villa, como el primer Grande de España de primera clase ⁽²⁾ ». Quoique les parodistes ne se soient pas lassés de critiquer à tous les points de vue, au hasard de leur verve, les ouvrages relatifs à l'Espagne de Victor Hugo, nous considérons avec Martinenche qu' « il n'en est point, en effet, ni qui soit plus grand parmi les nôtres, ni dont l'influence ait été et puisse être plus féconde en Espagne. Sans doute Victor Hugo ne connaissait que quelques mots castillans. Il a écrit sur la littérature du pays où il est allé chercher *Hernani* et *Ruy Blas* des phrases qui, pour un autre que pour ce génie, seraient d'irréparables bévues. Il eut pourtant raison de dire en un

(1) Cioranescu Alejandro, “Victor Hugo y España”, in *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, *op.cit.*, p. 291. Traduction: « dans *Hernani*, dans *Ruy Blas* et dans *Torquemada*, nous assistons au développement de toute une doctrine poétique qui est identique et égale à elle-même dans les autres drames du poète. Mais cet art poétique s'est formé au contact avec l'Espagne. Dans les idées qui forment la base de

son système poétique, on trouve quelque chose de plus que le mécanique pantin de Burgos. Ce “quelque chose” est difficile de définir. Ce que Victor Hugo doit à l’Espagne, ce n’est pas uniquement le penchant pour les couleurs vives et pour la vie bruyante et théâtrale ; tout cela ne forme que le cadre, il faut attribuer à la même influence le mélange permanent et caractéristique d’un réalisme parfois violent avec un idéalisme qui a l’habitude de perdre le contact avec la réalité ; et il se peut que ce mélange soit la constante du théâtre de Hugo ».

(2) Génér Pompeyo, *Amigos y maestros*, Madrid, 1897. Traduction: « plus que par un lointain héritage, par adaptation, il fut de notre race. Notre sol et notre soleil ont forgé son âme. Les influences postérieures ont uniquement modifié cette trempe déjà acquise pour toujours. Ainsi, face à l’histoire, Victor Hugo comparaitra, plus que tous les nobles de la ville couronnée, comme le premier Grand de l’Espagne de première classe ».

vers célèbre : Castille, Aragon, *mes Espagnes* ⁽¹⁾ ».

L’héritage qui revient à l’hispanisme de Victor Hugo a donné envie à de nombreux écrivains espagnols de le reprendre, de l’imiter, de s’en inspirer. Citons à titre d’exemple l’adaptation d’*Hernani* par les trois jeunes poètes espagnols: Antonio et Manuel Machado et Francisco Villaespesa qui ont fait une sorte de transposition de l’*Hernani* fait pour le public français de 1830 en un *Hernani* destiné au public espagnol de 1925.

En somme, Hugo transmet son intérêt pour l’Histoire de cette Espagne d’une manière, comme dira de lui Sainte-Beuve, « abondante, excessive ». Poète, dramaturge, voyageur, il s’est retrouvé dans l’impossibilité de pouvoir exprimer pleinement son « expérience espagnole : « Que vous dirai-je ? », s’adresse-t-il au lecteur dans son *Voyage*, « je suis charmé, c’est un admirable pays, et très beau, et très curieux, et très amusant [...] Tout ici est capricieux, contradictoire et singulier ; c’est un mélange de mœurs primitives et de mœurs dégénérées ; naïveté et corruption ; noblesse et bâtardise ; la vie pastorale et la guerre civile ; des gueux qui ont des airs de héros, des héros qui ont des mines de gueux, une ancienne civilisation qui achève de pourrir au milieu d’une jeune nature et d’une nation nouvelle ; c’est vieux et cela naît, c’est rance et c’est frais ; c’est inexprimable. [...] Ô Espagne décrépète ! ô peuple tout neuf ! Grande histoire ! grand passé ! grand avenir ! présent hideux et chétif ! Ô merveilles ! On est repoussé, on est attiré. Je vous le dis, c’est inexprimable ».

Mérimée son contemporain, tel que nous le verrons à la suite, transmettra des expériences exactes et précises et surtout une étude scrupuleuse sur Don Pèdre

Ier : deux visions contradictoires ou peut-être complémentaires, celle de l'Espagne multiple, la rêvée et la vécue, qu'on découvrira tout au long des chapitres suivants.

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.297

6 - Figures et événements : *Histoire de Don Pèdre de Prosper Mérimée.*

Mérimée s'inscrit, sans aucun doute, à la tête des hispanistes romantiques qui se sont intéressés à l'Histoire de l'Espagne et ont cherché à en approfondir la connaissance ; il y a mis autant de scrupule que de passion. Ce fut, en effet, chez Mérimée, plus qu'un simple engouement passager pour l'histoire de ce pays : un attachement profond et durable (voir les chapitres IV- V – VI – X et XI surtout), parfois un défi mais surtout un intense intérêt et une inlassable curiosité. Mérimée avait, dans son cursus littéraire, un très grand nombre d'essais et d'écrits historiques, dont son plus grand essai dans ce domaine, une étude sur Jules César, dur labeur qui ne verra en définitive jamais le jour. Selon Xavier Darcos, « Mérimée était un historien prédestiné » car il a vécu dans une ambiance familiale et culturelle propice : « ses parents, plutôt libres penseurs, aimaient les idées et l'histoire. Son père, professeur de peinture, connaissait tous les grands artistes et historiens d'art de son temps. Prosper fréquentera des hommes comme Victor Cousin, Augustin Thierry, Edgar Quinet, Elie Faure. Au lycée Napoléon, où il entre en 1811, à sept ans, comme externe, il s'impose d'emblée comme un brillant latiniste, dans le prolongement naturel à ce qu'il a reçu de son milieu familial: l'enseignement des humanités classiques, l'apprentissage des langues anciennes, l'histoire antique. Cette dilection historique vient renforcer et illustrer les leçons reçues par le truchement des œuvres de son père, défenseur des thèmes et de l'esthétique classiques. Mérimée se plonge dans la littérature classique française avec avidité, et approche les auteurs antiques “avec une sorte de frénésie”. Il se jette éperdument dans les biographies de Cartouche ou de

Mandrin, et son imagination s'évade dans les récits historiques de Montluc ou de Brantôme : il adorera à jamais les personnages hauts en couleurs, les intrigues

inquiétantes et les attachants bandits ⁽¹⁾ ». Cette attirance pour les « personnages hauts en couleurs » dont parle Darcos ne pouvait pas ne pas transporter notre auteur dans la péninsule ibérique, dans l'histoire de ses rois et celle de leurs époques; d'autant plus que « Mérimée excelle à ressusciter la vie, à souligner les drames de l'humanité emportée dans les tourmentes de l'histoire, et à magnifier l'horreur tragique des guerres civiles ou de la décadence. Il sait évoquer la misère, les meurtres, le luxe et la luxure, la ruine ou la barbarie. L'histoire, frémissante d'anecdotes, semble mue par des ressorts psychologiques aléatoires ou triviaux autant que par le déterminisme des grands événements ⁽¹⁾ ».

Pourquoi le roi Don Pèdre ? Il paraît que la curiosité de Mérimée pour ce roi castillan a été déclenchée à la suite de la lecture de *L'Espagne sous Ferdinand VII* du marquis de Custine (1838) et de la comédie de Juan de la Hoz (1840), *El montañés Juan Pascual*, les deux ouvrages contenant des allusions, parfois des anecdotes relatives au monarque. Mais c'est surtout à travers la relation amicale qu'il a entretenue avec Madame de Montijo et qui lui a beaucoup apporté; les lettres qu'il lui envoie assidûment constituent une documentation des plus précieuses pour suivre les étapes de la rédaction de l' *Histoire de Don Pèdre*. Loin d'être un travail hâtif et facile, cette rédaction fut une entreprise de longue haleine, marquée par un souci d'exhaustivité: commencé en 1843, l'ouvrage sera achevé seulement en 1847, ayant imposé à l'auteur beaucoup plus d'efforts qu'il ne s'était imaginé.

Parcourons brièvement cette longue « guerre de recherches » qui vit Mérimée frapper à toutes les portes, facilement ou difficilement abordables, mobiliser tour à tour ses multiples ressources : celles de l'historien, du bibliothécaire, du voyageur, de l'homme du monde, courageux et que rien

ne fatigue...

(1) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.

De prime abord, grâce à sa longue *Correspondance*, on peut mesurer l'ampleur et l'importance de l'aide dévouée et persévérante que lui apporta Madame de Montijo à ce sujet. C'est ainsi qu'il lui demande des manuscrits qu'elle lui avait promis sur Don Pèdre, puis des informations sur les sources dont s'inspirent les histoires populaires et les légendes sur le roi, s'intéressant tout particulièrement aux diverses anecdotes. En même temps, pour enrichir le plus possible son information, il se déplacera plusieurs fois en Espagne. Dans une lettre datée du 30 octobre 1845, il écrit à Rémusat : « je compte rester quinze jours à Madrid à fureter dans la bibliothèque pour une histoire de Don Pèdre le cruel qui est mon héros maintenant ». Mais il y passera en fait beaucoup plus de temps et retournera l'année suivante pour consulter d'autres archives. Soucieux d'écrire une histoire complète et autant que possible définitive, il se met à épilucher tous les documents en rapport avec son étude et se lance non seulement dans une enquête passionnée sur le personnage de Don Pèdre et sur son époque, mais également dans l'exploration de toute l'histoire de l'Espagne : « je suis toujours fort préoccupé du roi Don Pèdre », écrit-il à Madame de Montijo dans une lettre datée du 30 décembre 1843, « et pour mieux comprendre son époque, je me suis mis à lire et à étudier toute l'histoire de l'Espagne. Je lis concurremment Mariana qui est un imbécile fieffé et Conde qui est un cuistre devenu musulman à force de s'occuper d'arabe. Je cherche en vain dans l'un comme dans l'autre réponse à bien des questions qui me tracassent ⁽¹⁾ ». Il commencera par consulter des documents mineurs ; ce qui l'obligera à les compléter par des études à caractère général comme la *Historia critica de España y de la cultura española* de D. Juan Francisco de Masdeu ; puis, nonobstant la piètre opinion qu'il se fait d'eux et dont témoigne le jugement d'humeur exprimé

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.III., p.472

dans la lettre à Madame de Montijo, il entreprend la lecture de la *Historia general de España* du père Juan de Mariana et de la *Historia de la dominación de los Arabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábicas* de José Antonio Conde. Il recevra trop tard un manuel, qu'il considère d'une grande importance, intitulé la *Historia del reinado de Don Pedro Primero de Castilla*, écrit par José María Montoto. Mais il ne se limitera pas aux historiens et consultera également les chroniques, les mémoires et les annales relatifs au moyen âge.

A la suite de chaque lecture, il fait part de ses appréciations personnelles, élogieuses ou critiques, à Madame de Montijo, à qui il recourra très souvent pour l'aider dans la traduction des mots techniques qu'il ne trouvait pas dans les dictionnaires disponibles à cette époque. Il fait les louanges des autorités académiques espagnoles pour la permission qu'elles lui ont généreusement accordée d'accéder aux documents. A la suite de la présentation de sa candidature à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et à l'Académie Française, période de grandes collectes d'informations pertinentes, Mérimée découvre l'existence « des manuscrits écrits en lettres arabes mais en langue espagnole, quelques uns historiques ⁽¹⁾ ». Mais ce matériel lui paraît aussitôt insuffisant et il complètera plus tard cette lecture par une autre, plus détaillée, sur la population musulmane et chrétienne au temps du Roi Don Pèdre. Il trouve nécessaire, pour comprendre son personnage, de l'insérer dans le contexte plus vaste de l'histoire de l'Espagne ⁽²⁾. Nous en avons la preuve dans cette lettre, adressée au président de la Real Academia:

« Monsieur le Président,

« Permettez – moi d'offrir par votre entremise le volume ci-joint à l'Académie de

(1) Mérimée Prosper, *Cor., Gén., op.cit.*, t.III, p.450 (4-XI-1843).

(2) Mérimée Prosper, t.III, *Ibid.*, p.474 (30-XII-1843)

l'Histoire. Il est peut-être téméraire à un Français d'écrire sur l'histoire d'Espagne

mais j'ai été encouragé dans cette tentative par la bienveillance avec laquelle on m'a ouvert quelques-unes de vos riches archives, et par la communication de documents pleins d'intérêt qu'on a mis sous mes yeux. Si ce livre a le mérite de quelque exactitude dans le récit des événements d'une époque si remarquable de l'histoire castillane, il le doit à la libéralité que le gouvernement et les savants espagnols montrent si généreusement à favoriser toutes les études consciencieuses ⁽¹⁾ ».

Il poursuit ses recherches et se lance dans la lecture des mémoires de M. Lista, puis dans celle des *Anales de la corona de Aragón* de Zurita et des chroniques de Pedro López de Ayala, « ce chroniqueur d'un exceptionnel mérite », dont l'œuvre est toujours considérée par nombreux critiques comme la principale source de Mérimée qui lui doit beaucoup. Michel García, par exemple, considère que « *L'Histoire de Don Pèdre* doit beaucoup à la chronique rédigée par Pedro López de Ayala, à la fin du XIVE siècle », mais ajoute aussitôt qu'il serait « cependant inexact de la réduire à une simple paraphrase du texte du chroniqueur castillan. Mérimée a cherché à faire œuvre d'historien, et, dans ce but, a tenté de réunir la bibliographie disponible à son époque mais aussi et surtout, a effectué des recherches dans les archives espagnoles. L'ouvrage qu'il rédige, les commentaires qui l'accompagnent, ainsi que la correspondance qui retrace les aléas de cette recherche, outre qu'ils démontrent que Mérimée n'a pas ménagé sa peine, constituent un témoignage précieux sur les conditions du travail de l'historien de l'Espagne au milieu du XIXe siècle ⁽²⁾ ». D'ailleurs, Mérimée considérait Ayala comme le chroniqueur le plus complet et le plus prudent de

(1) Mérimée Prosper, *Cor., Gén., op.cit.*, t.V., p.387

(2) García Michel, *La recherche historique chez Mérimée: le cas de l'Histoire de Don Pèdre I^{er}, roi de Castille*, in www.ccic-cerisy.asso.fr

tous. Il lit également son *Sumario de algunos reyes de Castilla* et il n'hésite pas à

affirmer, dans son avant-propos à son *Don Pèdre*, que « Lopez de Ayala nous a transmis les renseignements les plus intéressants et les plus circonstanciés que nous possédions sur le règne de Don Pèdre. Contemporain de ce prince, placé par sa naissance et par les emplois importants qu'il remplit à portée de voir et d'étudier de près les événements, doué d'un esprit d'observation remarquable, mûri par l'expérience des affaires et préparé par la culture des lettres, Ayala semble avoir réuni toutes les conditions qui puissent rendre le témoignage d'un historien particulièrement recommandable. Cependant il a été accusé par des auteurs modernes, non seulement de partialité, mais encore de mauvaise foi. Je vais essayer de montrer l'injustice de cette imputation. Si je parviens à prouver la véracité de l'auteur que j'ai le plus souvent pris pour guide, j'aurai peut-être inspiré quelque confiance dans mon propre travail ⁽¹⁾ ».

Bien que les ouvrages d'Ayala lui aient beaucoup servi pour avancer dans son travail, cet exigeant chercheur continuait à fouiller partout jusqu'à aller demander à Madame de Montijo de lui trouver la version originale, en catalan, de la *Crònica medieval* de Muntaner ; et, dans une de ses lettres à son ami Próspero de Bofarull, on lit : « bien que je sois hors d'état de dire deux mots de catalan, j'ai lu assez couramment la chronique de Muntaner ⁽²⁾ ». Il se met, plus tard, à lire la longue et difficile *Crònica de D. Alfonso el onceno de este nombre, de los reyes que reynaron en Castilla y León*, écrite par Francisco Cerda y Rico. Cette même année, il découvre à la Bibliothèque de Paris un manuscrit de Gracia Dei. En 1845, il apprend l'existence des *Chroniques* de Zuñiga et de Juan de Castro, qu'il lit avec beaucoup d'intérêt, ce qu'explique son penchant bien connu pour les petites histoires et les anecdotes. Son ami Jaubert de Passa n'ayant pas réussi à lui

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, Introduction et notes de Gabriel Laplane, Didier, Paris, 1961, p.3

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.XVI, 31-10-1846, p.234

trouver un exemplaire des *Crònicas de España* de Miquel Carbonnell, il fait lui-même le voyage à Barcelone pour consulter ces chroniques et prendre les notes

nécessaires. De peu intérêt, en revanche, sera pour son travail un des derniers livres que lui fait parvenir Madame de Montijo, soucieuse de l'aider à compléter ses recherches. La grande influence de la comtesse de Montijo dans ce long travail et sa contribution à sa genèse et aux différentes étapes de son élaboration se résument dans cette appréciation reconnaissante de Mérimée, qui lui écrit: « Vous êtes la martyre de l'histoire de Don Pedro pour toutes les peines qu'elle vous donne, je voudrais bien qu'elle vous plût pour vous dédommager ⁽¹⁾ ». L'auteur est également redevable, quoique à un moindre degré, à d'autres amis, presque tous espagnols et d'une grande culture, qui lui ont apporté une aide précieuse, non seulement sur le plan de la documentation mais également pour l'élucidation de plusieurs faits et l'explication de termes techniques. Citons, parmi eux, un des premiers qui l'aidera par son grand savoir, son ami « l'aimable docteur Seoane ». Estebáñez Calderón lui facilitera l'accès à des manuscrits à la bibliothèque madrilène. Mérimée met également à profit sa grande amitié avec les Xifre, une grande famille catalane, pour entrer en contact avec un savant barcelonais. Il avait toujours voulu connaître l'érudit Monsieur Yanguas, l'archiviste de la Députation de Navarre, seule personne qui eût avec lui une attitude renfrognée mais dont les travaux lui furent d'un grand profit. Ses relations avec les Bofarull, père et fils, furent excellentes ; ils lui fournirent une grande quantité de documents grâce à l'accès aux Archives d'Aragon. Trois de ses amis français lui facilitèrent aussi les recherches documentaires : Ferdinand de Lesseps, Esprit Requien et Jaubert de Passa. Ajoutons à cette liste d'amitiés la Bibliothèque de Paris et celle de Madrid surtout, où il lui a fallu passer de longues

(1) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.

semaines dans l'espoir de découvrir d'autres ouvrages utiles. Il suffit, en définitive, de lire l'introduction de son *Histoire de Don Pèdre* pour avoir un inventaire des ouvrages et des documents de toute sorte consultés par notre auteur, mais nous avons voulu citer les plus importants pour montrer que ce

travail est bien celui d'un historien qui s'est appuyé sur une information dont l'étendue et, en général, la qualité lui ont permis d'écrire un ouvrage d'histoire rigoureux, sûr et précis, retraçant, à travers la figure controversée de Don Pedro, la formation politique et territoriale de l'Espagne au cours de son règne rempli de péripéties dramatiques : « pour moi », écrit Mérimée, je n'ai point entrepris de défendre Don Pèdre ; mais il m'a semblé que son caractère et ses actions méritaient d'être mieux connus, et que la lutte d'un génie énergique comme le sien contre les mœurs du XIV^{ème} siècle était digne d'une étude historique ⁽¹⁾ ».

Pour revenir à l'ouvrage lui-même, Mérimée, heureux d'être soulagé de ce long labeur, annonce, en juillet 1847, l'achèvement de son étude sur Don Pèdre à la comtesse de Montijo: « vous saurez que j'ai fini avant-hier la dernière ligne de Don Pedro et que j'ai écrit le mot FIN avec un indicible plaisir, maintenant je n'ai plus qu'à écrire un bout de préface, ou plutôt une espèce de revue critique des auteurs que j'ai consultés. Cela ne fera pas plus de huit à dix pages et puis tout sera fini ⁽²⁾ ». Et c'est ainsi que l'histoire de Don Pèdre apparaîtra dans la *Revue des Deux Mondes* entre le 1^{er} décembre 1847 et le 1^{er} février 1848.

C'est la valeur historique de cette étude qu'il importe d'examiner, compte tenu de l'état de la science historique dans la première moitié du XIX^{ème} siècle et à la lumière de ses progrès ultérieurs. Dans quelle mesure l'ouvrage de Mérimée

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.XVI, 31-10-1846, p.234

(2) Mérimée Prosper, t.V., *Ibid.*, p.114 (3 – 07 – 1847)

répond-il aux exigences du genre historique ? Quelle connaissance du Moyen Age révèle-t-il chez l'auteur ? Les conclusions auxquelles l'éminent hispaniste arrive concernant la figure de Don Pedro et son action politique dans la Castille du XIV^{ème} siècle en proie à l'anarchie féodale et aux guerres civiles sont-elles de

simples constatations ou le résultat d'une réflexion historique et politique reposant sur l'analyse critique des documents consultés ?

Avant tout, nous devons signaler un trait fondamental du caractère de Mérimée : sa tendance naturelle à se méfier des sentiments, ce qui lui permet, dans un travail de ce genre, de ne pas être victime des passions et des émotions personnelles, en d'autres termes, d'essayer d'être aussi objectif et aussi impartial que possible. Pour Xavier Darcos, « Mérimée [...] confirme et affine sa méthode, fondée sur une approche réaliste et acide. Il fait court, définissant les personnages par leurs traits étonnants ou abjects, sans trop de descriptions. Il veut surtout stupéfier son lecteur [...] Le sadisme des tueurs, le regard des mourants, le sang qui poisse partout, la mort qui frappe sans raison : la vérité mériméenne est cruelle, car l'auteur cherche à faire impression à tout prix. Mais le mélange des genres permet d'éviter le lugubre et l'horreur. Mérimée sait changer de ton, recréer une vie populaire ou sensuelle, grâce à des dialogues truculents et à des situations drolatiques. Il n'adhère d'ailleurs pas à tout ce qu'il écrit. Il juge son œuvre avec une pudeur distante. « Je fais un méchant roman qui m'ennuie », écrivait-il le 16 décembre 1828 à Albert Stapfer, comme pour relativiser son investissement personnel et minimiser son goût pour les histoires bizarres où il semble se complaire ⁽¹⁾. Mérimée ne cherche pas à juger Don Pèdre, mais à le comprendre : « plus j'étudie votre histoire et plus je trouve d'excuses à D. Pedro ⁽²⁾ ». Mais on verra néanmoins que l'auteur, en justifiant continuellement le roi castillan, est en

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.V., p.114 (3 – 07 – 1847)

(2) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 199.

train, en fait, de le juger, et certainement avec une plus grande indulgence que les historiens qui l'ont précédé. Dans une lettre à Madame de Montijo du 4 novembre de 1843, il résume ainsi son point de vue : « plus je vais en avant dans cette histoire plus je tiens à ma première idée sur ce pauvre diable de roi, qui n'a eu d'autres tort que de naître un siècle trop tard ⁽¹⁾ ». Mérimée a compris que cet homme au caractère de fer ne fut pas, malgré ses vices et ses fautes, un monstre

avide de sang ni un tyran forcené. Ayant reçu des vers, envoyés par le docteur Seoane, Mérimée fait savoir à Madame de Montijo que « malheureusement les vers ne valent pas des pièces historiques et il m'en faudrait de bien positives pour justifier le roi D. Pèdre de toutes les énormités qu'on lui reproche. Je tâche, pour vous complaire, de lui chercher de bonnes intentions, mais j'aurai bien de la peine à en faire un aimable roi. Il est vrai qu'il ne vivait pas dans une aimable époque et, de son temps, la vie des hommes n'était pas plus respectée en Espagne qu'elle ne l'est encore aujourd'hui, ce qui n'est pas peu dire ⁽¹⁾ ». Pour lui, Don Pèdre fut tout simplement le reflet de son siècle. Cette idée semble avoir été admise à l'époque de Mérimée, grâce précisément à Mérimée lui-même : « je travaille beaucoup à mon histoire de Don Pèdre et je tâche de démontrer qu'au milieu du XIV^{ème} siècle, il était moins mal de tuer un homme que de faire un article calomnieux dans un journal en 1846. Si je parviens à prouver cette grande vérité je me flatte que votre héros deviendra pour mon lecteur blanc comme la neige⁽²⁾ ». Déjà dans la préface de la *Chronique du règne de Charles IX*, il avait noté que « ce qui est un crime dans un état de civilisation perfectionné n'est que trait d'audace dans un état de civilisation moins devancé ». Cette idée, Mérimée l'a souvent reprise, mais ne se serait-il pas inspiré de Rabelais (bien qu'on connaisse l'allergie qu'il éprouve pour son style) qui écrivait dans une de ses plus belles

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.IV, *op.cit.*, p.434-435 (28-III-1846)

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.430 (14 – III – 1846)

pages : « ce que les Sarazins et barbares jadis appelloyent proesses, maintenant nous appelons briganderies et méchancetez ». Cherchant à comprendre la conduite du roi Don Pèdre, Mérimée conserve une totale indépendance vis-à-vis des sources consultées, n'hésitant pas à contredire Ayala qu'il avait pourtant adopté comme guide et se basant sur divers autres témoignages. Trahard, savant mériméiste, après avoir exposé le cas de la mort de Blanca de Borbón, rend justice à la probité et à l'intelligence de l'historien : « c'est pourquoi lorsqu'il s'agit d'un crime, il examine les documents de près et arrive à cette conclusion, ou que les

faits ne sont pas prouvés, ou qu'ils ont été faussés : Ayala même, en la matière, lui est suspect. Alors, en historien prudent, il écarte les accusations, fondées sur des bruits populaires, que le chroniqueur accueille sans réserve. Ainsi les cinq pages où, discutant la mort de Blanche de Bourbon. Mérimée réfute les témoignages des chroniqueurs contemporains, sont un modèle d'analyse morale : il semble que l'intelligence de Mérimée et sa connaissance du cœur humain pressentent enfin la vérité ⁽¹⁾».

Il reste, toutefois, que ce souci de compréhension semble parfois friser l'apologie et, comme le dit Jacques Chabot, « ainsi le roi est-il justifié de sa propre injustice par l'injustice plus encore de ses adversaires ⁽²⁾ » ; et il cite, à l'appui de cette affirmation, l'extrait suivant de l' *Histoire de Don Pèdre*: « trahi par tous ses parents et par sa mère même, il devient soupçonneux et méfiant pour tout le reste de sa vie. Il emportait de sa prison [à Toro, en décembre 1354] de la haine et du mépris pour cette noblesse qui, après l'avoir vaincu, s'était laissé acheter basement les fruits de sa victoire ; mais il avait appris à connaître la puissance de ses adversaires, et toutes les armes lui furent bonnes pour les combattre. La ruse, la perfidie lui parurent des représailles. Jusqu'alors il s'était

(1) Trahard Pierre, *Prosper Mérimée de 1834 à 1855*, t.III, champion, Paris, 1928.

(2) Chabot Jacques, in *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, sous la direction d'Antonia Fonyi, Droz, 1999, p.79

montré violent et impétueux ; il apprit à se composer un visage, à feindre l'oubli des injures, jusqu'au moment d'en tirer vengeance ». Le problème, en fait, quant au monarque, est moins une question de fond que de moyens. Mérimée met en relief la duplicité du roi qui, conscient au début de son règne de sa faiblesse et de son manque d'expérience, trouve que la feinte est l'unique manière possible de gagner du temps. Ce n'est pas, chez le prince, une inclination naturelle de son caractère, une tendance innée, mais une leçon que la vie lui a apprise : tromper ceux qu'il contrôlait était pour lui une question de survie, comme on l'a vu dans la citation reprise par Chabot. Qu'on veuille bien cependant nous permettre, à ce sujet, une rapide réflexion : si l'on veut accepter la logique de Mérimée dans sa

justification du roi Don Pèdre, n'est-on pas fondé, alors, à lui reprocher, malgré toutes ses recherches scrupuleuses, de défendre, suite à de longues réflexions bien sûr, les nombreux crimes de ce monarque et d'attaquer, ailleurs, si féroce, Philippe II (Voire Chapitre VI) ? Sa logique apparaît sélective et non exempte de partialité, et on peut se demander si Mérimée, élargissant son enquête jusqu'aux Temps modernes avec la même conscience critique, serait également arrivé à « comprendre » l'inquisiteur, cible privilégiée de ses contemporains romantiques ? L'impartialité de Mérimée porte ainsi, malgré son indiscutable honnêteté, la marque de l'époque et du climat intellectuel dans lesquels l'auteur a vécu, ce qui ne signifie nullement qu'il ait altéré ou supprimé des événements importants; son souci de véracité et d'exactitude n'est jamais pris en défaut, et c'est avec une légitime fierté qu'il peut affirmer, le travail achevé : « je maintiens jusqu'au feu exclusivement que je n'ai rien dit qui ne fût prouvé par témoignage authentique ⁽¹⁾ ».

Le principal intérêt historique du livre s'appuie sur la personne du roi castillan, au double plan politique et humain, avec l'objectif précis de le situer

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.IV, p.434-435 (28-III-1846)

dans une histoire où l'on retrouve l'idiosyncrasie de tout un peuple : « plus j'étudie mon sujet », écrit-il à Madame de Montijo, « plus j'en suis charmé. Il me semble que c'est une des grandes époques de travail dans la constitution des peuples, semblables à celles qu'on observe dans la vie des individus. Don Pèdre a été un enfant avec le développement moral d'un homme, et il a succombé parce que sa force ne répondait pas à son énergie mentale ⁽¹⁾ ». Notons ici que, dans la plupart des essais de Mérimée, transparaît sa vision caractéristique de l'Histoire, beaucoup plus attentive à l'interprétation psychologique des personnages qu'au développement des événements et aux péripéties de leur enchaînement. Xavier Darcos note, à ce sujet, que « nous ne pouvons pas ignorer que, par-dessus la sécheresse et la schématisation de la forme, le tempérament naturellement

passionné de Mérimée prend parti, selon son intuition ou son humeur en jugeant les personnages. Il a clairement mis en relief son admiration pour les personnalités sauvages et primitives, pour les esprits véritablement libres et pour les forts caractères. Ainsi dans *Don Pèdre le cruel*, il réactualise son culte de l'énergie tellement de fois cité dans *La Vénus d'Ille* : «L'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire⁽²⁾ »».

Pour Mérimée, le rôle du roi Don Pèdre, en tant que responsable des destinées de la nation, est digne de considération. Sa vision politique, comparée à celle des autres monarques de son siècle, montre un progrès considérable quant à l'organisation d'un Etat centralisé et contrôlé par une administration bien organisée. Il pressent l'avenir, cherche à le devancer ; mais il surestime ses forces et c'est pourquoi son œuvre reste inachevée. Mérimée arrive à cette conclusion, non seulement après avoir étudié la vie du roi, mais après l'avoir située dans son ample contexte médiéval. Ce n'est pas un jugement hâtif ; une étude approfondie

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.III, *op.cit.*, p.472 (3-XII-1843)

(2) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, *op.cit.*, séance du lundi 17 janvier 2005.

a été nécessaire, pour laquelle Mariana et Conde lui fournissaient un matériau abondant (voir la lettre à Madame de Montijo citée à la page 138). D'autre part, contrairement aux autres monarques qui ne pensaient qu'à conserver leur trône ou à étendre leurs domaines, Don Pèdre est conscient de son rôle historique, celui de créer un Etat fort. Ceci impliquait l'affrontement avec le système féodal et avec les structures socioculturelles du Moyen Age ; d'où la lutte implacable qu'il mena contre la noblesse. Comme celle-ci ne lui avait pas, au surplus, épargné les humiliations, il se laissa engager dans une entreprise souillée par le sentiment de la vengeance : « autrefois il se piquait d'être loyal autant que juste, maintenant il se crut tout permis contre de grands coupables. Une forte conviction dans la bonté de leur cause rend les hommes différents sur le choix des moyens pour la faire triompher. Le roi prit bientôt sa haine pour de l'équité. La férocité

des mœurs du Moyen Age et l'éducation qu'il avait reçue au milieu de la guerre civile avait endurci ses nerfs au spectacle et à l'idée de la douleur. Pourvu qu'il fût obéi et redouté, il se souciait peu de gagner l'amour d'hommes qu'il méprisait. Détruire le pouvoir des grands vassaux, élever son autorité sur les ruines de la tyrannie féodale, tel fut le but qu'il se proposa désormais et qu'il poursuivait avec une inflexible opiniâtreté ⁽¹⁾ ». Son style de gouvernement, fondé sur la violence et la tyrannie, fut celui d'un autocrate solitaire : « il voulut gouverner seul, et, pour être obéi, il commença par se faire craindre. Il n'y réussit que trop facilement. Mais les grands et les prélats ne se soumirent pas sans résistance au joug qu'il prétendait leur imposer. Toute contradiction le rendait absolu dans ses volontés ; il fit une rude guerre au clergé et à la noblesse ; c'était s'attaquer tout à

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, *op.cit.*, p. 230

la fois aux ennemis les plus redoutables de la royauté ⁽¹⁾ ». Selon Trahard, le monarque est vu ici sur le plan humain beaucoup plus que sur le plan politique : « peu à peu », écrit le critique, « le caractère du roi s'accuse, les traits se durcissent, se simplifient. D'instinct, la noblesse qualifie Don Pèdre de "cruel" parce qu'elle est décimée par lui, le peuple de "justicier" parce qu'il trouve en lui un défenseur : cruauté, amour de la justice, voilà les deux traits essentiels de ce despote qui poussa les sentiments chevaleresques jusqu'à la férocité, la grandeur jusqu'à l'inflexibilité, et, en même temps que le caractère du roi, s'accuse le caractère du siècle ⁽²⁾ ». Ainsi, le critique est d'accord avec Mérimée qu'il « est absurde de le [Don Pèdre] juger avec nos idées modernes, pour le comprendre il faut se rapporter aux opinions et aux nécessités politiques du Moyen Age ⁽³⁾ ». Manifestement, la liste du nombre de victimes reste exorbitante, et la cruauté du monarque ne saurait être niée, même si elle ne relève pas d'un trait de nature et s'enracine dans une dure réalité concrète. Et c'est pourquoi Mérimée, qui ne

l'occulte nullement, lui trouve néanmoins des excuses. Son insistance à démontrer la cohérence de la conduite de Don Pèdre avec les mœurs et la façon de penser de son temps, qui justifiait la vengeance, voire l'exaltait comme un devoir, quand elle était liée à « l'honneur » (comme dans le cas du meurtre de Martín Telho, l'amant de la mère du monarque, ou encore des exécutions, pour trahison, de Téllex Girón et de Castañeda), nous laisse perplexes et ses arguments ne parviennent pas toujours à emporter la conviction du lecteur. On est quelquefois amené à suspecter, chez l'historien, une sorte d'affinité avec son personnage ; ainsi, lorsque, après avoir déroulé sous nos yeux la longue série de crimes perpétrés par Don Pèdre, il leur trouve des circonstances atténuantes, sinon des excuses, dans le fait qu'ils lui étaient dictés par un grand rêve : son souci de

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, *op.cit.*, p.247

(2) Trahard Pierre, t.III., *op.cit.*, p.239

(3) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.IV., *op.cit.*, p.291, (9-V-1945)

« la gloire, l'ordre et la grandeur de son pays », ajoutant : « je ne sache pas d'autre souverain qui à cette époque eût dit : “plutôt le triomphe de mon ennemi que le démembrement de mon royaume”⁽¹⁾ ». Il est inutile de s'étendre sur ce point. Ajoutons seulement que la sympathie que Mérimée pour Don Pèdre, qu'il ne cherche pas à cacher, peut trouver, au moins en partie, son explication dans l'attitude du souverain envers l'autorité ecclésiastique, qu'il a cherché à neutraliser dans la mesure où elle gênait sa politique centralisatrice, et sans doute aussi par aversion personnelle. Don Pèdre n'apparaît à aucun moment comme un chrétien convaincu, et, en homme profondément réaliste, voyait dans la religion une superstition et dans l'Eglise un obstacle à ses réformes. Mérimée, résolument incroyant et anticlérical, était très bien placé pour comprendre l'allergie du monarque à l'égard du clergé, allant jusqu'à lui trouver quelque raison d'avoir envoyé au bûcher un prêtre qui lui avait fait savoir que son saint patron lui était apparu pour le prévenir que le roi allait perdre la prochaine bataille et tomber prisonnier entre les mains de son demi-frère Don Enrique. « Il semble que Mérimée », écrit Jacques Chabot, « fasciné par la violence primitive de cette

cruauté médiévale, violence tout *archaïque*, donc passionnelle, charnelle, viscérale, et d'autant plus cruelle qu'elle s'exerce en famille, lui trouve une justification politique c'est-à-dire plus raisonnable. Ce n'est pas sur le banal adage "la fin justifie les moyens" que Mérimée appuie son argumentation en faveur de Don Pèdre, promu d'avance à la fonction de "despote éclairé", c'est sur la conviction raisonnée que la politique est un art de réduire la violence primitive en la rationalisant, fût-ce au prix d'une "terreur fondatrice". Sur ce point, Mérimée rejoint Machiavel : le grand Prince fonde son pouvoir sur la terreur pour mieux réduire la violence primitive, et mettre de l'ordre dans le chaos de la société

(1) Chabot Jacques, in *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien, op.cit.*, p.79-80

humaine ⁽¹⁾ ».

Une telle logique du pouvoir a-t-elle effectivement inspiré l'action de Don Pèdre ? Quoi qu'il en soit, s'il est vrai que des conditionnements historiques ont incontestablement pesé sur la conduite du monarque, Don Pèdre est néanmoins présenté, tout au long de l'ouvrage de Mérimée, comme un être humain qui aurait pu appartenir à n'importe quel autre siècle de l'histoire de l'Espagne : « je suis convaincu que le bon et le mauvais principe travaillent de concert [...] Maintenant que mon ami Pierre le Cruel me fait vivre en plein moyen âge, je ne trouve pas que l'on fût alors sensiblement plus malheureux ou plus heureux qu'à présent. Changement de décoration, mais les acteurs restent toujours les mêmes ⁽²⁾ ». Le personnage du roi suscite l'intérêt, comme nous l'avons vu chez notre auteur, par sa vie agitée, son caractère original, sa cruauté restée légendaire, la terreur qu'il a semée au cours de son règne, et qui s'accompagnait pourtant d'un sens certain de la justice et d'une haute idée de l'Etat, qui l'a fait se dresser contre l'anarchie féodale en vue de jeter les bases de l'unité nationale à travers un pouvoir central fort. Une telle vision de l'action politique ne pouvait que séduire Mérimée qui, au surplus, retrouvait, chez ce monarque castillan du XIV^{ème} siècle, une image, aux

traits exacerbés, de l'être humain dans la permanence de sa nature. Il ne voit en fait pas de différence entre l'homme du XIV^{ème} et celui du XIX^{ème} siècle: il reste toujours cet animal corrompu et cruel, aux instincts latents mais habilement camouflés par l'hypocrisie. N'est-ce-pas cette vision profondément pessimiste de la nature humaine qui a fait de Mérimée le peintre des vies violentes et tragiques comme celle de Mateo Falcone, de Colomba et de Carmen ? « L'historiophilie de Mérimée », explique Darcos, « fut une de ses manières de refuser la bêtise de son

(1) Chabot Jacques, in *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien, op.cit.*, p.79-80

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.IV., p.499 (8-V-1846)

temps ⁽¹⁾ ». Et c'est également pour cette même raison que Don Pèdre devient son héros puisque, pour reprendre les mots de Trahard, « il reflète [cette] image et fixe l'attention par l'excès du bien et du mal dont il est capable ⁽²⁾ » et « parce que cette époque barbare, où s'accumulent les meurtres, les pillages et les guerres, cette époque étrange, où les sentiments chevaleresques tempèrent la brutalité, l'ignorance et la superstition, découvre la nature humaine dans ses manifestations spontanées : les aventuriers de la Péninsule ressemblent aux paysans de Beauvoisis ⁽²⁾ ». Selon Gabriel Laplane, dans son introduction à l'*Histoire de Don Pèdre*, « Mérimée a été le premier à aborder le règne de Don Pèdre avec les méthodes et les instruments de travail dont dispose l'historien de notre époque ; et le premier aussi à étudier le roi Cruel sans négliger aucune de ses activités ni aucun des aspects de son règne, qu'il s'agisse de l'aspect politique ou dynastique, des divers aspects militaire, naval, diplomatique, social ou même administratif. Et il a réussi également pour la première fois, grâce à ce large éventail de perspectives, à dépasser le plan purement polémique et à poser en termes modernes le véritable problème de Don Pèdre ⁽³⁾ ».

Il est vrai que Mérimée est arrivé à plusieurs conclusions au terme de cette étude où, à chaque page, se manifeste, quelquefois jusqu'à l'obsession, le souci de l'exactitude ; mais, ceci ne l'a pas empêché d'orne son récit de couleur locale,

qui reste toutefois discrète. Il n'est pas inutile d'en signaler, rapidement, les principaux éléments : tout d'abord le cadre géographique dans lequel se déplacent le monarque et son armée ; le lecteur est impressionné par la mobilité et la rapidité avec lesquelles ils se déplacent d'une ville à l'autre. L'auteur fait

(1) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.

(2) Trahard Pierre, *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, t. I., 2 volumes, champion, Paris, 1925, p.234

(3) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, Introduction et notes de Gabriel Laplane, Didier, Paris, 1961, p.XXXVII

également référence à la fameuse anecdote de la rue de Candilejo (bien présente dans *Carmen*) et, considérant que la tradition remonte au XIV^{ème} siècle, il explique en note que « la tradition, qui n'est jamais à court de circonstances minutieuses, rapporte que l'inconnu gardait une rue, c'est-à-dire qu'il empêchait les passants d'y entrer, soit pour parler en liberté à une femme, soit pour procurer cette facilité à un ami. Cet usage existait encore il y a quelques années en Espagne, et occasionnait souvent des duels ⁽¹⁾ ». Il fait également allusion au caractère pacifique de la coexistence entre les maures et les chrétiens, qui correspond effectivement au règne de Don Pèdre, et va même jusqu'à voir un héritage des Arabes dans les pratiques superstitieuses au moment d'engager une bataille (cf. l'explication que donne Mérimée sur le revers militaire souffert par Diego de Padilla à Cádiz). L'image quasi idyllique des relations entre les deux communautés est dessinée par une plume romantique, bien présente dans ce passage, par exemple : « toujours irrésistible sous un ciel ardent, l'amour triomphait des préjugés religieux. Plus d'un chevalier castillan portait les couleurs d'une dame musulmane, et les fières beautés de Séville et de Cordoue n'étaient pas insensibles aux hommages des jeunes émirs grenadins. [...] Sur la frontière, le mélange des deux idiomes avait formé un patois fort répandu et qui favorisait les communications. [...] En guerre on se piquait de courtoisie ; en paix des relations d'hospitalité et même d'amitié véritable unissaient des familles nobles des deux

religions ⁽²⁾ ». Mais l'auteur retombe aussitôt dans l'amère réalité et dans la contradiction, lors de l'épisode du massacre d'Abou-Saïd et de ses principaux émirs par Don Pèdre. La couleur locale est présente également dans les figures féminines qui traversent le récit, qui ne diffèrent guère de celles de l'époque de l'auteur, abondamment décrites dans les récits de voyages. Ainsi en est-il du

(1) Prosper Mérimée, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, op.cit., p. 25

(2) Prosper Mérimée, *Ibid.*, p. 48

portrait de María de Padilla, la maîtresse de Don Pèdre: « Doña María de Padilla était petite de taille, comme la plupart des Espagnoles, jolie, vive, remplie de cette grâce voluptueuse particulière aux femmes du Midi, et que notre langue ne sait exprimer par aucun terme ⁽¹⁾ ». Il ajoutera, plus loin, à cette esquisse des observations d'ordre psychologique, soulignant la supériorité du caractère chez cette noble dame; la description physique, toutefois, nous intéresse davantage ici, dans la mesure où elle semble un écho de la nostalgie que Mérimée a gardée de ses multiples voyages en Espagne et des rencontres féminines qu'il y a faites. Mettant l'accent sur le pittoresque de la femme espagnole, il fait, à ce propos, d'intéressantes observations de caractère linguistique, notant que « la langue castillane est riche en mots pour caractériser la grâce chez les femmes. L'Espagne est, à la vérité, où cette qualité est la plus commune. Je citerai quelques expressions seulement qui indiquent des nuances plus faciles à apprécier qu'à traduire ». Il les cite en essayant de les expliquer le plus fidèlement possible en français.

Un dernier trait, en rapport avec la couleur locale, est l'importance des taureaux, comme il nous l'apprend en évoquant la mort de Garci Laso à Burgos où il s'était réfugié, croyant y être en sécurité : « le corps de Garci Laso fut jeté sur la grande place, où l'on célébrait la rentrée du roi à la mode castillane par une course de taureaux ⁽²⁾ ».

Gabriel Laplane, après avoir signalé quelques erreurs de détails mineurs,

n'hésite pas à conclure que « la critique la plus sérieuse que l'on puisse formuler à notre époque contre l'*Histoire de Don Pèdre* se rapporte à la méthode d'exposition, qui n'est plus celle de l'historien moderne. Mérimée restait un romantique, c'est-à-dire qu'il conservait obscurément le préjugé de l'effet

(1) Prosper Mérimée, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, *op.cit.*, p. 145

(2) Prosper Mérimée, *Ibid.*, p. 210

théâtral, de la note caractéristique et anecdotique, de la "couleur des temps" et de la "couleur locale" ⁽¹⁾ ».

En définitive, ces quelques escapades pittoresques n'étourdissent pas le lecteur et n'altèrent pas l'objectivité de cette volumineuse étude de 414 pages dédiées au XIV^{ème} siècle espagnol et au roi Don Pèdre. Preuve en est que la critique, quasi unanime, a loué l'exactitude et la précision du récit, le réalisme des descriptions, la richesse de l'information, l'écriture froide, sobre, maîtrisée. Menéndez Pelayo formule le jugement suivant : « estilo frío y cortante como la hoja de un puñal, y que va muy bien con el tema » ; et Xavier Darcos, dans une appréciation d'ensemble de l'ouvrage de l'historien, écrit : « oui : Mérimée a beau geindre, il tire quelque vanité de se sentir historien reconnu. [...] D'un côté, Mérimée souligne le poids et la densité de son œuvre historique : voilà pourquoi il compile et s'astreint à produire de lourds documents, chargés de notes et de références, comme s'il espérait dire le tout de son sujet et aussi rendre manifeste la solidité de son travail savant. D'un autre côté, à l'inverse, il tourne à la dérision le romanesque (y compris dans des textes à ambition historique) : il s'emploie à surprendre ou à décevoir le lecteur ; il souligne ironiquement, par des intrusions d'auteur, les supercheries ou les invraisemblances ; il accumule les paradoxes et les traits d'humour, noir le plus souvent ; il parodie le style des fictions ⁽²⁾ ».

Mais ce chercheur exigeant et perfectionniste qui, « aux yeux de ses contemporains, figure parmi les intellectuels intéressés par le renouveau

historiographique ⁽²⁾ », reste insatisfait et, d'autre part, craint que ses lecteurs ne mesurent pas toute la peine que lui a coûtée la rédaction de cette étude :

« l'histoire de Don Pèdre », écrit-il dans une lettre datée du 22 septembre 1847 à son amie Jenny Dacquin, « me paraît avoir l'inconvénient de tout ce qui a été fait

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, *op.cit.*, p.xxxv

(2) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.

longuement et péniblement. Je me suis bien donné du mal pour une exactitude dont personne ne me saura gré. Cela me chagrine quelquefois ⁽¹⁾ ». Ces craintes, en fait, devaient s'avérer injustifiées. Le travail de Mérimée sur le roi Don Pèdre n'est pas passé inaperçu, si l'on en juge par les trois traductions successives de l'œuvre en espagnol (1848), en anglais (1849) et en allemand (1852). Des traductions, on passera à une recommandation de la lecture de cet ouvrage pour l'étude du règne de Pierre le Cruel : « este importante reinado necesita un libro especial, y nosotros recomendamos a los que quieren ilustrarse sobre esta época, tan mal juzgada por el autor, las obras de Mérimée y de Montoto recientemente publicadas ⁽²⁾ ». Marcel Bataillon reconnaît que « le tableau de l'Espagne au XIV^{ème} siècle qui sert d'introduction à Don Pedro apparaîtra désormais comme le fruit de longues réflexions sur l'histoire de l'Espagne, d'une méfiante critique des sources, de recherches scrupuleuses pour préciser certains détails fournis par les documents anciens ⁽³⁾ ». C'est un éloge sans réserve que Roger Baschet décerne au travail de Mérimée : « la vérité est que Mérimée montrait en matière d'histoire les plus délicats scrupules et visait à la plus stricte exactitude. C'est être trop sévère et même injuste, que de parler, comme fait Sainte-Beuve dans ses *Cahiers*, de la manière "nue et sèche, et toute pelée [...] de Mérimée dans son Don Pèdre" ⁽⁴⁾ ».

On a parlé du besoin qu'avait Mérimée de se dépayser en compagnie de personnages historiques : « ainsi l'histoire chez Mérimée », se demande Xavier

Darcos, « est-elle un moyen d'épouser une énergie ou d'atteindre à des transgressions que sa propre vie lui refusait ? Car il aimait le vertige du temps, ses

(1) Mérimée Prosper, *Cor.Gén., op.cit.*, t.V, p.170, (22-VIII – 1847)

(2) *Historia General de España*, in Padre Mariana, volumen I, Gaspar Roig, 1852, p. 552

(3) Bataillon Marcel, *Erasme et l'Espagne*, Droz, Genève, 1937, p.57

(4) Baschet Roger, *La peinture européenne. Ses écoles complémentaire*, Les Editions de l'Illustration, Paris, 1957, p.139

sensations et ses sensualités. Sa personne, engoncée et revêche parfois, fut mal aimée. On critiqua sa raideur et sa "platitude" ("le paysage était plat comme Mérimée" persifle V. Hugo) au point qu'il douta de son propre talent. À l'écart des écrivains de son temps, qui le jugent sec, conservateur, inféodé à l'Empire, presque mis à l'index, il lui faut chercher ailleurs des affinités littéraires et intellectuelles. En marge de la création de son temps (qu'il ne prise guère), Mérimée se réfugie dans des lectures qui lui rendent l'espace et le temps ⁽¹⁾ ». Se penchant sur la vision que Mérimée se faisait de l'histoire, le critique ajoute : « [il] voit l'histoire comme le résultat bizarre et aléatoire de jeux individuels, de trajectoires et d'énergies privées qui se croisent et s'entrechoquent. Les caractères humains, qualités et défauts, font l'histoire, motivés par des intérêts et des passions, par un vouloir-vivre déstabilisant. S'inscrivant dans la tradition de Salluste ou des moralistes, aux yeux de qui la *virtus* des acteurs est la clé des événements, Mérimée relativise l'idée d'un "sens de l'histoire". Voilà pourquoi il aime les époques et les situations où les forces vitales s'exprimaient sans retenue et brutalement. Cette impulsion violente, Mérimée la retrouve chez César, chez Catilina, chez Don Pèdre "le cruel", dans les guerres de religion, dans les mœurs de la cour des tsars, etc ⁽¹⁾ ».

Mérimée avait une très haute idée du métier et du devoir de l'historien. Dans une de ses lettres à Madame de la Rochejacquelein, il écrit : « je connais des gens, très estimables, absolument dépourvus de patriotisme ou comme on dit maintenant, de chauvinisme [...]. Ce que je sais c'est que jamais le poète ne fait oublier à l'historien ses devoirs, même lorsqu'il est le plus brillant ⁽¹⁾ ».

Nonobstant le caractère discutable ou la remise en question de quelques jugements de Mérimée, l'*Histoire de Don Pèdre* demeure une réussite

(1) Darcos Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.
incontestable de l'historiographie romantique, reconnue comme telle en Espagne aussi bien qu'à l'étranger : « nos ha dejado en su *Histoire de Don Pèdre I*, un libro tan dinámico, sugestivo y ameno como la mejor de sus novelas », écrivent Diez-Echarrí et Rocca Franquesa, et, Gabriel Laplane, « le livre qu'il a consacré [à l'Espagne] en 1848 peut passer pour un des sommets de son œuvre : livre caractérisé, nous semble-t-il, lui aussi par une sorte de bivalence, puisqu'il relève en réalité de deux genres, et que son mérite comme création littéraire n'aura guère offusqué son intérêt comme témoignage d'histoire ⁽¹⁾ ».

II - Cadre politique, institutions et société

A) De Napoléon Ier à Napoléon III

Une vision des derniers moments du XVIIIème siècle est nécessaire, comme antécédent de la nouvelle époque que va vivre l'Espagne dans ce XIXème siècle traversé de guerres, de luttes intestines et de convulsions.

Nous allons étudier les différentes visions des romantiques français sur quatre règnes, jusqu'à l'établissement de la première République. Les règnes sont ceux de Charles IV, Ferdinand VII, Isabelle II et Amédée I de Savoie. Tels sont les repères essentiels de cette première période de l'époque contemporaine, qui s'ouvre avec la mort de Charles III en 1788, la Révolution française devant ensuite conditionner de manière décisive (et pour certains négativement) l'Histoire de l'Espagne. Conséquence directe de l'invasion française en 1808, la Guerre d'Indépendance ravage la péninsule et les îles (Canaries et Baléares). A

partir de 1810, à la Guerre d'Indépendance, vient s'ajouter la révolte de l'Amérique espagnole, à l'exception de Cuba, Puerto Rico, des Philippines et des

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, *op.cit.*, p.VII

îles du Pacifique, dont la perte sera consommée à la fin du XIXème siècle. La première guerre s'achève en 1814, et la seconde, en 1824.

Les deux premiers tiers du XIXème siècle, entre 1808 et 1868, correspondent, pour l'essentiel, aux règnes de souverains qualifiés par nombreux historiens de « catastrophiques » : Ferdinand VII et sa fille Isabelle II. Après l'expulsion de cette dernière par la révolution de septembre de 1868, s'installe une période de chaos de six ans avec le gouvernement révolutionnaire et libéral-radical, le bref règne d'Amédée I de Savoie et la Première République.

Le coup d'Etat du général Pavía met fin à ce désordre, provisoirement, car il se prolonge, en un certain sens, avec le gouvernement de l'indécis général Serrano, jusqu'à la première Restauration, à la fin de l'année 1874. Mais cette Restauration, bien que sa première période s'écoule durant le dernier quart du XIXème siècle, appartient déjà historiquement au XXème siècle. Quant à l'héritage historique du XVIIIème siècle, on ne peut nier que, durant ce siècle, l'Espagne maintenait encore son statut de grande puissance européenne et même mondiale. Mais commencent, de forme patente, les symptômes d'une décadence que personne ne voulait reconnaître.

La Californie et l'Alaska contemplaient la dernière expansion impériale de l'Espagne. Quelques réformistes espagnols élaborent une interprétation économique de la situation et proposent des solutions également d'ordre économique, auxquelles se subordonneraient toutes les autres. Ils analysent les maux endémiques dont souffre l'Espagne dans son organisation économique, politique et administrative, dans la noblesse, l'Eglise et les communautés rurales. D'importants hommes publics, des intellectuels de grande envergure, tels que Jovellanos et Campomanes, analysent ces problèmes avec une grande rigueur et

proposent des solutions; ils resteront peu écoutés. D'autres, comme le marquis de la Ensenada ou Floridablanca formulent des propositions pour le développement de l'industrie, la modernisation de l'armée etc., qui n'auront pas de suite. On entreprend néanmoins, plutôt timidement, des réformes comme la suppression des douanes intérieures, la liberté du commerce du blé, l'unification de la monnaie et la centralisation de l'administration du Domaine public (la Hacienda), atomisée dans chaque région ou province. On créa des fabriques royales, des travaux dans les ports, des ateliers militaires d'artillerie et des chantiers navals. Mais on assiste, parallèlement, à une grave dépendance, pour les importations, des colonies espagnoles d'Amérique avec de multiples difficultés dues aux attaques continues des pirates, des flibustiers et autres corsaires, protégés principalement par l'Angleterre et la Hollande. En 1789, après la disparition de Charles III, un couple royal des moins adéquats face à la crise qui se fait plus menaçante a régné en Espagne et dans les Indes: Charles IV et Marie- Louise, alors que la grande révolution des Temps modernes ébranle la France, en attendant de se répandre, à la faveur des victoires des armées révolutionnaires, dans les pays voisins. L'impact de la Révolution française sur l'Espagne a été si décisif, qu'elle n'a pas encore fini d'en subir les contrecoups: « la Révolution française, parmi bien d'autres », écrit le grand constitutionnaliste Jean Salem, « fournit une éloquente illustration du prix très lourd dont les nations payent les ruptures historiques auxquelles les entraînent les séductions des constructions idéologiques. Refaire est toujours plus difficile que défaire, et aucune précaution n'est de trop quand un peuple, qui a fait l'amère expérience de la faillite de ses institutions et vu remettre en cause les fondements de son vouloir vivre en commun, est acculé à chercher les voies d'une réédification ⁽¹⁾ ».

Presque tous les problèmes des deux derniers siècles ont leurs origines, directes ou par ricochet, dans la double invasion des armes et des idées françaises. Au nombre de ces dernières, on assiste à la pénétration en Espagne des conceptions politiques et morales des Lumières (Ilustración), bien que, même

(1) Salem Jean, *Réinventer le Liban*, in le supplément de l'*Orient le jour*, Beyrouth, mars 2008. dans les milieux réformistes des « afrancisados », on se méfie en général de leurs conséquences. L'influence de la Révolution française a entraîné une rupture historique de la conception traditionnelle de la souveraineté et de la légitimité monarchiques. Victime de la Révolution, le comte d'Aranda tombe en 1792, remplacé par Manuel Godoy, le favori de la reine. Dans ses *Mémoires historiques sur la révolution d'Espagne*, De Pradt définit ce favoritisme comme un « besoin et [une] habitude, de la part d'un prince, d'abandonner la direction des affaires à l'homme qui s'est emparé de son esprit ⁽¹⁾ », et considère que « les grands rois ont d'illustres amis et de grands ministres, mais jamais de favoris ⁽¹⁾ ». Godoy passe de la guerre contre la France révolutionnaire à l'alliance avec elle, scellée par les traités de Bâle, en 1795, et de Saint- Ildefonse en 1796. De Pradt se livre à une attaque violente contre Godoy, le « prince de la paix », qui « a eu tous les vices et tous les inconvénients d'un favori ⁽²⁾ » ; mais, s'il a « avili » l'Espagne, il ne l'a pas ensanglantée ⁽²⁾ ». Le récit de Pradt est, au total, un récit détaillé, étayé d'une abondante documentation. Mais le plus important, c'est la sévérité du jugement que l'auteur porte sur la conduite de Napoléon dans les affaires de l'Espagne, sans pour autant occulter ou excuser les fautes de Charles IV et de Ferdinand. En 1800, Bonaparte, devenu Premier Consul, parvient à convaincre le pauvre Charles IV d'élever de nouveau Godoy, destitué à la suite de l'échec de la guerre contre l'Angleterre. L'Espagne oscille ainsi entre des alliances contradictoires. Bonaparte veut intervenir au Portugal, allié traditionnel de l'Angleterre, et Godoy gagne contre le Portugal la brève Guerre de « las Naranjas » (1801), où l'Espagne prend à son voisin la place d'Olivenza.

En 1804, Napoléon est proclamé empereur des Français, et l'Espagne, hypnotisée, essuiera, l'année suivante, avec sa grande alliée le désastre naval de

(1) Pradt M. de, *Mémoires historiques sur la révolution d'Espagne*, Rosa, Paris, 1816, p.126-127

(2) Pradt M. de, *Ibid*, p.11

Trafalgar, où elle perdra la presque totalité de sa flotte et ses capacités navales historiques. Cette déroute aux conséquences durables laissera les possessions américaines de l'Espagne à la merci de la flotte anglaise. Geoffroy de Grandmaison considère, à cet égard, que « l'Angleterre, qui affecte toujours de mépriser "le sentiment", pensait se réserver des revanches pratiques dans la crise coloniale où l'Espagne se débattait, à l'heure où ses possessions d'outre-mer se détachaient de la métropole. Et le cabinet de Londres envoyait des agents et des consuls britanniques auprès des gouvernements séparatistes créés dans les territoires espagnols d'Amérique par l'insurrection, avant même qu'aucune puissance ait reconnu ces Etats ⁽¹⁾ ». Ce désastre, qui achève d'éliminer l'Espagne comme grande puissance européenne, est aggravé, en 1807, par le traité de Fontainebleau, qui consacre l'entrée des troupes française en Espagne, sous le prétexte d'envahir le Portugal. Napoléon rêve d'un démembrement de l'empire espagnol, les colonies et la péninsule elle-même jusqu'à la ligne de l'Ebre devant revenir à la France. L'Espagne a perdu sa puissance maritime et tend, inévitablement, vers sa désintégration.

Quand la grande histoire de l'Espagne s'effondre avec l'anéantissement de sa flotte à Trafalgar, un nouveau siècle, le XIXème, progressait déjà dans son aube incertaine, portant les germes des traumatismes et des convulsions futurs. Il s'ouvre et se ferme avec trois immenses catastrophes nationales, toutes les trois sous la forme de désastres maritimes: Trafalgar, Santiago de Cuba et Cavite. Mais au milieu même du chaos de la vie institutionnelle et politique, des mutations idéologiques et intellectuelles fondamentales, qui ne s'imposeront pas sans résistances, finiront néanmoins par ouvrir l'Espagne sur l'Europe contemporaine.

(1) Grandmaison Geoffroy de, *L'expédition française d'Espagne en 1823*, Librairie Plon, 5ème édition, Paris, MCMXXVIII, p.218

1 - L'invasion napoléonienne et la guerre d'indépendance (1808)

Non loin de Madrid, dans la résidence royale d'Aranjuez, commence l'histoire contemporaine de la Nation espagnole, avec l'émeute qu'un fils organise contre son père. Dans ce qu'on appelle l'émeute d'Aranjuez, Ferdinand cherche et réussit à faire renvoyer Godoy, « le prince de la paix ». Charles IV abdique, et commence le premier règne de Ferdinand VII, aussi bref que troublé (Mars-Mai 1808). Ce coup d'Etat fut le résultat d'une intrigue de palais, en même temps que d'un soulèvement militaire dirigé par Ferdinand, qui avait pu compter sur un certain appui populaire.

Auparavant, Ferdinand avait déjà conspiré dans le « Complot de l'Escurial », avorté à la suite d'une dénonciation anonyme. Le roi Charles IV le fit arrêter et, quelque temps plus tard, lui accorda son pardon. Ferdinand, de manière abjecte, dénonça ses complices. Napoléon, à qui il avait demandé une épouse, et qui n'ignorait rien de la bassesse et de la vilénie du personnage, décide de remplacer les Bourbons sur le trône d'Espagne. Sur le prince espagnol, Chateaubriand portera un jugement implacable, où le mépris éclate à chaque mot: « qu'espérer d'un prince qui, jadis captif, avait sollicité la main d'une femme de la famille de son geôlier ? Il était évident qu'il brûlerait son royaume dans son cigare : les souverains de ce temps semblent nés de sorte à perdre une société condamnée à périr ⁽¹⁾ ».

L'émeute d'Aranjuez, fomentée par Ferdinand, a compté sur la complicité du comte de Montijo, général libéral-radical qui souleva la garnison de Madrid. Cet officier, affilié à la maçonnerie d'obéissance anglaise, réussit à empêcher la fuite de Charles IV et de la reine à Séville, où ils pensaient s'embarquer pour les possessions américaines. Godoy est arrêté et son palais, pillé par la foule. Pendant

(1) Congrès de Vérone, in *Œuvres de Chateaubriand*, Paris, Boulanger et Legrand, 20 Vols, t.XX, p.21

ce temps, en vertu de l'humiliant traité de San Ildefonso conclu en 1807, une armée française sous le commandement du maréchal Murat, se dirigeait vers Madrid par Burgos et Somosierra. Napoléon détestait à mort Manuel Godoy, qui

lui avait envoyé une lettre insultante, avec la malchance que le destinataire la reçut quand il avait déjà vaincu l'armée prussienne à Iena et entré dans Berlin.

Lorsque Napoléon décréta le « blocus continental » contre l'Angleterre, il envoya, à travers l'Espagne, une armée aux ordres du général Junot pour fermer les ports portugais à la marine anglaise. De cette façon, Napoléon réalisait son rêve de s'emparer, en une seule action, de l'Espagne et du Portugal. Ses troupes s'approprièrent « amicalement » des villes et des places espagnoles sur leur chemin vers le Portugal. Ferdinand entra à Madrid en même temps que le maréchal Murat et décida, tout comme son père Charles IV, de confier à Napoléon le soin d'arbitrer leur litige. A Bayonne où ils sont convoqués tous les deux par l'empereur, Ferdinand, qui fit montre d'une indignité confirmée par de nombreux témoignages contemporains, abdiqua, à la suite de scènes pénibles, au profit de son père, lequel le fit à son tour en faveur de Napoléon lui-même. Ce dernier transmit la couronne d'Espagne à son frère Joseph Bonaparte. Ainsi, en un bref espace de temps, la couronne change quatre fois de titulaires. Joseph Bonaparte obtint l'appui de nombreux nobles, courtisans, autorités, pour assumer le gouvernement du pays. Abel Hugo écrit que « tous voyaient, dans Joseph, le seul protecteur futur de la patrie, et tous étaient disposés à le servir avec dévouement », ajoutant que « la conduite de ceux mêmes qui se sont rangés contre lui, après la capitulation de Baylen, en offre la preuve. Il faut croire à la sincérité de leurs protestations, pour ne pas être obligé de les accuser d'une perfidie indigne de gens d'honneur ⁽¹⁾ ». Abel Hugo justifie cette conduite et cette réception du « nouveau souverain » : « car », dit-il, « en 1808, aucun Espagnol

(1) Hugo Abel, *Précis Historique des événements qui ont conduit Joseph Napoléon sur le trône d'Espagne*, Pochard, Paris, MDCCCXXIII, p.XCI

raisonnable n'aurait osé espérer une résistance heureuse aux armes de Napoléon. Avant l'affaire de Baylen, l'opinion était la même chez tous les Espagnols, soit qu'ils fussent attachés à l'ancienne dynastie par des regrets, ou entraînés vers la nouvelle par des espérances ⁽¹⁾ ». Blaze Sébastien, que beaucoup considèrent comme un des témoins « les plus précieux » ayant participé à la guerre et vécu des

moments bien significatifs pour notre étude, et qui assista à l'entrée de Joseph de Bonaparte Ier dans Madrid le 20 juillet note que « tous les Français allèrent à sa rencontre », mais que le « peuple espagnol ne fit pas de même; on ne voyait personne dans les rues, les portes et les fenêtres étaient fermées. Quelques bourgeois curieux montraient le bout de leur nez pour voir passer le cortège; mais ils se retiraient bien vite, dans la crainte d'être aperçus par des compatriotes. On avait ordonné de tapisser les maisons; ceux qui se conformèrent aux règlements de l'autorité le firent d'une manière insultante, en suspendant de sales baillons à leurs fenêtres ⁽²⁾ ». Seulement ce que ni Napoléon, ni son frère, ni le maréchal Murat n'avaient pris en compte, fut la réaction de la population de Madrid, qui le 2 Mai 1808, donc avant l'entrée du nouveau souverain dans leur capitale, devant l'ordre de déplacer par la force les infants hors du palais, réagit violemment et, armée par des officiers d'artillerie, fit face aux troupes françaises, marquant le début de ce qu'on appellera postérieurement la Guerre d'Indépendance. L'histoire a retenu que ce fut un modeste maire de Móstoles, l'asturien Andrés Torrejón qui, au seul cri de “Dios, Patria y Rey”, déclara la guerre à Napoléon. Cette première manifestation de résistance fut brutalement étouffée par Murat face au Palais, à la Puerta del Sol et au Parc d'Artillerie de Monteleón, où les capitaines Daoiz et Velarde trouvèrent héroïquement la mort en défendant leurs canons. Stendhal ne s'empêchera pas de déclarer que « ces scènes dégoûtantes dans lesquelles

(1) Hugo Abel, *Précis Historique des événements qui ont conduit Joseph Napoléon sur le trône d'Espagne*, op.cit., p.XC -XCI

(2) Sébastien Blaze, in *Le Voyage en Espagne*, Bouquins Laffont, Paris, 1998, p.1107

l'ineptie et la noirceur se le disputent [...] couvrent Napoléon d'une honte éternelle ⁽¹⁾ ».

Les exécutions, le lendemain, de la Moncloa des patriotes détenus par Murat sont restés immortalisés par Francisco de Goya dans le tableau conservé au musée du Prado, « Fusilamientos de la Moncloa ». Gautier se réfère à cette journée du *Dos de Mayo* dans son *Voyage* mais semble prendre l'événement à la

légère et, plus encore, accuse les Espagnols d'en abuser comme s'il s'agissait de bouquets de fleurs que les martyrs avaient reçu ce jour-là : « le *Dos de Mayo* », écrit-il, « est un épisode héroïque et glorieux, dont les Espagnols abusent légèrement ; on ne voit partout que des gravures et des tableaux sur ce sujet. Vous n'avez pas de peine à croire que nous n'y sommes pas représentés en beau : on nous a faits aussi affreux que des Prussiens du Cirque-Olympique ⁽²⁾ ». Ángel Ganivet est un parmi bien d'autres qui pourraient répondre à Gautier, mais sur un ton bien plus sérieux et plus engagé : « los que dieron la cara no fueron en verdad los doctos. [...] Los que salvaron a España fueron los ignorantes, los que no sabían ni leer ni escribir... El único papel decoroso que España ha representado en la política europea lo ha representado ese pueblo ignorante que un artista tan ignorante y genial como él, Goya, simbolizó en aquel hombre o fiera que, con los brazos abiertos, el pecho salido, desafiando con los ojos, ruge delante de las balas que lo asedian ⁽³⁾ ». M. de Rocca, un autre témoin de l'atrocité de cette guerre, commence ses *Mémoires* par un tableau de la situation générale de la France et explique que « lorsque les premières hostilités commencèrent en Espagne, en

(1) Mariette Catherine, in *Napoléon*, Stock, Paris, 1998, p.75

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne suivi de España, op.cit.*, p.152

(3) Ganivet Angel, *Granada la bella*, in www.cervantesvirtual.com, p. 18 Traduction: « ceux qui ont fait face ne furent pas en réalité les doctes. [...] Ceux qui ont sauvé l'Espagne furent les ignorants, ceux qui ne savaient ni lire ni écrire... Le seul rôle honorable que l'Espagne ait joué dans la politique européenne, l'a été par ce peuple ignorant qu'un artiste, aussi ignorant et aussi génial que lui, Goya, a symbolisé dans cet homme ou cette bête sauvage qui, avec les bras ouverts, la poitrine à découvert, défiant des yeux, rugit devant les balles qui le harcèlent ». 1808, les armées françaises avaient déjà envahi le Portugal sans coup férir : elles occupaient Madrid, le centre de l'Espagne, et elles s'étaient emparée, par la ruse, des diverses forteresses. L'élite des troupes espagnoles était retenue dans les rangs français, en Allemagne et en Portugal ; celles qui restaient en Espagne ne savaient point encore distinguer l'autorité des Charles Français de la volonté des rois IV et Ferdinand VII ⁽¹⁾ » ; il donne des horreurs quotidiennes de la guerre une peinture saisissante : « rien de plus affreux que le spectacle qui s'offrit [...] à mes regards, je rencontrais à chaque pas les corps mutilés des Français assassinés les

jours précédents, et des lambeaux de vêtements ensanglantés semés çà et là. Des traces encore récentes laissées dans la poussière indiquaient la lutte que quelques-uns de ces infortunés avaient soutenue, et les longs tourments qu'ils avaient soufferts avant que d'expirer. Les plaques en cuivre de leurs bonnets pouvaient seules faire reconnaître qu'ils étaient des soldats et à quels régiments ils appartenaient. Ceux qui attaquaient ainsi les Français sur la route de Tolède, étaient des gardiens des haras royaux et des paysans qui avaient abandonné leurs villages lors de l'arrivée de nos troupes ; ils avaient acquis une grande férocité de mœurs par l'habitude d'une vie vagabonde et solitaire ⁽²⁾ ». Et pourtant l'objectivité de M. de Rocca (qui lui vaudra les critiques d'un journal de son temps l'accusant « de s'être fait Espagnol lorsqu'il a parlé des Espagnols, d'avoir trop exalté leur caractère national ») lui fait reconnaître que « nous avons détruit le gouvernement des Espagnols, et nous l'avons remplacé par nos administrations ; nous allions même bientôt substituer nos lois à leurs coutumes, comme nous l'avions fait en d'autres pays. Ne respectant aucune des institutions établies, ni même des préjugés sanctifiés par le temps et par de longs et glorieux souvenirs, nous devons heurter à chaque instant les Espagnols dans tous leurs

(1) Rocca M. de, *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne*, Gides Fils, Paris, MDCCCXVII, p. 311

(2) Rocca M. de, *Ibid.*, p.75

sentiments, et jusque dans les habitudes les plus intimes de la vie ⁽¹⁾ ».

Le capitaine Marcel, qui prit part au début de la guerre, quoi qu'il jugeât dans son récit « inutile de retracer les horreurs qui furent commises dans cette malheureuse journée », ne put néanmoins s'empêcher de raconter que « quelques infortunés habitants, qui n'avaient point voulu quitter la demeure de leurs aïeux, s'étaient cachés dans les greniers ; les flammes les en chassèrent. Les soldats s'en servaient pour apporter leur propre butin dans leur camp, mais tout cela ne retardait que d'un instant le terme de leur vie ; malgré leurs larmes, malgré leurs prières et leurs protestations d'innocence ; malgré même le désir qu'avaient

certains soldats d'épargner ces victimes, il fallait exécuter l'ordre inexorable ⁽²⁾ ». Le capitaine ajoute des détails tirés de sa propre expérience, où on le voit s'apitoyer sur le sort de nombreux Espagnols qu'il n'hésita pas à aider. Citons seulement ce passage sur les atrocités qui n'ont épargné aucun des deux camps. L'auteur cherche, d'une certaine manière, à innocenter les « malheureux soldats français qui n'avaient pas demandé à venir en Espagne » : « la majeure partie des Espagnols se sauva dans la montagne ; on prit néanmoins plusieurs prêtres et moines qui portaient dans leurs ceintures, avec des crucifix, des pistolets et des sabres. Tous furent passés par les armes, car on avait trouvé plusieurs soldats du 6^{ème} léger et des dragons empalés et mutilés : les uns n'avaient plus d'yeux ni de langue ; à d'autres le nez, les oreilles et les ongles avaient été arrachés ; enfin quelques-uns avaient les parties génitales dans la bouche, raffinement de cruauté bien digne des féroces conquérants du Pérou. Je vous demande, si, après le tableau que je viens de vous tracer, nos malheureux soldats, qui n'avaient pas demandé à venir en Espagne, avaient des ménagements à garder avec de tels

(1) Rocca M. de, *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne, op.cit.*, p.70

(2) Capitaine Marcel, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1120

barbares ! ⁽¹⁾ ».

Mais c'est à partir du 23 mai que commence, dans diverses populations et villes, la formation d'assemblées de résistance, sous le nom de *Juntas Supremas Provinciales*, absolument étrangères aux institutions officielles de l'Etat, qui étaient aux mains des Français ou des collaborateurs de l'armée française et du Roi Joseph Bonaparte. En septembre 1808, est créée la *Junta Central Soberana*, présidée par le vieux comte de Floridablanca. Elle cède ses fonctions, dès 1809, à un Conseil de Régence incertain, qui lance sa célèbre "consulta al país" et convoque les Cortès.

L'armée espagnole qui, à l'exception des artilleurs du Parc de Monteleón, le 2 mai, n'avait pas encore réagi, entre bientôt en scène. Alexandre

Joseph de Bray-Valfresne, parmi bien d'autres, fait un résumé significatif de cette atroce journée où « des Espagnols furent fusillés, parce qu'ils étaient habitants d'une commune où des Français avaient été assassinés ; des villes furent dévastées, leurs habitants passés au fil de l'épée, parce qu'ils restaient fidèles à Ferdinand, et repoussaient l'usurpation [...] Les armées de Buonaparte, dignes d'une autre mission, devaient nécessairement succomber dans une lutte où elles avaient à combattre la presque totalité de la nation, à qui elles faisaient supporter tous les fléaux de la guerre ⁽²⁾ ». Il avait bien pris soin de noter, non sans une évidente compréhension de sa part, qu'« il serait difficile de peindre les sentiments de désespoir et de rage dont tout le peuple espagnol fut pénétré, en apprenant l'arrestation de Ferdinand et la violation de son territoire. Aucun peuple n'avait porté plus loin son admiration pour les actions militaires de Buonaparte : il y avait peu d'habitations où l'on ne trouvât son buste ou son portrait ; la haine la plus implacable succéda bientôt à ce sentiment, et le surpassa même. On courut

(1) Capitaine Marcel, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1120

(2) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, C.J.Trouvé, 1823, p.16-17.

aux armes ; il n'y eut pas un village qui n'eût sa junte, et qui ne délibérât sur les dangers de la patrie, sur le sort de Ferdinand et sur l'outrage fait à la nation ⁽¹⁾ ».

Le 30 mai, fête de Saint Ferdinand, l'armée acclame comme roi Ferdinand VII, prisonnier en France, et commence à s'affronter aux troupes françaises dans divers lieux de la Péninsule. Les divisions françaises, supérieures sous beaucoup d'aspects, spécialement dans leur récente expérience de la guerre dans toute l'Europe, furent surprises par une résistance inattendue. Napoléon avait déjà ordonné à ses maréchaux la destruction de l'armée espagnole. Mais la campagne, qui se déroula au cours de l'été, se solda par une suite d'échecs retentissants, dues à la résistance acharnée des troupes espagnoles aidées par le peuple en armes: à Saragosse, Valence, Gérone mais spécialement dans la bataille de Bailén où sous le soleil implacable de juillet le Général Castaños bat de façon accablante les troupes françaises grâce à une habile tactique de la part de l'état major. Mais, non

sans quelque chauvinisme, des ouvrages français ont donné de cette bataille des interprétations comme celle d'Abel Hugo écrivant : « ce serait une erreur de croire que la résistance populaire ait suffi pour chasser les Français de la Péninsule. Malgré l'aide des soldats de l'Angleterre, malgré les divisions scandaleuses de quelques généraux français, secours inattendu pour l'ennemi, le gouvernement insurrectionnel aurait vu enfin Joseph affermi sur son trône et l'Espagne pacifiée sans les désastres de la campagne de Russie, qui en obligeant Napoléon à rappeler ses vieux soldats, affaiblirent l'armée française à un tel point que l'occupation de la Péninsule devint impossible au petit nombre de braves qui y restaient. Ce fut la chute de Napoléon, et non pas la résistance des Espagnols qui rendit la liberté à l'Espagne et la couronne à Ferdinand ⁽²⁾ ». Selon Sébastien Blaze, en revanche, « la bataille de Baylen doit être regardée comme l'événement

(1) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, *op.cit.*, p.44

(2) Hugo Abel, *Précis Historique des événements qui ont conduit Joseph Napoléon sur le trône d'Espagne*, *op.cit.*, p.XCII

le plus important de la guerre d'Espagne ; ses résultats furent désastreux pour nous [...] le 30 juillet, il ne restait plus que les malades et nous dans Madrid. A peine l'armée française fut-elle sortie des portes de la ville, que le peuple se souleva en masse. L'amour de la patrie, le désir de se soustraire à la domination étrangère, l'attachement des Espagnols pour leur roi Ferdinand, étaient assez forts pour inspirer une nation généreuse, et l'engager à faire tous les efforts et tous les sacrifices qui donnent à la guerre d'Espagne un caractère si remarquable. Les moines et les prêtres ne regardèrent pas ces motifs comme suffisants; l'invasion des Français les menaçait personnellement ⁽¹⁾ ».

Nombreux ont été les Français, soldats ou autres témoins, qui ont raconté l'après-défaite à Baylen. L.F. Gille décrit, au début de la bataille, l'enthousiasme des Français qui « était porté au plus haut degré parmi nos jeunes soldats ; l'air retentissait des cris mille et mille fois répétés de : “Vive l'Empereur !”, ce mot seul portait la terreur dans l'âme de nos ennemis » ; et, avec non moins de

franchise, l'amertume et l'humiliation de la défaite: « l'espoir de rentrer en France et de revoir nos familles pouvait seul modérer notre affliction. Nous traversâmes Baylen, cette ville où si longtemps nous nous étions fait respecter, au milieu des huées de la multitude ⁽²⁾ ».

La réaction de Napoléon est brutale : destituant plusieurs de ses généraux, il tombe sur Madrid qui avait été abandonnée par ses troupes à la suite de la défaite de Bailén. La supériorité manifeste de l'armée française, malgré la résistance des troupes espagnoles, a pour conséquence l'apparition de « guerrillas », formées par des soldats, des prêtres et des religieux sécularisés, ainsi que par des gens du peuple. L'armée espagnole commet l'erreur d'engager le combat en champ ouvert, alors que la supériorité matérielle des Français, surtout dans la cavalerie et l'artillerie, ne fait pas de doute, et essuie une dure

(1) Blaze Sébastien, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 1109

(2) Gille L.F., in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p.1124-1125
défaite dans la bataille d'Ocaña, à la fin de 1809.

Les Anglais voient dans la guerre d'Espagne une occasion d'affaiblir Napoléon, et le général britannique Wellesley réussit à arrêter les Français sur la ligne portugaise de TorreVedras. Les autorités insurrectionnelles espagnoles, réfugiées à Cádiz, décident de le nommer *Generalísimo* des troupes espagnoles, portugaises et britanniques, unies au sein d'une coalition. La décisive action guérillera sur les lignes de communication françaises et leurs campements oblige cette armée à détourner, pour les combattre, des effectifs considérables, au détriment d'autres opérations militaires.

Nous pouvons considérer qu'en Espagne naît le concept de « guerre totale », où un envahisseur doit faire face à un peuple en armes. L'action conjointe de l'armée et des guerrilleros réussit une offensive bien organisée de reconquête du bassin du Duero, avec, notamment, les batailles de Los Arapiles, Vitoria, San Marcial. Elles s'ajoutent à d'autres combats, comme ceux de Saragosse, de Gérone, qui, privant l'ennemi de troupes qui auraient été

nécessaires ailleurs, ont contribué de manière décisive à l'invasion de la France en 1814 et à la chute de Napoléon. Cette guerre de six ans a provoqué, approximativement, un million de morts et aggravé l'appauvrissement de l'Espagne : « la guerre de l'indépendance », écrit Rosseeuw Saint-Hilaire, « fut, pour l'Espagne, un véritable pas rétrograde qui la reporta tout d'un coup d'un siècle en arrière et annula le progrès silencieux qui s'était fait pendant les trois ou quatre derniers règnes, dans les idées au moins, sinon dans les faits. Les proscriptions, l'exil, les confiscations et tout le cortège de terreur qui accompagnait le monarque restauré, car il y a aussi des *terreurs* monarchiques comme il y a des *terreurs* révolutionnaires, ne pesaient que sur quelques hommes d'élite, trop haut placés au-dessus de la foule pour en être ni plaints, ni compris ; plus d'une fois même cette foule ignorante et envieuse applaudit à la sentence qui frappait des hommes dont le seul crime était d'avoir moins aimé leur roi que leur pays ⁽¹⁾ ». Saint-Hilaire n'avait d'ailleurs jamais compris ni approuvé le soulèvement du peuple espagnol contre Napoléon. Il assure dans une diatribe contre le clergé, qu'il tient pour le principal responsable, que « la guerre de 1808 fut une réaction et pas autre chose, réaction toute populaire contre Bonaparte et contre les idées, victorieuses comme lui, qui marchaient à sa suite. Elle fut un élan du peuple, fomenté par le clergé, et exploité par lui, avec une habileté qui n'excluait pas le courage du martyr, au profit des vieux préjugés et des vieux abus ⁽²⁾ ». Insistant sur ce point, il considère que « tel est, à n'en pas douter, le caractère propre de la guerre de l'indépendance, et ceux qui disent le contraire ne connaissent pas l'Espagne. L'élan fut admirable, car il fut unanime, et tout le monde s'y laissa entraîner, même ceux dont il anéantissait les rêves généreux d'émancipation et de progrès. Tout le monde se fit peuple alors, et sentit comme le peuple au lieu de raisonner. La nation toute entière ne fut plus qu'une armée, et n'eut plus qu'une devise, devise essentiellement monarchique et cléricale, et qui ne pouvait réunir des alliés si divers que jusqu'au jour de la victoire. Les aveugles préjugés d'une multitude ignorante imposèrent silence aux scrupules des hommes

éclairés ; ses cris sauvages d'enthousiasme couvrirent leur voix qui parlait timidement de garanties et de droits, et demandait qu'on ne sacrifiât pas l'avenir au présent, et la liberté du pays à son indépendance. [...] Et puis, la religion s'en était mêlée, puissante encore et respectée des masses ; elle avait idéalisé ce jeune roi, inconnu du pays, mais touchante personnification de ses droits et de ses misères ; elle en avait fait comme un christ monarchique, crucifié en expiation des péchés de son peuple, et languissant sur la terre de l'exil, jusqu'à ce que ce peuple le rachetât à son tour en versant son plus pur sang pour lui ⁽²⁾ ! ». Tout au long de son récit, l'auteur décrit dans les moindres détails le « culte » espagnol pour

(1) Saint-Hilaire Rosseeuw, « L'Espagne en 1837 », in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.11

(2) Saint-Hilaire Rosseeuw, *Ibid.*, p.7-8

Napoléon, jusqu'à ce que la violence faite à la nation et à son sentiment de l'honneur entraînaient un brutal retournement : « si l'on veut avoir la mesure de la faute que Napoléon a commise en violentant l'Espagne pour lui imposer un de ses préfets couronnés, il faut savoir jusqu'à quel degré de fanatisme était portée pour lui, avant 1808, l'admiration du peuple espagnol. Dans cette Péninsule si bien gardée, autour de laquelle l'inquisition et les Pyrénées élevaient une double barrière, les idées nouvelles, auxquelles avait nui longtemps leur cortège de terreur, n'avaient pénétré que par lui. L'Espagne ne comprenait notre révolution que résumée dans Bonaparte, et dégagée par lui de tout son alliage impur. Lui seul avait le pouvoir de rallier autour de lui les deux grands partis qui divisaient l'Espagne, et de les rapprocher dans un enthousiasme commun. Cet enthousiasme, il faut le dire, allait jusqu'au culte et presque jusqu'à l'idolâtrie. On m'a montré à Cadix la boutique d'un perruquier, où le portrait de Bonaparte, qu'on trouvait alors partout en Espagne, même dans la hutte du pâtre, se voyait entouré de cierges allumés, comme l'image d'une madone ; et ce peuple espagnol, si facile à l'enthousiasme, et si intelligent encore, même dans sa dégradation, de tout ce qui est noble et grand, venait chanter autour de l'image de son héros favori des litanies populaires, où l'on canonisait la gloire, et où le héros était bien près de

devenir un saint ⁽¹⁾ ».

Le passage de l'admiration à la haine farouche retient longuement l'attention de A.L.A Fée. Soulignant l'inutilité de cette guerre désastreuse, il y voit à la fois une « faute » et un « crime », car, ajoute-t-il, « nous pouvions avoir un allié fidèle, nous nous fîmes un ennemi irréconciliable ». Son jugement, aussi lucide que sévère, mérite d'être cité en entier : « avant la guerre », écrit-il, « que Napoléon fit à l'Espagne – cette première faute suivie d'une si rude expiation – , les Espagnols avaient pour l'Empereur une admiration sans bornes. C'était même,

(1) Saint-Hilaire Rosseeuw, « L'Espagne en 1837 », *op.cit.*, p.7-8

chez certains enthousiastes de cet homme extraordinaire, une sorte d'idolâtrie, qui n'allait rien moins qu'à mettre son image à côté de celle des personnages les plus révéérés. Il fut salué à son entrée en Espagne du beau nom de libérateur. On était las de cette cour dissolue, où régnait, en souverain, le Prince de la Paix.

L'abdication du roi, ainsi que son départ, furent donc regardés comme des événements heureux. L'espoir de l'avenir reposait sur la tête de Ferdinand, dont nul ne soupçonnait encore la nullité intellectuelle et la stupide cruauté. Quand ce prince, objet de tant d'amour, eut passé la frontière, et que les desseins de l'empereur sur l'Espagne eurent été dévoilés, la haine – et une haine espagnole –, remplaça dans tous les cœurs les sentiments de sympathie et de bienveillance que les Espagnols ressentent pour nous, même en dépit d'eux, et malgré tout ce qu'ils disent, pour assurer le contraire. Quelle faute ou même quel crime ! Nous pouvions avoir un allié fidèle, nous nous fîmes un ennemi irréconciliable ; et deux cent mille hommes, les meilleurs soldats du monde, épars sur une vaste région, invincibles s'ils eussent été réunis, tombèrent en détail sous la balle ou le couteau des guérillas : on ne pouvait les vaincre, on les assassina. Cette manière d'agir des Espagnols a été grandement louée, même en France. J'avoue que si je vois le profit, je ne vois pas aussi bien la gloire ⁽¹⁾ ». Naturellement, les royalistes français s'acharneront contre Napoléon, considérant que « la mauvaise foi ou

l'ignorance seule a pu assimiler la guerre injuste faite par Buonaparte à la nation espagnole, à celle que la France vient d'entreprendre contre les révolutionnaires de cette nation ⁽²⁾ » et attaquant « les moyens employés par Buonaparte [qui] ont été la perfidie, la violence, l'oubli des traités et la violation de l'hospitalité ⁽²⁾ ».

(1) Fée A.-L.A., in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1136-1137

(2) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, C.J.Trouvé, 1823, p.5

2- La restauration (le retour du *Deseado*, Ferdinand VII)

Ferdinand VII retourne en Espagne après la victoire nationale, populaire et militaire, sur l'envahisseur français dans la Guerre d'Indépendance. Le roi a observé, après avoir recouvré sa liberté et au cours de son voyage triomphal de Gérone à Valence, en passant par Barcelone et Saragosse, que le peuple, l'armée et l'Eglise paraissaient désirer le retour à l'Ancien Régime. En conséquence, il décide, par le décret du 4 mai 1814, d'annuler purement et simplement toute l'œuvre politique conçue par les *Cortes* de Cadix, commençant par la Constitution. A cet égard, le penseur royaliste et traditionaliste Joseph de Maistre cite longuement le manifeste du 14 mai 1814 de Ferdinand VII à son peuple : prévenir les abus, convoquer "légitimement" les Cortès, établir la liberté individuelle « sur des lois qui assureront l'ordre et la tranquillité publique, assurer la liberté de la presse "autant que la saine raison le permettra", faire les lois en collaboration avec les Cortès, être non un tyran ou un despote mais un roi et un père ⁽¹⁾ ».

Le gouvernement espagnol était tenu de respecter tous les engagements, sur tous les plans, que les *Cortes* avaient contractés avec l'étranger. Chateaubriand insiste sur ce point et y reviendra, plus tard en 1823, dans une lettre à M. Talaru dans laquelle il avertit : « que le gouvernement espagnol y

prenne garde ; qu'il n'oublie pas que le gouvernement des Cortès a été légalement reconnu par l'Europe entière, qui avait ses ambassadeurs à Madrid, jusqu'au mois de février dernier ⁽²⁾ ».

La joie générale pour la fin de la guerre et pour le retour du roi en Espagne

(1) Maistre Joseph de, *Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition espagnole*, Pélagaud, Lesne et Crozet, Lyon, 1837, p.178-179

(2) Correspondance Générale de Chateaubriand, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912- 1924, t. V, p.43

fut largement reconnue par les contemporains. Le *Moniteur universel* du 16 mai 1814 en fait état, et Alexandre Joseph de Bray-Valfresne en parle longuement dans son ouvrage *La France et l'Espagne en 1808 et 1823* : « le Roi est entré dans la capitale avant-hier, au milieu des acclamations et des transports de l'allégresse de son peuple. Depuis la résidence royale d'Aranjuez jusqu'à Madrid, sa voiture a été traînée par le peuple [...]. L'ivresse du peuple était à son comble. Il semble que tous les maux soient passés ⁽¹⁾ ». Il passe à des conclusions qui sont celles auxquelles on s'attend de la part d'un royaliste resté attaché à l'Ancien Régime: « les événements et la manifestation des sentiments du peuple espagnol ont prouvé évidemment que la grande majorité de la nation a constamment repoussé la constitution de 1812 et le gouvernement des Cortès ; appelé de tous ses vœux le rétablissement de l'ordre des choses pour lequel elle avait combattu, et que cette révolution n'a jamais été dirigée que dans le seul intérêt d'une faction, qui, dès le principe, pouvait être facilement anéantie ; mais les plus grands événements ont souvent été produits par les plus petites causes ⁽²⁾ ». Selon lui, ces Cortès révolutionnaires étaient dépourvues de toute légitimité, et il les juge très sévèrement de « véritables Cortès [qui] n'ont pas été réunies. Les Cortès révolutionnaires ont opprimé le Roi et la nation et leur règne, qui a été une véritable tyrannie, n'a eu pour résultat que des divisions, la cessation du travail, l'interruption du commerce, la disparition du numéraire, un mécontentement général, la guerre civile et la misère. L'Espagne a bientôt été le refuge des

révoltés de tous les pays, le repaire des ennemis de la légitimité ; elle est devenue un sujet d'inquiétude pour l'Europe et pour la France, qui en est plus rapprochée

- (1) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, op.cit., p.26.
(2) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *Ibid.*, p.32

qu'aucun autre Etat ⁽¹⁾ ». Il qualifie de contre-nature « la constitution démocratique que ces Cortès ont données à leur pays [car elle] est entièrement en opposition à l'esprit, aux principes, aux mœurs et aux opinions monarchiques des Espagnols ⁽²⁾ ». On retrouve dans le jugement les conceptions politiques de Joseph de Maistre.

Le libéral Sainte-Hilaire ne partage évidemment pas cette vision politique : dans cette « lutte généreuse », qu'il qualifie d'« héroïque malentendu ». « L'Espagne victorieuse », écrit-il, « n'avait reconquis que son passé ». Il juge très sévèrement la Restauration : « c'est pour arriver à un pareil résultat que tant de sang et de courage avait été dépensé, et que s'étaient usées, pendant six ans, toutes les forces vives du pays, jusqu'à ce qu'il ne lui en restât plus pour lutter contre le despotisme ! [...] Après un effort aussi violent, il ne fallut pas à l'Espagne moins de dix ans de repos, ou plutôt de léthargie, pour reprendre haleine. Depuis 1814, le peuple en Espagne avait donné sa démission ; les amis d'une liberté ou imprudente ou sage languissaient dans l'exil ou dans les prisons ; mais l'armée restait, instrument et contrôle à la fois d'un despotisme qui ne connaissait plus d'autre frein ; dans ses rangs s'étaient réfugiés à la fois et les mécomptes de l'ambition et ceux du patriotisme. Le mécontentement était partout, sourd et silencieux, mais il n'avait une voix que dans l'armée, et cette voix c'était la révolte ⁽³⁾ ». En dépit de la profonde déception des « constitutionnels », dont beaucoup s'exilèrent et dans les rangs desquels se recruteront les hommes politiques libéraux de la génération suivante, un sexennat absolutiste s'installe dans la péninsule de 1814 à 1820, essayant de maintenir ce qu'il pouvait de

l'Ancien Régime, qu'il était pratiquement impossible de rétablir tel quel.

L'affection pour le *deseado* et, plus gravement, le prestige de la Couronne

(1) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, *op.cit* p.34

(2) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *Ibid.*, p.20-22

(3) Saint-Hilaire Rosseeuw, *L'Espagne en 1837*, *op.cit.*, p.11

s'érodèrent rapidement. Le roi n'a pas eu recours à la terreur, il a plutôt utilisé des

méthodes machiavéliques qui ne firent que le rendre plus impopulaire. Et

l'incapacité notoire du souverain et de ses ministres fit que l'espérance politique

se replia sur cette minorité libérale qui sortira, l'heure venue, de son hibernation.

L'unique aspect positif de ce sexennat absolutiste, on le doit à Martín de Garay,

ministre de la Hacienda, qui essaye de redresser la situation financière, gravement

compromise, et d'alléger la dette publique. En même temps, il tente une

normalisation économique, en dépit du chaos administratif prolongé, hérité des

années de guerre. Il n'est cependant pas arrivé à implanter les réformes

structurelles qu'il envisageait, par suite de l'opposition de la noblesse qui

craignait de perdre son influence économique et entravait l'évolution du

commerce, nettement en retard sur celui des autres pays de l'Occident européen.

L'implantation de ce sexennat absolutiste en Espagne a été facilitée par la

restauration et la réaction générale en Europe, dans le cadre du Congrès de Vienne

et de la Sainte- Alliance. Partisan résolu de la Sainte-Alliance, L.C. Duchateau,

explique que « la raison est une arme bien faible contre des ambitieux et des

anarchistes ⁽¹⁾ » et que « les principes de la Sainte-Alliance », consistent « à

assurer l'état politique de tous les gouvernements de l'Europe ⁽²⁾ ».

Redessinant la carte de l'Europe, rétablissant les anciens souverains sur

leurs trônes, figeant les réformes libérales au nom du principe monarchique de

légitimité, imposant, du besoin par des interventions armées, une politique

réactionnaire, les vainqueurs de Napoléon ne concédèrent pas, dans l'Europe de

1815, un rang de grande puissance à l'Espagne, qui avait pourtant grandement

contribué à fissurer la domination française. Les représentants espagnols au

(1) Duchateau L.C., *Considérations sur la nécessité de faire la guerre aux révolutionnaires espagnols*, C.J. Trouvé, Paris, 1823, p.3-4

(2) Coustelin M., *Réflexions sur les affaires d'Espagne et sur la politique du Gouvernement français*, C.J. Trouvé, Paris, 1822, p.2

Congrès de Vienne ne se virent reconnaître qu'un statut subalterne et durent se résigner à ce que la dignité de leur pays, dont les sacrifices avaient été immenses, ne reçut même pas cette satisfaction morale, à laquelle l'Espagnol est si sensible et avait certes droit. Entre temps, commençait l'effritement de l'empire américain. L'Amérique espagnole souffrait du mauvais gouvernement importé de la métropole. Et encore, le général Morillo arrivait à contenir l'insurrection de la Nouvelle Grenade, encouragée par l'intervention britannique et par une tenace action maçonnique. Mais les victoires de Bolívar, qui s'empare de Bogotá en 1819, et celles de San Martín qui, vainqueur au Rio de la Plata, dispose de l'Armée des Andes qu'il a créée, précipitent la perte des colonies.

A la fin de ce sexennat absolutiste, le Chili, la Nouvelle Grenade et la Plata, sont définitivement perdus. Seul le général Morillo continuait à résister au Venezuela. Le Pérou et le Mexique se maintiennent fermes, en apparence. Dans la métropole, il s'agit d'envoyer urgemment une armée de secours, mais elle est bloquée par le soulèvement libéralo-maçonnique du général Riego dans le village sévillan de Cabezas de San Juan, quand cette armée s'apprêtait à s'embarquer à Cádiz.

Ferdinand VII se voit obligé de céder. Il jure, avec un dégoût total et contraint par les événements, la Constitution de Cádiz, cédant le pas au Triennat Libéral, entre 1820 et 1823. Le « roi abject et félon », comme on commencera à partir de ce moment à le surnommer, prononce alors la fameuse phrase : « Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional ».

Les libéraux ont cru ingénument que cet acte satisferait l'insurrection américaine, mais rien ne fut fait pour renforcer l'armée qui continuait à résister en Amérique, ni les nombreux partisans qu'avait encore l'Espagne dans ces possessions. On essaye, dans un ultime effort, de sauver l'impossible, mais la

bataille de Ayacucho met le point final à la présence espagnole dans les terres américaines, à l'exception de Cuba et de Porto Rico, que l'Espagne perdra en 1898 dans la guerre contre les Etats-Unis. Dans la perte de l'Empire, l'action de la maçonnerie, s'ajoutant aux graves erreurs de l'Espagne, avait été particulièrement efficace, comme auxiliaire des projets impériaux britanniques exploitant la faiblesse et la décadence espagnoles. Durant les années absolutistes, l'énergie et la passion politique de la maçonnerie hispanique se sont exacerbées, avec des effets qui se prolongeront, pour l'Espagne (mais aussi pour plusieurs de ses anciennes possessions), tout au long du XIXème siècle et, au moins, le premier tiers du XXème. (l'étude de l'influence maçonnique durant cette période de l'Histoire est passionnante, indispensable pour comprendre cette période).

Au cours du triennat constitutionnel, les premiers partis qui articulent la vie politique espagnole au XIXème siècle commencent à se profiler. Les libéraux se scindent en "modérés" et "exaltés". Face à ces derniers, les royalistes, les absolutistes et les traditionalistes conservent des positions solides. Le triennat libéral fait naufrage dans la désunion, la confusion et le chaos, donnant lieu à l'intervention, en 1823, de l'armée, théoriquement internationale, du duc d'Angoulême. Mais il s'agit en fait d'une nouvelle invasion française, celle des « Cent mille fils de saint Louis », la nouvelle armée mise sur pied par Louis XVIII et réorganisée par le maréchal Gouvion Saint-Cyr.

3 - La révolution libérale et l'intervention française (1823)

L'entrée en Espagne des "Cent milles fils de Saint Louis", précédés par les absolutistes, en grande partie catalans, obtiennent la libération de Ferdinand VII, prisonnier à Cádiz. Le furieux retour de Ferdinand VII à un absolutisme borné a entraîné une persécution qui prit rapidement la forme d'une véritable chasse au « libéral ». Les exécutions se multiplièrent et l'Eglise, favorable au régime, se garda de condamner ces excès. Son emprise sur le milieu rural était totale ; de

même, son action s'exerçait au sein de la "camarilla regia", qui influença plusieurs décisions du roi. Comme conséquence de cette situation, on assista au développement de l'anticléricalisme, sujet sur lequel se sont abondamment penchés nombres de nos romantiques français, et qui, porté à ses dernières conséquences, provoquera le massacre, au cours de la guerre civile espagnole de 1936-1939, de 13.000 prêtres et religieux. Cet anticléricalisme était, parmi beaucoup d'autres écrivains voyageurs, un des thèmes de prédilection d'Edgard Quinet, qui considérait que la religion était un obstacle à tout progrès, et d'abord à la liberté politique. S'enthousiasmant pour l'arrivée, enfin, de la révolution en Espagne, il aperçoit néanmoins « un obstacle qui, à lui seul, peut l'empêcher longtemps d'en jouir. Tout a été bouleversé, hors le principe de l'ancienne religion. L'intolérance du moyen âge est restée au fond des garanties nouvelles. Nul ne peut, par exemple, écrire un mot sur un sujet religieux, dans un journal, sans avoir l'agrément du clergé. Voilà les grands sujets interdits d'avance et la pensée liée. Sur ce fond de servitude spirituelle, j'ignore comment s'élèvera la liberté politique. Il me semble voir un grand peuple se précipiter dans l'avenir les fers aux pieds. De là une révolution sans idées révolutionnaires. Une multitude de couvents sont renversés, incendiés ; mais au milieu de ces ruines, l'ancienne intolérance reste debout ; on s'est contenté de châtier des pierres [...] Parquée dans le catholicisme, cette révolution se heurte ça et là contre elle-même ⁽¹⁾ ». Le pouvoir et les abus du clergé sont dénoncés par Adolphe Blanqui, témoin de l'exécution de l'*Empecinado*, fameux chef de guerrilla durant la guerre de l'indépendance et dont la « fin tragique est très connue ; on sait que l'*Empecinado*, livré aux absolutistes après la Restauration de 1823, lutta sur l'échafaud même, avec ses bourreaux, et qu'il fallut le tuer à coups de baïonnette, parce qu'il devint impossible de le pendre : l'Europe entière a retenti des affreux détails de cette exécution. Mais ce que peut-être on ignore, c'est que, pendant toute la durée de sa captivité, les moines eurent la barbarie d'exposer leur victime,

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, Les introuvables, L'Harmattan, 1998, Paris, p.81

dans une cage de fer extrêmement basse, aux outrages de la populace de Roa, qu'il avait si vaillamment défendue. Dans cet état lamentable, on le promenait par les rues et les marchés publics. Les enfants lui crachaient à la face ; les femmes lui jetaient de l'eau bouillante, et les prêtres chantaient le *Te Deum*. Ces horreurs, je les ai recueillies à Aranda, et ceux qui me les racontaient se vantaient d'y avoir pris part, comme d'une chose honorable ⁽¹⁾ ».

Force est de constater que leurs contemporains espagnols n'interprètent pas le christianisme de la même façon. Les idées sur lesquelles Espronceda et Larra, par exemple, fondent la régénération de l'Espagne sont dépourvues d'invectives (bien que la plupart des articles de mœurs de Larra en 1835-1836 relèvent d'une littérature « cynique » et d'un sarcasme pointilleux qui montre les vices de la société dans leur réalité crue). Ni pour l'un ni pour l'autre, il n'est une religion révélée, mais un moment de l'évolution intellectuelle et morale de l'humanité. Comparons ces phrases de Larra dans son article *El español* : « el paganismo, cayendo ante el poder de la opinión, y a la voz del Cristo, cayó para siempre, al paso que la fuerza colosal del Imperio romano no consiguió ahogar la voz del Cristo, en la apariencia más débil, pero en realidad más poderosa, porque se apoyaba en la convicción [...]. La religión cristiana apareció en el mundo estableciendo la igualdad entre los hombres, y esta gran verdad, en que se apoya ha sido la base de su prosperidad ⁽²⁾ » à celle-ci d'Espronceda, dans la revue *Libertad, Igualdad, fraternidad*: « Grecia y Roma cumplieron entonces su misión en la marcha progresiva de la humanidad, y cuando su religión y los principios establecidos llegaron al término en que el progreso intelectual había precisamente

(1) Blanqui Adolphe, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1147

(2) Larra Mariano José de, in *Artículos*, disponible sur : www.cervantesvirtual.com: « le paganisme, tombant face au pouvoir de l'opinion, et à la voix du Christ, tomba pour toujours, et de la force colossale de l'Empire Romain ne parvint pas à étouffer la voix du Christ, apparemment plus faible, mais en réalité plus puissante, car elle s'appuyait sur la conviction [...]. La religion chrétienne apparut dans le monde en établissant l'égalité parmi les hommes, et cette grande vérité, sur laquelle il s'appuie a été la base de sa prospérité ».

de adelantarse, el cristianismo alzó la voz y gritó a los hombres: ¡*Igualdad!*

¡*Fraternidad!* Igualdad, sí, dijo el ungido del Señor, y la tierra se alborozó;

¡Fraternidad! y los hombres en su júbilo se tendieron la mano amistosamente ⁽¹⁾ ».

Ferdinand VII a signé un décret qui abolissait tous les actes gouvernementaux réalisés entre le 7 mars 1820 et le 1^{er} octobre 1823. En plus, il s'est trouvé obligé de demander le service de quelques troupes françaises. A partir de là, persécutions et exécutions de libéraux se multiplient. Chateaubriand, voyant que Ferdinand VII ne pouvait pas se passer des troupes françaises, propose alors de recourir au chantage : « vous avez un moyen puissant d'agir sur le gouvernement espagnol : c'est de le menacer de lui retirer nos troupes, s'il veut se livrer à un esprit de vengeance et de folie ⁽²⁾ ». Il affronte le problème sous le titre du devoir de la France et déclare au Congrès de Vérone : « la nouvelle plaie, prête à s'ouvrir à quelque distance de la plaie temporairement cautérisée par notre fer, était attendue ; mais notre devoir était d'agir, sans avoir égard à la prévision du mal. Ferdinand s'opposait à toute mesure raisonnable ⁽²⁾ ». Pour Adolphe de Bourgoing, « cette guerre était utile. Louis XVIII ne pouvait laisser Ferdinand VII, son parent, son allié, prisonnier des Cortès : cette guerre était conséquente avec le principe de légitimité en vertu duquel régnait la branche aînée des

- (1) Espronceda José de, in *Libertad, Igualdad, Fraternidad*, disponible sur : www.cervantesvirtual.com: « la Grèce et Rome ont alors accompli leur mission dans la marche progressive de l'humanité, et quand leur religion et leurs principes établis sont arrivés au terme où le progrès intellectuel devait précisément aller vers l'avant, le christianisme leva la voix et cria aux hommes: *Egalité! Fraternité!* Egalité, oui, dit l'Oint du Seigneur, et la terre se réjouit; Fraternité! et les hommes dans leur joie se tendirent amicalement la main ».
- (2) Congrès de Vérone, in *Œuvres de Chateaubriand*, Paris, Boulangier et Legrand, 20 Vols, t.XX, p.25

Bourbons ⁽¹⁾ ». Il va jusqu'à décrire la grande confiance de l'armée française et sa victoire assurée d'avance car « avec nos divisions », affirme t-il, « marchaient ces généraux dont les noms redits dans les bulletin de l'Empire annonçaient les succès

à nos armes ; la confiance sans borne que leur témoignait le prince généralissime était un bel éloge pour la loyauté de tous. [...] Le passé, rempli de souvenirs pour eux, présageait que l'avenir ne serait point sans gloire : et puis, une armée de cent mille hommes, commandée par un Bourbon, le drapeau blanc flottant en Espagne pour secourir le captif royal, petit-fils de Louis XIV ; une guerre désintéressée, loyale ; c'était noble, c'était grand ! ⁽¹⁾ ». Mais cette expédition s'inscrivait dans le cadre européen dessiné en 1815 par la Sainte-Alliance, dans laquelle la France de Louis XVIII avait été admise. C'est dans ce cadre que M. Coustelin étudie les événements de la Péninsule qui conduisirent à l'entrée des Français : il va même jusqu'à considérer que « la Sainte- Alliance a fait une faute énorme en n'intervenant pas d'une manière directe dans les affaires d'Espagne ; l'Europe ressentira encore une fois le funeste contre coup d'une révolution opérée chez une nation grande et belliqueuse. La coalition qu'ils ont formée contre les peuples, et pour leur bonheur, doit également redresser les erreurs des monarques. Un roi est un homme, conséquemment il peut se tromper ou être trompé ; il est inviolable pour ses sujets, et n'est point passible de ses actes envers lui ; mais il doit l'être devant le tribunal de ses pairs ⁽²⁾ ». Il critique la politique molle et tiède de son gouvernement et considère que « cette triste politique de notre part, de ne jamais oser avouer le bien, ni se déclarer ouvertement contre le mal, de vouloir secrètement que le parti de la monarchie tempérée triomphe dans ce pays, et de ne pas savoir le protéger efficacement, aura pour résultat d'avoir mis sous les armes la population entière de l'Espagne, et de lui fournir l'occasion de développer toute

(1) Bourgoing Adolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1142-1143

(2) Coustelin M., *Réflexions sur les affaires d'Espagne et sur la politique du Gouvernement français*, p.6

l'énergie dont elle est capable ». Finalement, Coustelin se portera partisan de la force contre les Espagnols car écrit-il « quand tout espoir de les ramener [aux ennemis] est perdu, il faut les combattre à outrance : plus ils sont puissants, plus vous devez frapper des coups forts et redoublés ⁽¹⁾ ».

Cette intervention a, d'autre part, largement contribué, selon Léon

François Hoffmann, à susciter un intérêt politique chez les Français pour la Péninsule ibérique : « l'évolution de l'image espagnole que les événements de 1823 vont entraîner en France sera déterminée en grande partie par des considérations politiques. Le Français conservateur verra l'Espagne à la lumière d'un certain paternalisme : pour lui, il s'agira de protéger les valeurs traditionnelles du peuple espagnol contre les *liberales*, qu'il considère comme de dangereux extrémistes. Pour le Français libéral, l'Espagne est un pays admirable, le seul où les progressistes aient pu tenir tête à l'empire réactionnaire de la Sainte-Alliance ⁽²⁾ ».

Cette guerre n'a pas provoqué en Espagne la violente réaction de 1808, son objectif n'étant pas d'imposer au pays un roi étranger mais, au contraire, de rétablir dans la plénitude de ses droits le souverain « légitime », dans l'esprit de la Sainte Alliance, à laquelle les vainqueurs de Napoléon avaient assez vite accepté d'associer la France de la Restauration. Pour Chateaubriand, par exemple, alors ministre des Affaires étrangères, cette campagne de 1823 était aussi bénéfique pour la France que pour l'Espagne : « il était de notre devoir », dit-il au congrès de Vérone, « d'épargner aux Espagnols les maux inséparables de toute invasion militaire. Nous ne nous étions rien dissimulé ; nos succès devaient avoir

(1) Coustelin M., *Réflexions sur les affaires d'Espagne et sur la politique du Gouvernement français*, p.6

(2) Hoffmann Léon François, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850*, Paris, 1962

pour le peuple de Charles-Quint des inconvénients ainsi que nos revers ; mais, à tout prendre, en nous sauvant, nous le délivrons du plus grand des fléaux, de la double tyrannie démagogique et soldatesque. Pourrait-on douter de cette vérité ? Est-ce comme ennemis ou comme libérateurs que nous avons été reçus à Madrid ? ⁽¹⁾ ». Selon lui, cette guerre s'était faite pour le bénéfice du roi et de son peuple : « Bonaparte fit la guerre la plus injuste, la plus violente au roi et à la

nation espagnole ; nous, nous prenons les armes pour ce même roi et cette même nation ⁽¹⁾ ». Dans ce même ordre d'idées, signalons aussi l'exemple, significatif parmi bien d'autres, de la vision de Saint-Chamans, identique à celle de Chateaubriand: « c'est qu'en 1808 », se justifie-t-il, « nous étions venus en Espagne pour appuyer par les armes françaises la trahison que Napoléon avait commise envers le peuple espagnol et la famille royale pour établir son frère sur le trône de Charles-Quint. Tandis que, en 1823, nous venions rendre à ce peuple, alors essentiellement monarchiste et religieux, son roi retenu prisonnier dans Cadix par une armée en révolte et la faction républicaine, et protéger ses prêtres proscrits et persécutés par le même parti ⁽¹⁾ ».

P.G. de Bussy a étudié de près les réactions suscitées par l'intervention française. Il décrit en détail l'accueil de beaucoup, dont celui des religieuses franciscaines d'un couvent de Briviesca qui, « après avoir manifesté leur joie de nous recevoir, après m'avoir demandé si le *méchant* Bonaparte était bien mort, [...] m'envoient du biscuit et du vin de Málaga. [...] elles me comblent d'attention. [...] Bientôt cinq ou six autres accourent et nous regardent avec cette surprise mêlée de plaisir qu'on éprouve lorsqu'un événement nouveau vient briser un moment l'uniformité de la vie. Elles nous expriment leur amour pour le roi, pour le nôtre, pour le duc d'Angoulême. Tous les maux que la terre avait

(1) Discours prononcé par Chateaubriand devant la chambre des députés en mai 1823, in *Opinions et Discours*, t.XVII, p. 115

soufferts, nous disent-elle, sont l'œuvre du démon ; pour elles, le démon de cette terre avait été Napoléon. Une grande conversation politique et religieuse s'engage entre nous ⁽¹⁾ ». Il insiste longuement sur l'accueil du duc d'Angoulême par les gens de Burgos et écrit que « depuis son entrée en Espagne, le duc d'Angoulême n'avait été accueilli avec plus d'enthousiasme : les places, les rues et les quais étaient couverts des flots de la population. On alla au devant du prince, avec des mascarades de toute espèce, parmi lesquelles figuraient les images colossales de six rois maures vaincus par les Espagnols, et traînées chacune par deux hommes

cachés dessous. Pendant toute la première journée, les habitants stationnèrent sous les fenêtres de S.A.R. et mêlèrent leurs cris à ceux des Français. On n'entendait partout que boîtes, pétards, coups de fusil, que décharges d'artillerie et de mousqueterie. [...] Le soir toute la ville est illuminée et l'affluence de monde devient telle qu'elle nous rappelle les fêtes des Tuileries, de la place Louis-XV, et du quai d'Orsay ⁽¹⁾ ». Bussy poursuit sur un ton profondément triste et reconnaît, se référant au gouvernement régulier créé par le duc d'Angoulême, qu'« au lieu de procéder avec la sagesse et la modération que commandait la situation des esprits, les premiers pas de ce gouvernement ne révélèrent que passions et vengeances, et ne firent qu'accroître l'irritation des partis. La violence de ses actes fut bientôt poussée à un tel excès que S.A.R. ne dut plus songer qu'à l'accomplissement de sa glorieuse mission ⁽¹⁾ ». Geoffroy de Grandmaison cite un courrier qui résumait très bien les positions de principe et les faits, et où il souligne que « la conséquence naturelle de ce fait a été que chaque Espagnol mécontent s'est cru autorisé à chercher par le même moyen l'établissement d'un ordre de choses plus en harmonie avec ses opinions et ses principes. L'emploi de

(1) Bussy P.G. de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1144-1146

la force a créé le droit de la force ⁽¹⁾ »; et ses conséquences naturelles ont été « la défiance, une agitation fébrile, de la frénésie ⁽²⁾ ». Mais Alexandre Joseph de Bray-Valfresne dresse un bilan très positif de la guerre, bénéfique à ses yeux tant pour la France et l'Europe que pour l'Espagne ; l'intervention française s'imposait, de son point de vue, comme un « devoir » et « si elle était nécessaire pour le repos de l'Europe et pour notre propre conservation, elle l'était également pour rétablir nos relations qui avaient presque entièrement cessé depuis la révolte de l'île de León, par suite des troubles qui l'ont suivie, par les droits excessifs dont les Cortès ont frappé la plupart de nos productions, et par la prohibition

qu'elles ont prononcée contre les autres ⁽³⁾ ». Elle était également « nécessaire pour prévenir le retour des calamités qui ont si longtemps pesé sur nous ; elle était commandée par la politique et l'humanité ; elle était indispensable pour le rétablissement de l'autorité légitime, la seule désirable, la seule conservatrice : et qui peut douter que la plupart des hommes qui la condamnent aujourd'hui, ne l'eussent approuvée en France, si, à l'époque de la terreur, lorsque les existences et les fortunes étaient également menacées, une puissance amie nous eût prêté son assistance et le secours de ses armées ? Ces mêmes hommes n'auraient-ils pas considéré cette intervention comme un bienfait ? Qu'ils soient justes, et ne se laissent pas aveugler par l'esprit de parti ⁽⁴⁾ ».

D'autres intellectuels aussi ont, de manière plus mesurée, loué l'intervention de l'armée de la Restauration dans la Péninsule : « n'oublions jamais », écrit Sainte-Beuve, « que si la guerre avec l'Espagne a, comme toute guerre, ses inconvénients et ses périls, elle aura eu pour nous un immense

(1) Grandmaison Geoffroy de, *L'expédition française d'Espagne en 1823*, Librairie Plon, 5ème édition, Paris, MCMXXVIII, p.218

(2) Grandmaison Geoffroy de, *Ibid.*, p.48

(3) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, *op.cit.*, p.44

(4) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *Ibid.*, p.34

avantage. Elle nous aura créé une armée, elle nous aura fait remonter à notre rang militaire parmi les nations, elle aura décidé notre émancipation et rétabli notre indépendance ⁽¹⁾ ».

On ne peut bien entendu comprendre l'histoire de l'Espagne au XIXème siècle, sans partir des sentiments monarchiques du peuple, inaccessible au découragement, malgré les malheureuses expériences qu'il a eues les titulaires de la couronne. Ce furent, selon la critique espagnole surtout, cinq tristes princes: deux souverains, – l'ironie de l'histoire a voulu qu'ils portent les noms de Ferdinand et d'Isabelle – , deux conjoints et un amateur. Tous les cinq ont érodé gravement le sentiment monarchique, sans le faire disparaître. Alexandre Joseph de Bray-Valfresne y voit une composante de la personnalité spirituelle de

l'Espagnol, au même titre que le sentiment religieux et patriotique, et constate que les Espagnols « se sont constamment fait remarquer par leur attachement à leur religion, à leurs souverains et à leur pays ; ces qualités sont presque toujours inséparables ⁽²⁾ ». Dans le *Précis Historique des événements qui ont conduit Joseph Napoléon sur le trône d'Espagne*, Abel Hugo rectifie ce qu'il considère comme relevant du cliché, et fait remarquer que « la plupart des Espagnols éclairés croyaient que la nation ne devait pas montrer plus d'attachement et de fidélité envers ses souverains, que ceux-ci n'avaient montré pour elle d'amour et de constance : “le dévouement, disaient-ils, exige du retour. Il faut qu'un citoyen soit toujours prêt à mourir pour défendre les droits d'un monarque ; mais il faut aussi que le monarque sache mourir, au besoin, pour défendre les droits de sa couronne, et l'indépendance de la patrie” ⁽³⁾ ».

La trajectoire du comportement politique de Chateaubriand envers

(1) Sainte-Beuve, *Opinions et Discours*, t. XVII, *op.cit.*, p.44.

(2) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, *op.cit.*, p.37

(3) Hugo Abel, *Précis Historique des événements qui ont conduit Joseph Napoléon sur le trône d'Espagne*, Pochard, Paris, MDCCCXXIII, p.LXXXVIII – LXXXIX

l'intervention française en Espagne nous fournit beaucoup d'éléments importants pour comprendre les réactions suscitées par cette expédition. Les débuts de l'intérêt de l'écrivain pour les affaires de l'Espagne remontent au printemps de 1807 ; ils sont donc antérieurs à l'invasion napoléonienne. Mais ce sont les événements de 1823 qui occuperont une place de premier plan dans sa vie publique. Dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, il va jusqu'à parler de « ma guerre d'Espagne », ajoutant : « le grand événement politique de ma vie était une gigantesque entreprise ». On doit cependant distinguer entre l'attitude de Chateaubriand envers l'Espagne dans ses écrits littéraires, qui nous transportent dans un monde de rêve et de magie (voire le chapitre du Maure), et son attitude politique complètement différente qui nous fait découvrir un Chateaubriand méprisant le peuple espagnol, qui lui apparaît sauvage, sanguinaire et paresseux. Chateaubriand parlait, en réalité, au nom de la France, et son objectif ainsi que

celui de son pays était le suivant : « la France », écrit-il dans sa *Correspondance*, « ne consentira pas à perdre une part si glorieuse de son expédition, [...] elle veut que l'Espagne soit tranquille et heureuse et [...] elle s'opposera à toute réaction dangereuse comme à tout esprit de vengeance. Il nous importe de n'avoir pas l'air des complices de la stupidité et du fanatisme ⁽¹⁾ ». « La guerre d'Espagne est *sa guerre* », écrit Marcel Bataillon, dans *L'Espagne de Chateaubriand*, non parce que l'Espagne est monarchiste, absolutiste dans l'âme, mais parce qu'il convient à la France de se faire *là et maintenant* le champion de la légitimité pour reprendre en Europe une initiative qu'elle avait perdue depuis les traités de 1815. Le monde espagnol est cette portion de l'échiquier sur lequel on peut faire échec à l'Angleterre ⁽²⁾ ». Le marquis de Gabriac estime qu'au congrès de Vérone,

(1) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t. V, p. 43 (lettre à M. Talaru le 17 octobre 1823)

(2) Bataillon Marcel, « L'Espagne de Chateaubriand », in *Revue de littérature comparée*, Janvier-Mars, 1949, p.289

Chateaubriand « défendait son œuvre et, à ce moment, les passions étaient trop excitées contre la Restauration pour qu'on lui tînt compte de ses efforts. Et puis, il la défendait avec ses armes habituelles, une ironie hautaine, un parfait dédain de ses adversaires et cette magie de style, qui, dans un ouvrage historique, met en garde contre l'authenticité parfaite des souvenirs [...] Il ne réussit donc pas complètement dans sa tâche et la légende contraire a continué de prévaloir ⁽¹⁾ ». Des voix n'ont pourtant pas manqué à lui rendre justice ; tel est le cas, entre autres, de José Luis Santaló qui parle de « esta admiración y esta simpatía, mezclada con un sentimiento de francesismo y con la consiguiente ilusión de trabajar por la grandeza y la gloria de Francia, serán las determinantes de la conducta política del escritor en los años del trienio constitucional español ⁽²⁾ »; il voit dans l'homme politique un « romántico impenitente, ensoñador perpetuo, enamorado eterno de la belleza femenina, admirador de España y de lo español, hasta el extremo de intervenir de modo activo en la política de nuestra patria ⁽³⁾ ».

On ne sait dans quelle mesure on pourrait se fier à ce dernier jugement car il nous est difficile de concevoir l'idée qu'un homme ait tellement aimé l'Espagne et n'ait cessé par ailleurs de l'attaquer, et plus encore, de réclamer l'usage de la force, sur un ton de supériorité qui laisse une impression pénible frisant l'insupportable. Ainsi, écrit-il au marquis de Talaru : « soyez bon homme, excepté pour les Espagnols, auxquels il vous faut parler en maître [...] Mêlant l'adresse à la force vous vous ferez obéir » ; quelques jours plus tard, il lui envoie ces

- (1) Gabriac Marquis de, « Chateaubriand et la guerre d'Espagne », in *Revue des deux mondes*, CXLIII, 1897, p.538
- (2) Santaló José Luis, *op.cit.*, p.109 Traduction : « cette admiration et cette sympathie, mêlée d'un sentiment de "francisisme" et avec l'illusion consécutive de travailler pour la grandeur et la gloire de la France, seront les facteurs déterminants de la conduite politique de l'écrivain dans les années du triennat constitutionnel espagnol ».
- (3) Santaló José Luis, *Ibid.*, p.111 Traduction : « un romantique impénitent, perpétuel rêveur, éternel amoureux de la beauté féminine, admirateur de l'Espagne et de ce qui espagnol, jusqu'à intervenir de façon active dans la politique de notre pays ».

recommandations « pressez, grondez, menacez même, s'il le faut ⁽¹⁾ ». Pour assurer les intérêts de la France, il fallait adopter selon lui une politique claire et ferme surtout. Il ne laisse pas passer une lettre ou un discours où il n'insiste sur cette fermeté et prévient des dangereuses conséquences de toute tiédeur. Il le fait savoir, entre autres, au ministre des affaires étrangères, le vicomte de Montmorency le 16 juillet 1822 : « si les royalistes ne triomphent pas en Espagne, nous touchons certainement à une crise qui nous obligera à prendre une résolution, et il me semble impossible que nous laissions longtemps notre ambassadeur exposé à toutes sortes d'outrages à Madrid. Avec de la fermeté et de la confiance dans nos forces, nous n'avons rien à craindre : l'hésitation et les demi-partis nous perdraient ⁽²⁾ ». Indépendamment du fait qu'il ait eu ou non raison, il s'octroie le droit de se lancer dans une campagne en faveur de l'intervention militaire en Espagne, multipliant les arguments qui lui semblent militer en sa faveur : « comment sortirons-nous de la position où nous nous trouvons, pour peu qu'elle se prolonge ? Pouvons-nous garder éternellement une

armée d'observation au pied des Pyrénées ? Pouvons-nous, sans nous exposer aux sifflets et à la déconsidération de tous les partis, renvoyer un matin nos soldats dans leurs garnisons ?... Vous connaissez ma modération politique et combien je suis éloigné des partis violents ; mais je dois, pour n'avoir rien à me reprocher, vous remettre sous les yeux ce côté de la question, qui n'est pas celui dont vous vous êtes le plus occupé ⁽³⁾ ». Ce souci de paraître garder une attitude de modération se démasque au moment de demander sèchement à Villèle d'attaquer comme s'il s'agissait d'un jeu de société : « c'est un grand coup à jouer », lui dit-il, « au lieu de vous amuser à envoyer des notes à Madrid,

(1) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t. V, p.95 (lettre à M. Talaru le 11 décembre 1823)

(2) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, *Ibid.*, t.III, p.165

(3) Congrès de Vérone, t.XIX, *op.cit.*, p.62

envahissez sur-le-champ l'Espagne, après avoir envoyé un ultimatum aux *cortés* et leur avoir demandé réponse en vingt-quatre heures. Cinquante mille hommes, portés rapidement sur l'Ebre, font tomber tous les emprunts de l'Angleterre, arrêtent les traités pour les colonies, arrachent l'Amérique à l'Angleterre, et l'Espagne à la révolution ⁽¹⁾ ». Dans ses *Mémoires*, Villèle, hostile à l'intervention, justifie sa prudence, en des termes qui sont comme une réponse à Chateaubriand : « une telle mesure pouvait convenir à la Russie, à la Prusse, à l'Autriche, sans point de contact avec le territoire espagnol, sans rapports de famille, sans liens politiques directs avec ce pays ; mais pour la France, cet acte en compromettrait trop évidemment la dignité, les intérêts et la situation ⁽²⁾ ». Chateaubriand, tout comme Montmorency, considérait la guerre d'autant plus nécessaire qu'il n'y avait pas d'autre moyen pour suffoquer la révolution espagnole et éviter à la France la contagion. Le mouvement révolutionnaire espagnol faisait peur aux monarques européens et surtout aux Français. On en redoutait l'extension dans l'Europe, agitée par les courants libéraux impatients de secouer le joug de la Sainte-Alliance. Sous le prétexte de la fièvre jaune en

Espagne, la France a envoyé des militaires destinés en fait à préserver la France de la contamination. Chateaubriand n'arrêtait pas d'exprimer ses préoccupations pour les événements de la Péninsule. Ainsi, dans la lettre adressée le 3 mars 1821 à M. Pasquier, il prévient qu'« il serait possible que l'Espagne changeât promptement sa monarchie en république. Sa constitution doit porter son fruit. Le roi ou fuira, ou sera massacré, ou déposé ; il n'est pas homme assez fort pour s'emparer de la révolution ⁽³⁾ ». Chateaubriand craignait en fait « les folies de l'Espagne ». Il le fait savoir de Berlin, dans une lettre à Pasquier datée du 6 mars

(1) Congrès de Vérone, t.XIX, *op.cit.*, p.69

(2) Cité par M. de Gabriac, « Chateaubriand et la guerre d'Espagne », in RDM, t.CXLIV, 1897, p.61-91

(3) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t.II, p.179-181

1821, où il affirme que « je ne serais pas étonné qu'elle nous déclarât la guerre, ne fût-ce que pour imiter en tout la marche de notre révolution ⁽¹⁾ ». Seulement Chateaubriand était conscient de l'incapacité de la France d'agir toute seule sans l'aide de ses alliés. Il fait donc appel à eux en vue d'un gouvernement modéré en Espagne : « puisque nous ne pouvons guère décider quelles seraient les institutions les plus propres à faire renaître les prospérités de l'Espagne, nous pouvons du moins savoir quels sont les hommes les plus convenables à l'administration [...] Il ne faut pas, parce que ces hommes auront servi pendant le règne des Cortès, que leur patrie soit privée de leurs talents, et que le roi retombe dans les fautes qui l'ont perdu en s'entourant d'une camarilla nouvelle ⁽²⁾ ». Il s'adresse directement à Ferdinand VII et lui donne de nombreux conseils, pour protéger la monarchie espagnole tout en conservant l'affection de son peuple, loin des pratiques qu'il juge inquisitoriales : « vous devez le repos et le bonheur à vos sujets. [...] Votre Majesté comprendra le danger qu'il peut y avoir à convaincre des classes entières d'hommes que rien ne peut effacer le souvenir de leur faiblesse. Les princes chrétiens ne peuvent régner par les proscriptions : c'est par elles que les révolutions se déshonorent, et que les sujets persécutés reviennent,

tôt ou tard, chercher un abri sous l'autorité paternelle de leurs souverains légitimes ». Il lui suggère de prendre, pour regagner la confiance de ses sujets, une mesure d'amnistie que la sagesse recommande : « je crois donc qu'un décret d'amnistie serait aussi utile aux intérêts de Votre Majesté qu'à ceux de son royaume ⁽³⁾ ». Finalement la tâche de Chateaubriand n'était pas si facile car sa passion s'est heurtée à des opposants résolus et on verra ainsi s'évanouir le

(1) *Correspondance Générale de Chateaubriand, op.cit.*, t.II, p.187

(2) *Correspondance Générale de Chateaubriand, Ibid.*, t. V, p.185 (lettre au comte de Serre le 17 janvier 1824)

(3) *Correspondance Générale de Chateaubriand, Ibid.*, t.V, p.54-62 (lettre envoyée à La Ferronnays le 1er novembre 1823.

plan français de réconciliation en Espagne. Il fallait donc attendre : « la plaie politique étant dans le roi », écrit Chateaubriand, « le remède est presque impossible à appliquer. Il n'y aurait de raisonnable que la convocation des vieilles cortès modifiées selon le temps. [...] Les étrangers, même la France, ne pourraient rien de national dans ce bizarre pays, et de plus ils sont divisés d'intérêts et de doctrines : il faut donc laisser aller ⁽¹⁾ ». Mais l'orgueil de Chateaubriand ne peut qu'affirmer, malgré toutes les convulsions et toutes les fautes commises par la France, que « par la guerre d'Espagne, nous avons contribué à étouffer les conspirations, à réunir les opinions sous la même cocarde, et à rendre à notre canon sa portée ⁽²⁾ ». Il sera fier de « sa » guerre, n'éprouvera aucun regret, en revendique la paternité et les avantages : « s'il y a un coupable », dira-t-il, « dans cette mémorable entreprise, c'est l'auteur de cette histoire ⁽³⁾ ». Non seulement il ne regrette pas, mais si c'était à refaire, il s'y engagerait avec la même conviction : « loin de nous excuser de la guerre d'Espagne », s'écrie-t-il, « nous nous en faisons honneur, vous le savez, et nous le répétons ⁽⁴⁾ ».

En définitive, les Français, et à leur tête Chateaubriand, n'avaient-ils pas présumé de leurs capacités d'en finir avec le système politique en Espagne ? N'était-il pas contradictoire d'affirmer que l'objectif de l'expédition n'était pas d'influencer le futur politique de l'Espagne et, en même temps, de se mêler de

tous les détails ? On prêchait la modération, et Chateaubriand contribuait à rétablir l'absolutisme de Ferdinand VII, bien qu'il ne le souhaitât pas. Comme il arrive, en politique, qu'on ne comprenne plus (cette invasion napoléonienne faite par les fils de la Révolution, cette invasion des Bourbons conduite par les généraux de Napoléon), laissons le soin de répondre à nos questions, à Victor

(1) Congrès de Vérone, t.XX, *op.cit.*, p.6-7

(2) Congrès de Vérone, t.XX, *Ibid.*, p.103

(3) Congrès de Vérone, t.XIX, *Ibid.*, p.32

(4) Congrès de Vérone, *Ibid.*, p.160

Hugo, qui frémit en considérant les envahisseurs, Napoléon et Chateaubriand, deux hommes qu'il admirait profondément. Dans des additions aux *Misérables*, qui datent du temps de l'exil et se ressentent de sa foi républicaine et de son animosité à l'égard de Napoléon « le petit », Hugo ne comprend pas « l'esprit de liberté mis à la raison par les baïonnettes ; les principes matés à coup de canon ; la France défaisant par les armes ce qu'elle avait fait par son esprit... Contresens hideux. La France est faite pour réveiller l'âme des peuples et non pour l'étouffer ⁽¹⁾ ».

L'expédition de 1823 a fourni à un « soldat », qui a tenu à garder l'anonymat ⁽²⁾, l'occasion, dans un poème en huit chants intitulé *Le Cid français ou l'Espagne sauvée*, non seulement de narrer les principaux épisodes de cette intervention, mais de la situer dans un contexte historique plus large, évoquant, à côté d'événements glorieux du passé monarchique de la France – la bataille de Poitiers, Philippe-Auguste, Henri IV, etc – , des figures célèbres de l'Espagne – Le Cid, Cervantes – qui interviennent dans le récit à la faveur de la fiction poétique. L'ouvrage (et les notes qui l'accompagnent, riches de précisions et de détails précieux) garde un incontestable intérêt comme témoignage vécu, même s'il se ressent de la position politique de l'auteur passionnément attaché à la monarchie et aux Bourbons : « L'auteur de *L'Espagne sauvée* », écrit-on dans la préface au poème, « puisa un encouragement inspirateur et une nouvelle énergie

dans ce beau fragment historique, surtout dans cette noble et touchante

(1) Hugo Victor, *Les Misérables*. Disponible sur : gallica.fr

(2) Anonyme, *Le Cid français ou l'Espagne sauvée*, poème historique, en huit Chants ; dédié à S.A.R. Monsieur, Frère du Roi, par un soldat, C.J. Trouvé, Paris, 1824, p.xiv : « l'auteur de ce rapide essai » écrit-on dans la préface, « était parmi les braves, et principalement pour les plus jeunes, s'est décidé, par deux raisons, à garder l'anonyme, tel barde militaire affronterait plus aisément une batterie de canons que la flèche d'un journaliste. Quant à l'autre motif qui tient baissée la visière du casque d'un poète soldat, c'est qu'il a craint d'être taxé de flatterie, pour avoir été simple et vrai ».

exhortation d'un de nos premiers écrivains, qui sourira peut-être aux efforts du soldat poète, comme il a sans doute applaudi à ce portrait du Héros hispanique, tracé par un digne orateur, M. De Martignac, parlant aux électeurs dont il présidait un collège : « Qui oserait contester aujourd'hui à la France et sa puissance et sa gloire ? ⁽¹⁾ » ».

L'auteur du *Cid Français* fait l'éloge des événements glorieux de l'histoire de l'Espagne et les oppose au triste tableau des événements contemporains, s'écriant :

« Où donc est aujourd'hui cette Espagne si belle,
Qui, fidèle à son Roi, brillante de valeur,
Naguère combattait, chassait l'usurpateur ?
Quelle main tout à coup, effaçant tous ses charmes,
Des jours de son bonheur a fait des jours de larmes ? ⁽²⁾ ».

Plusieurs épisodes de ce long poème contribuent « à prouver que tous les malheurs de l'Espagne, sous l'usurpation et pendant la révolte, sont dus au conquérant : il entrerait d'ailleurs dans le plan de son tableau d'opposer celui de la guerre inique et désastreuse à celui de la guerre juste et libératrice, les crimes de l'ambition aux bienfaits de la loyauté ⁽³⁾ ». L'auteur de la préface termine sur un cri adressé aux historiens de son temps : « Taisons-nous », s'exclame-t-il, « faibles orateurs, faibles historiens, qui ne savons rapporter les événements les plus prospères qu'aux profondes combinaisons des hommes d'Etat, qu'au génie des capitaines, qu'à la valeur des guerriers ! [...] Bossuet, Bossuet seul pourrait

mieux que le poète épique le plus heureusement inspiré, expliquer ces scènes d'en haut, qui seules dévoilent le secret des scènes d'ici-bas ⁽⁴⁾ ».

(1) Anonyme, *Le Cid français ou l'Espagne sauvée, op.cit.*, p.xiv

(2) Anonyme, *Ibid.*, p.9

(3) Anonyme, *Ibid.*, p.xj

(4) Anonyme, *Ibid.*, p.xiiij

D'autres écrits, tous relatifs à la guerre ou à un thème historique concernant l'Espagne, méritent d'être cités non pas pour leur valeur littéraire (soulignons qu'ils sont presque tous écrits en vers) mais pour leur intérêt historique, relatant tous des événements vécus par les auteurs eux-mêmes : *Poème sur la Guerre d'Espagne* par M. de Fonvielle, Boucher, Paris, 1823 ; un recueil de *Couplets chantés au Banquet*, donné par la 5^{ème} légion de la garde nationale, au cadran Bleu, le 23 décembre 1823, D'éverat, Paris, 1823 ; *Cadix ou la Délivrance de l'Espagne*, ode par Alexandre Guiraud, Firmin Didot, Paris, 1823 ; *La Gloire et la paix, dialogue dramatique en vers libre fait à l'occasion des victoires en Espagne*, Cuvelier de Trie, Dondey-Dupré, Paris, MDCCCXXII ; *La Guerre d'Espagne*, poème par B. Letournan, N. Pichard, 1823, Paris ; *La paix reconquise ou le triomphe des lis*, par Courtois, Huzard, Paris, 1823.

Une nouvelle guerre civile, celle des « agravados » catalans, en 1827, fut comme la répétition générale du soulèvement des Espagnols à la disparition de Ferdinand VII. En vieillissant, le monarque se raidissait de plus en plus : en 1830, il ordonne la fermeture des universités, organismes « inutiles » pour un pays qui préparait ainsi ouvertement son suicide collectif. Il n'est pas étonnant qu'avec un tel état d'esprit, on ait négligé de manière systématique de réparer le réseau routier, endommagé au cours de la Guerre d'Indépendance ; durant toute la première partie du XIX^{ème} siècle, rien ne sera entrepris dans ce domaine. Tout le commerce extérieur s'est effondré par la perte des possessions américaines et, en 1829, le chaos économique et monétaire entraîna une complète banqueroute. Cependant, face à la situation créée, une timide réaction commence à jeter les

fondements d'un certain progrès économique : création de la première Bourse, École et Code de Commerce à Madrid. Ce sont, en fait, les premiers symptômes de la révolution industrielle en Espagne, qui accusait un retard de plus d'un demi-siècle sur la France, par exemple. On commence l'industrialisation du Pays Basque, celle des Asturies, avec les premiers haut-fournaux (« Hornos Altos ») dans la fabrique d'artillerie de Trubia, l'essor de l'industrie textile en Catalogne. C'est dans un pays encore ballotté entre le passé et les premiers essais de modernisation, traînant toujours les survivances coriaces de structures sociales et culturelles immobiles, que se déclenche la guerre civile de 1833 à 1840, la plus longue de l'histoire péninsulaire et la plus décisive du siècle. Cette guerre surgit sur un fond complexe de positions politiques, religieuses et idéologiques, dont l'action enchevêtrée rend malaisée la tâche de l'historien qui cherche à ordonner en un ensemble cohérent l'enchaînement des causes et des conséquences. Le problème juridico-dynastique sur la succession de Ferdinand VII ne fut pas initialement un problème national, mais le problème, quelque peu artificiel, de la famille royale. Durant l'année 1832 et le premier semestre de 1833, on pressent, dans les milieux les mieux informés de la sensibilité politique du pays, et surtout, à la Cour, le danger croissant de choc entre les libéraux exaltés et les absolutistes à outrance. Ces derniers, appuyés par l'Église, s'étaient regroupés autour du frère de Ferdinand VII, Charles Marie Isidro et, pour cela, on commença bientôt par les désigner du nom de « carlistes ». La Cour, qui persistait à maintenir un gouvernement absolutiste, esquisse, par pure nécessité, un rapprochement avec les libéraux modérés. Cette Cour était dominée par deux grandes napolitaines: la reine Marie Christine, quatrième épouse du roi, et la puissante infante Carlota, soucieuses toutes les deux d'assurer la succession à la princesse des Asturies, une enfant, Doña Isabelle, née en 1830; de là, l'appellation "Isabelinos", par laquelle on désignera les partisans de la petite Isabelle.

4 - La répression et la fin du régime de Ferdinand VII

Une succession d'événements, qui débutent dans le palais royal de La Granja, résidence d'été de la cour, à la fin de l'été de 1832, va précipiter la crise. Au milieu de septembre, Ferdinand VII semblait sur le point de mourir. La loi successorale en vigueur jusqu'à Philippe V avait toujours été en Espagne celle fixée dans les *Siete Partidas* du roi Alphonse X le Sage, la même aujourd'hui en vigueur, ayant été confirmée, en effet, par la Constitution actuelle de 1978. Le fils aîné du roi lui succède au trône. Les autres enfants mâles le suivent, et à défaut, la fille aînée. Une fois son trône assuré au début du XVIIIème siècle, Philippe V a dérogé à cette loi et lui a substitué la loi « semisalique », qui recourait aux femmes uniquement lorsqu'il n'y avait pas de garçon dans toutes les branches du tronc royal. Mais Charles IV a fait approuver, par les Cortes de 1789, le rétablissement de la loi d'Alphonse X le Sage. Bizarrement, toutefois, cette loi ne fut pas promulguée, et en conséquence, la loi semisalique restait en vigueur en attendant la publication d'une pragmatique royale la modifiant. Ce que fit Ferdinand VII en 1830: la reine Christine était enceinte, et le roi voulait assurer la succession à l'enfant qui naîtrait, garçon ou fille. Ce fut une fille, la future Isabelle II. Le parti Carliste de la cour suscita un tel scandale que la reine Christine eut peur et pria son mari de révoquer le décret de 1830 y de signer le Codicille de 1832, que rétablissait la loi successorale de Philippe V, de sorte qu'à la mort de Ferdinand, c'est son frère Don Carlos qui succéderait au trône et non pas sa fille Isabelle. Les péripéties de cette histoire, dignes des romans d'intrigue les plus intéressants, se poursuivaient quand, en janvier 1832, la reine Christine mit au monde une autre fille, l'infante Louise Fernande. A ce moment là, il semblait que les possibilités de voir Don Carlos accéder au trône augmentaient, mais quand l'infante Carlota apprit que le roi et la reine avaient cédé aux pressions des Carlistes, elle fit demander sa voiture, donna l'ordre au cocher de traverser le port de Navacerrada le plus rapidement possible, descendit par la difficile zone des "Las Siete Revueltas" au péril de sa vie et arriva finalement au Palais royal de Madrid demandant au ministre absolutiste

Calomarde l'original du dernier décret pris par Ferdinand VII, qui, contraint, avait interdit à sa propre fille Isabelle la succession au trône. Le refus de la livraison du document a donné lieu à l'anecdote de la grande gifle que flanqua l'infante à Calomarde. Elle lui arrache le Codicille et, retournant précipitamment à La Granja, fait signer à Ferdinand VII un nouveau décret, que Don Carlos María Isidro déclarera nul, ayant été arraché au roi sous la contrainte. *Las Siete partidas* d'Alphonse X sont de nouveau en vigueur : la succession revient à la petite Isabelle et Don Carlos María Isidro était relégué en troisième position, après les deux filles de Ferdinand. Face à ce qu'ils considéraient comme une violation, Carlos et les siens présentèrent une requête juridique. Mais on ne débattait pas, en fait, d'un problème de droit, mais d'un choix politique, entre l'absolutisme, représenté par Don Carlos María Isidro, et le libéralisme « modéré », en faveur duquel inclinaient la Reine Christine et l'infante Carlota. Les événements se précipiteront à une vitesse étourdissante. La reine Christine a pris en charge le bureau général des affaires du royaume. La fraction modérée de l'absolutisme accepte cette transition et occupe le pouvoir sans en faire étalage ; on entreprend le démantèlement de l'organisation paramilitaire des Volontaires royalistes, qui encadraient plus de cent mille partisans de Don Carlos. Cea Bermúdez, représentant une « troisième force », assume la direction du gouvernement et essaye de trouver une solution à la crise, en harmonisant l'absolutisme avec de nécessaires réformes, tandis que les carlistes commençaient déjà à appeler leurs partisans aux armes, cherchant à trancher par la force ce qu'ils n'ont pas réussi à obtenir à travers les négociations. En mars 1833, Don Carlos María est exilé avec de jolis mots en Portugal, d'où Ferdinand VII essaye en vain de l'envoyer dans les Etats Pontificaux. Le 30 juin 1833 a lieu, à l'église madrilène Los Jerónimos, le solennel serment de la princesse Marie Isabelle Louise de Bourbon comme seule et unique héritière du trône. Deux mois après la prestation du serment, l'état de Ferdinand VII a de nouveau empiré. Les médecins l'obligent à circuler à travers les rues de Madrid dans des *coches de caballos* rapides, pensant que les secousses

pourraient lui convenir. Mais en fait il allait en voiture déjà à moitié mort et soutenu par des ceintures qui lui tiraient sur la poitrine car, seul, il ne pouvait ni bouger, ni même se tenir assis ; c'était un cadavre vivant. Le 29 septembre 1833, Ferdinand VII meurt. Pour Saint-Hilaire « Ferdinand mort, l'Espagne respira, et un de ces pressentiments, souvent trompeurs, qui révèlent aux nations leur avenir, sembla lui promettre des jours meilleurs. Un instant, sous l'empire de cette jeune et malheureuse reine, à laquelle se rattachaient les espérances du pays, et qui avait plaidé sa cause et celle de la liberté au chevet du roi mourant, les deux partis qui divisent l'Espagne parurent près de se rapprocher. L'insurrection carliste naissait à peine, et le clergé seul avait pris parti pour elle ; le peuple hésitait encore ⁽¹⁾ ». Stendhal, qui n'admirait pas du tout l'importance accordée à la religion en Espagne, ne nourrissait que mépris pour Ferdinand VII : « il me semble », écrit-il dans *Les Mémoires d'un touriste*, « que depuis la mort de Ferdinand VII, l'esprit public, en Espagne, a fait un pas immense ; les prêtres et les moines ont perdu tout crédit politique : l'opinion veut les réduire à administrer les sacrements ⁽²⁾ ». On dévalise de manière indécente les tiroirs secrets du Palais et on y découvre le testament du roi, par lequel il désignait comme régente son épouse Doña Christine, jusqu'à la majorité de la reine Isabelle. Le "roman" se termine quand les restes de Ferdinand VII sont déposés solennellement dans le "pourrissoir" royal de l'Escorial. L'administrateur des Courriers de Talavera de la Reine (Tolède) soulève avec des armes les volontaires royalistes, proclamant roi d'Espagne Don Carlos María Isidro, sous le nom de Charles V d'Espagne. La guerre civile commençait. Benito Pérez Galdós verra, dans ses romans historiques, « la primera guerra carlista y la política española de aquellos años como manifestaciones del espíritu romántico, y las asimiló a la locura, al absurdo

(1) Saint-Hilaire Rosseeuw, *L'Espagne en 1837*, Revue de Paris, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.14

(2) Stendhal, *Mémoires d'un touriste*. Disponible sur : abu.cnam.fr/BIB/auteurs/stendhal.html

y a las anomalías de manera constante en la tercera serie, y en especial en *La campaña del Maestrazgo*, *La estafeta romántica* y *Montes de Oca*. Y adaptó el comportamiento de sus personajes a la circunstancia histórica en la que les tocó vivir pues el romanticismo fue un clima moral y mental que sobrevivió a la vigencia de formas de arte determinadas; fue un estilo vital y por ser esto así puede hablarse de varias generaciones de románticos, diferentes entre sí ⁽¹⁾ ».

5- La succession de Ferdinand VII et les guerres carlistes.

Le règne d'Isabelle II commence à la fin de septembre 1833 sous la régence de sa mère, Doña María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Isabelle II régnera jusqu'à la révolution de 1868 qui l'a expulsé de l'Espagne. Son règne fut marqué par des crises de tout genre, dont l'Espagne a gravement souffert.

La première guerre carliste, la troisième des guerres civiles de ce siècle, durera sept ans de 1833 à 1840. Elle prit rapidement le caractère d'une guerre générale, avec des actions militaires dans tout le territoire, et d'une guerre totale, conflit à la fois politique, idéologique et religieux.

Les *campos* carlistes (on parle de *campos* parce que les villes d'une certaine importance se sont alignées invariablement avec les « isabelinos » ou les libéraux) se sont soulevés en Galice, dans les Asturies, dans presque toute la Vieille Castille, le Pays basque, la Navarre, l'Aragón et la Catalogne intérieure, dans le nord de la Péninsule, une frange nord continue de "vieille chrétienté",

(1) Troncoso Dolores, *Episodios nacionales. Tercera serie Cristinos y carlistas*, Edición Destino, Madrid, 2007, p.10. Traduction: « la première guerre carliste et la politique espagnole de ces années là comme des manifestations de l'esprit romantique, et les assimila à la folie, à l'absurde et aux anomalies de manière constante, et spécialement dans *La campagne du Maestrazgo*, *L'estafette romantiques* et *Monts d' Oca*. Il adapta le comportement de ses personnages à la circonstance historique dans laquelle ils ont vécu ; le romantisme fut donc un climat moral et mental qui a survécu aux formes déterminées de l'art qui étaient en vigueur; ce fut un style plein de vie, et on peut parler ainsi de plusieurs générations de romantiques, différentes entre elles ».

complétée par quelques foyers en Extrémadure, en Andalousie et au Levant. La

Nouvelle Castille, la presque totalité de l'Andalousie, Murcie, le sud de la Vieille Castille et la frange méditerranéenne de la Catalogne jusqu'à Huelva étaient entièrement acquis aux « isabelinos ».

Les carlistes, bien commandés par un militaire de grande valeur, le général Zumalacárregui, tiennent de manière efficace leur zone nord de l'Espagne mais échouent dans la tentative d'incorporer Bilbao comme symbole et capitale de leur cause. Face à cette ville, le général Zumalacárregui meurt en 1835. Benito Pérez Galdos raconte les triomphes de ce général insistant sur sa grande foi et son art de combattre : « Zumalacárregui invadió la Ribera de Navarra [...] Bien podría denominarse aquel movimiento *procesión militar*, porque el afortunado guerreero del absolutismo llevaba consigo *el santo*, para que los pueblos lo fueran besando unos tras otros, al paso, con religiosa y bélica fe [...]. Y mientras realizaba este acto de hábil santonismo, Zumalacárregui no cesaba de combatir, en la boca el ruego, en la mano el mazo. Maestro sin igual en el gobierno de tropas y en el arte de construir, con hombres, formidables mecanismos de guerra, daba cada día a su gente faena militar para conservarla vigorosa y flexible ⁽¹⁾ ». Et l'habile résistance d'un autre grand chef carliste, le général Cabrera, n'est pas suffisante pour constituer un front unique permettant de contrôler un territoire sûr. Le prétendant Don Carlos María abandonne alors la tactique intégrative de Zumalacárregui,

(1) Pérez Galdos Benito, *Episodios nacionales. Tercera serie Cristinos y carlistas*, Edición Destino, Madrid, 2007, p.31. Traduction: « Zumalacárregui a envahi la Ribera de la Navarre [...] Ce mouvement pourrait se dénommer *procession militaire*, parce que le bienheureux guerrier de l'absolutisme portait sur lui *le saint*, pour que les gens l'embrassent les uns après les autres, au passage, avec une religieuse et belliqueuse foi [...]. Et pendant qu'il réalisait cet acte d'habile sainteté, Zumalacárregui n'arrêtait pas de combattre, la prière dans la bouche, la mailloche dans la main. Maître sans égal dans la direction des troupes et dans l'art de construire, avec des hommes, de formidables mécanismes de guerre, il donnait tous les jours à ses gens une tâche militaire pour les conserver vigoureux et flexibles ».

au profit d'actions spectaculaires, comme l'expédition que lui-même a commandée jusqu'à la colline de Moratalaz à Madrid en 1837, mais totalement inutiles pour l'issue de la guerre. La plus célèbre de ces incursions carlistes fut

celle dirigée par le général Gómez, qui parcourut l'Espagne en 1836, poursuivie par les généraux Espartero, Diego de León et Narváez.

L'incapacité politique du clan carliste, aggravée par l'extrême cruauté dont il se vantait, donnait au clan « libéral » un net avantage. Nos témoins voyageurs de ces guerres civiles qui ont déchiré en grande partie leur rêve de la belle Espagne nous ont laissé des récits significatifs du désordre et des horreurs dans le pays. Charles Didier, qui croyait assister à un combat de taureaux le 2 Août 1835, « vit un homme au milieu de l'arène, au lieu de toréadors des *urbanos*, et un grand drôle à moustaches était tout prêt à jouer sur la victime humaine le rôle de *matador*. Il agitait d'une main son sabre et de l'autre un ruban rouge, qu'il disait avoir trouvé sur l'accusé ; c'étaient la pièce de conviction et l'instrument du crime, car le rouge est la couleur des absolutistes, comme le vert est celle des constitutionnels ; et les cris : - Tuez ! tuez ! mort au factieux ! – continuaient à gronder dans l'amphithéâtre ⁽¹⁾ ».

Les dissensions de l'ambulante cour carliste se transmirent à l'armée, provoquant notamment la réconciliation entre le général isabelino Espartero y le carliste Maroto lors du fameux « Abrazo de Vergara » (Août 1839), qui mit fin, pratiquement, aux hostilités, en dépit de quelques escarmouches qui se prolongeront, inutilement, jusqu'à l'année suivante. Hugo, au cours de son voyage aux Pyrénées, voit partout les empreintes de l'histoire récente, de la guerre carliste et de ses conséquences: « cette guerre », écrit-il non sans dégoût et une profonde tristesse, « a laissé ici sa trace partout. Au milieu de la plus belle nature et de la plus belle culture, parmi des champs de tomates qui vous montent jusqu'aux

(1) Didier Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1152

hanches, parmi des champs de maïs où la charrue passe deux fois par saison, vous voyez tout à coup une maison sans vitres, sans portes, sans toit, sans habitants. Qu'est ce que cela ? Vous regardez. La trace de l'incendie est sur les pierres du mur. Qui a brûlé cette maison ? Ce sont les carlistes. Le chemin tourne. En voici

une autre. Qui a brûlé celle-ci ? les cristinos. Entre Ernani et Saint Sébastien, j'avais entrepris de compter les ruines que je voyais de la route. En cinq minutes, j'en ai compté dix-sept. J'y ai renoncé ⁽¹⁾ ». Rosseeuw Saint-Hilaire, un témoin qui s'inscrit dans la liste de ceux qui ont toujours cru que l'Espagne, sans l'intervention de la France, ne pourrait jamais se remettre debout, fait un constat accablant sur la nation voisine : « c'est sans doute un triste spectacle que celui d'un peuple qui, abdiquant tout amour-propre, j'allais presque dire tout sentiment national, invite de lui-même l'étranger à intervenir dans ses discordes civiles, et donne ainsi de fait sa démission de peuple libre. Mais les fautes des nations s'expliquent, du moins, quand elles ne s'excusent pas, par leur histoire. Cet abâtardissement profond où l'Espagne est tombée, ce découragement d'elle-même, cette fatigue d'agir et de vivre qui prend aux nations comme aux individus, tiennent à des causes trop profondes pour qu'elles se révèlent à un examen superficiel. Il est facile d'accuser l'Espagne, il l'est moins de la comprendre ; il l'est moins de se rendre compte de l'ordre d'idées et de sentiments par où un peuple a dû passer pour arriver, en trente ans, de la lutte la plus opiniâtre contre l'étranger, à invoquer, à mains jointes, sa tutelle, et à ne savoir plus ni s'en passer ni l'obtenir ⁽²⁾ ». Edmond Boissier, dans sa dangereuse aventure sur le chemin de l'Andalousie, trouve moyen de faire sentir la beauté au milieu même du spectacle de la laideur : « ce supplice ne m'empêchait pas d'accorder toute mon admiration au pays que nous traversions et qui est une des plus belles parties de la *huerta* de

(1) Hugo Victor, *Oeuvres Complètes, Voyages*, Bibliothèque de France, Robert Laffont, p.820.

(2) Saint-Hilaire Rosseeuw, *L'Espagne en 1837*, Revue de Paris, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.5
Valence ⁽¹⁾ ».

La conséquence de cette histoire politique agitée de l'Espagne dans cette première moitié du XIXème siècle, et en particulier au cours de la première et de la deuxième guerre carliste, fut un immense flux migratoire d'Espagnols en Angleterre et en France surtout. Ce qui a poussé Chateaubriand à lancer un cri aux

responsables pour calmer cette « soif de vengeance »: « faites cesser ces exils en masse. Si on veut des proscrits, qu'on dresse une liste nominale, que cette fatale liste assouvisse cette soif de vengeance qui tourmente cette sauvage nation ⁽²⁾ ». Dans une étude sur *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*, Aline Vauchelle Haquet nous renseigne sur « la production de librairie en langue espagnole [qui] est [...] composée, entre 1814 et 1833, de trois grands types de littératures. Elle repose largement sur les ouvrages de loisirs à travers lesquels les émigrés partagent les goûts des Français, tout en restant fidèles à leurs grands auteurs, comme en témoignent les 6 rééditions de *Don Quichotte*. Elle est aussi formée de textes politiques écrits et lus par des personnes dont la politique a bouleversé l'existence en les contraignant à l'exil: il est, par conséquent, normal que ce sujet continue à les passionner, car elles guettent le moment où les événements seront favorables à leur retour dans leur pays ⁽³⁾ ». Ce contact avec la France des premiers carlistes intransigeants et conservateurs s'est graduellement adouci : « puede decirse en conclusión », affirme G. Marañón, « que el carlismo, como fuerza política, murió en la emigración y no en los campos de batalla [...] porque es evidente [...] que la influencia de los medios extranjeros fue atenuando poco a poco el ímpetu intransigente, el absolutismo

(1) Boissier Edmond, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1148

(2) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t. V, p.43 (lettre à M. Talaru le 17 octobre 1823)

(3) Vauchelle-Haquet Aline, « Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833 » in *Etudes Hispaniques*, Provence, 1985, p.9

inaccessible de los primeros defensores de esta causa ⁽¹⁾ ». L'évolution de la pensée, de la politique et de la culture de 1833 à 1843 mériterait une étude. Les sentiments populaires à l'égard de la Couronne, la noblesse, l'Eglise, comme les divisions entre les libéraux isabelinos et les absolutistes carlistes, ont laissé des empreintes durables et, d'une certaine manière, entraîné des conséquences encore perceptibles de nos jours : il est peu de pays où le clivage entre « conservateurs » et « progressistes » soit aussi accusé que dans l'Espagne actuelle.

Comme nous l'avons vu, au cours de ce siècle, le rythme de l'histoire d'Espagne change. La politique intérieure tourne à l'agitation superficielle; l'extérieure disparaît. Les données chiffrées sont révélatrices : 130 gouvernements, 9 constitutions, 3 détronements, 5 guerres civiles, des dizaines de régimes provisoires et un nombre presque inconcevable de révolutions que, provisoirement, nous pouvons évaluer à près de 200. Le changement se concrétise dans les transformations de la société et de la vie espagnoles depuis, disons, l'Ancien Régime jusqu'à celui que nous pouvons appeler « Nouveau », mais qui naît fatigué, vieux, sans élan sinon sans projets. Il y a un passage entre l'Ancien Régime et le nouveau, qui est évidemment la Révolution. Une Révolution inspirée de la française, avec ses sursauts et séquelles. Celles-ci se matérialisent dans une division qui, selon beaucoup, dure jusqu'à nos jours. L'Ancien Régime comportait, comme la critique historique l'a bien analysé, une sécurité idéologique qui ne souffrait pas de remise en question. Il se définit par une série d'identifications : l'Eglise avec l'Etat ; le Régime avec la Couronne ; l'organisation sociale avec l'immobilité politique ; l'Espagne avec l'Amérique

(1) Marañón Gregorio, *Españoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p.56-57.

Traduction: « on peut dire en conclusion que le carlisme, en tant que force politique, est mort dans l'émigration et non pas sur les champs de bataille [...] parce qu'il est évident [...] que l'influence des milieux étrangers a atténué peu à peu l'élan intransigeant, l'absolutisme inaccessible des premiers défenseurs de cette cause ».

etc. Selon Maeztu « la crisis de la hispanidad es la de sus principios religiosos. Hubo día en que una parte influyente de los españoles cultos dejó de creer en la necesidad de que los principios en que debía inspirarse su Gobierno fuesen al mismo tiempo los de su religión. El primer momento de la crisis se manifiesta en el intento de secularización del Estado español, realizado por los ministros de Fernando VI y Carlos III. Ya en ese intento pueden distinguirse, hasta contra la voluntad de sus iniciadores, tres fases diversas: la de admiración al extranjero, sobre todo a Francia o a Inglaterra, y desconfianza de nosotros mismos, la de

pérdida de la fe religiosa, y la puramente revolucionaria ⁽¹⁾ ».

En définitive, nous avons vu un siècle plein de bouleversements de tout genre qui ont tronqué à la racine le progrès de l'Espagne. Tandis que l'Europe s'industrialisait, se cultivait, l'Espagne dépérissait en guerres stériles et en des partis. Il y a des pans de l'Histoire de l'Espagne qui ressembleraient beaucoup à un roman d'aventures s'ils ne relevaient pas de la tragédie.

B) Absence d'une vision générale et d'une interprétation d'ensemble du destin historique de l'Espagne.

Ce roman d'aventures déroulant ses péripéties au rythme saccadé des coups de théâtre spectaculaires, dans un foisonnement ininterrompu d'actions et de réactions, semble comme la transposition politique de l'esthétique baroque. Il y avait là de quoi stimuler la curiosité, quelquefois la passion, des écrivains

(1) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Rialp, Madrid, 2001, p.257. Traduction: « la crise de l'hispanité est celle de ses principes religieux. Il y eut un jour où une partie influente des Espagnols cultivés a cessé de croire dans la nécessité que les principes dont son Gouvernement devrait s'inspirer fussent en même temps ceux de sa religion. Le premier moment de la crise se manifeste dans l'essai de sécularisation de l'Etat espagnol, réalisé par les ministres de Ferdinand VI et de Charles III. Déjà dans cet essai on peut distinguer, même contre la volonté de leurs initiateurs, trois phases diverses : celle de l'admiration de l'étranger, – surtout de la France ou de l'Angleterre –, et la défiance envers nous-mêmes, celle de la perte de la foi religieuse, celle de l'adoption de celle purement révolutionnaire ».

romantiques, à qui l'Espagne offrait une illustration de leur vision dramatique de l'histoire, déroulant ses catastrophes, ses images bariolées, ses contrastes, ses ruptures tragiques non moins que ses incessants recommencements. Dans leurs récits de voyage, leurs correspondances, leurs poèmes, leurs œuvres théâtrales ou narratives, ils ont cherché à communiquer à leurs lecteurs leurs émotions face à la terre espagnole, à son peuple et aux créations de son passé prestigieux.

Les écrivains Français cherchaient continuellement l'ancienne Espagne ; partout, ce qu'ils avaient lu ou appris, et alimentait leurs rêves, revenait dans leurs écrits. La plongée dans le passé assouvissait leur soif d'exotisme, leur recherche

le plus souvent grisante, quelquefois décevante, de la différence. Mais les guerres de l'Espagne contemporaine les ramenaient à la dure réalité, celle d'un pays agonisant : « la guerre d'Espagne », conclut Hoffman, « a été du point de vue chronologique, comme du point de vue de son importance, le premier facteur qui a façonné l'image de l'Espagne en France au XIXème siècle. Il y aura d'autres influences, tant historiques que littéraires, mais entre 1808 et 1813 bien des veilles idées ont été ébranlées, et les Français ont fini par comprendre que leurs anciens préjugés ne correspondaient plus à la réalité. Au cours des années qui ont suivi la chute de Napoléon, la guerre d'Espagne a continué à passionner les Français. Les mémoires de combattants, les récits des prisonniers rapatriés seront de gros succès de librairie, et bien après que les canons se seront tus, la Péninsule du courage, du fanatisme et de la passion inspirera les poètes ⁽¹⁾ ». Beaucoup d'ouvrages critiques ont été consacrés à cette approche de l'Espagne, vue par les Français à une époque cruciale de son histoire : une approche fortement influencée par les idéologies dominantes de l'époque ; s'ajoutant à l'insuffisance de la conscience historique chez presque tous ces écrivains (Mérimée étant l'unique exception

(1) Hoffmann Léon François, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850*, *op.cit.* p.21

notable), elle explique que l'image qu'ils ont donnée de l'Espagne soit restée partielle et, en même temps, partielle, s'agissant d'une image réfléchi par le miroir des positions politiques des auteurs. Xavier Darcos, après avoir loué Mérimée qui se démarque de ses contemporains par sa « méthode historique scrupuleuse, soucieuse de reconstruction et de vérification », ajoute qu'« aujourd'hui, bien que nous n'ayons pas entièrement perdu l'habitude d'exploiter à notre profit les labours de nos devanciers, nous accordons difficilement une estime durable à l'écrivain qui se borne à dire en langage moderne ce que ses prédécesseurs avaient dit dans le style de leur temps. Au contraire, celui qui a le courage de remonter aux sources originales, qui s'applique

patiemment à vérifier ce que personne ne s'est mis en peine d'examiner, quand même il n'arriverait qu'à prouver la certitude d'une opinion reçue de confiance, cet écrivain, dis-je, s'il ne s'attire pas les applaudissements du vulgaire, obtiendra toujours l'estime et la reconnaissance des personnes studieuses. Perfectionnement dans les méthodes de recherche, perfectionnement dans l'art de la critique, voilà les progrès que les études historiques ont faits depuis le commencement du siècle, et c'est, je pense, un des titres de gloire qui recommandera à la postérité la littérature de notre époque ⁽¹⁾ ».

Mais tous ont finalement compris, vu et senti que l'Espagne restait un pays « arriéré ». Alexandre Joseph de Bray-Valfresne explique que si les Espagnols « sont restés en arrière de la civilisation européenne, il faut l'attribuer, d'abord, à leur position topographique, qui a rendu peu fréquentes les communications des autres peuples avec eux ; secondement à leur éloignement pour les voyages ; troisièmement à la trop grande sévérité du tribunal de l'Inquisition, qui les a tenus dans un assujettissement servile, propre à empêcher les élans du génie qui produisent les grandes choses ⁽²⁾ ». Les ruines finissent,

(1) Xavier Darcos, *Mérimée et l'histoire*, op.cit., séance du lundi 17 janvier 2005

(2) Bray-Valfresne Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, op.cit., p.38 selon Victor Hugo, par être le symbole du pays : « la cabane ruinée, la maison ruinée, le couvent ruiné, ce ciel d'où le jour s'en va, cette plage d'où la mer se retire, n'était-ce pas un symbole complet ? Il me semblait que, du fond de cette mystérieuse église, je voyais, non une campagne quelconque mais une figure de l'Espagne ». Il poursuit cette idée avec la description de Leso, où l'Espagne apparaît comme le pays des « mesures » : « voilà donc que tout est mesure en Espagne ! la maison, demeure de l'homme, est ruinée dans les campagnes ; la religion, cette demeure de l'âme, est ruinée dans les cœurs ». A Pampelune, Hugo parlera d'une Espagne qui « décrépète » et d'une « ancienne civilisation qui achève de pourrir au milieu d'une jeune nature et d'une nation nouvelle ⁽¹⁾ ». A Irun, la frustration de Hugo est à son comble car « les empreintes » de l'Espagne

de son enfance semblent disparaître : « on sent que l'Espagne », écrit-il, « toujours arriérée lit Jean-Jacques Rousseau en ce moment. Irun a perdu toute sa physionomie. O villages qu'on embellit, que vous devenez laids ! Où est l'histoire ? Où est le passé ? Où est la poésie ? Où sont les souvenirs ? Irun ressemble aux Batignolles ⁽²⁾ ». Le voyage dans une Espagne meurtrie par les guerres et les rivalités politiques oblige les romantiques à approfondir leur propre lecture des « choses d'Espagne ». C'est ainsi que Victor Hugo trouve finalement une excuse à l'Espagnol qui, selon lui, est nécessairement rêveur car il doit échapper à la cruauté de son histoire obscure et fanatique, évoquée ainsi par Casimir Delavigne, qui interroge en vain l'oracle sur le destin de l'Espagne dans le monde présent:

« L'Espagne, qui préfère au plus beau de ses droits
La sainte obscurité dont la nuit l'environne,
Marâtre de ses fils, infidèle à ses lois,
A l'esclavage s'abandonne,

(1) Hugo Victor, *Voyages vers les Pyrénées*, in *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris, 1987.

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.786-787

Et s'endort sous sa chaîne en priant pour ses rois.

Reprendra-t-elle un jour son énergie antique ?

Libre, doit-elle enfin, d'un bras victorieux,

Combattre et déchirer le bandeau fanatique

Qu'une longue ignorance épaissit sur ses yeux ? ⁽¹⁾».

Les Espagnols auront souvent été depuis la guerre de l'indépendance les artisans de leur propre malheur et de leurs propres divisions. Le tableau de cette situation et l'image pessimiste de l'Espagne pourraient être résumés par ces lignes de Rosseeuw Saint-Hilaire ; il décrit l'Espagne « scindée encore, comme sous l'ancienne monarchie, en deux partis ; l'un ennemi de tout progrès ou par intérêt ou par routine ; l'autre ami des idées nouvelles qui fermentaient dès lors en Espagne, et avaient franchi les Pyrénées bien longtemps avant l'invasion

française. Unies cette fois-ci encore pour les accueillir, la noblesse et la bourgeoisie étaient dès-lors conquises à la France : la révolution des idées était accomplie avant celle des faits. Mais privées d'influence politique, ces deux castes, faute de moyens de réaliser leurs rêves de perfectionnements sociaux, les gardaient à l'état de théorie. Quand aux alliés de l'autre camp, la royauté, le clergé et le bas peuple, leur haine de tout nouveauté, de tout progrès, était toujours franche et sincère ; car il y a dans les castes, comme il y a dans tout être animé, un instinct de conservation qui ne les trompe pas, et leur dit: Là est l'ennemi ! ⁽²⁾ ».

L'agitation politique et les guerres civiles retardent, évidemment, la modernisation du pays: « cette guerre de 1833 à 1839 », écrit Victor Hugo, « a été sauvage et violente. [...] Les cristinos brûlaient les carlistes et les carlistes les cristinos. C'est la vieille loi, la vieille histoire, le vieil esprit humain. [...] Ceux qui s'abstenaient étaient traqués aujourd'hui par les carlistes et fusillés demain par

(1) Delavigne Casimir, « La Sybille », in *Les Messéniennes*. Disponible sur : www.gallica.fr

(2) Saint-Hilaire Rosseeuw, *L'Espagne en 1837*, in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.6

les cristinos. Toujours quelque incendie fumait l'horizon. Les nations en guerre connaissent le droit des gens, les partis non. Ici la nature fait tout ce qu'elle peut pour rasséréner l'homme et l'homme fait tout ce qu'il peut pour assombrir la nature ⁽¹⁾ ». Et pourtant, sur ce fond noir, se détachent des éléments d'optimisme, qui tiennent à l'attachement de ce peuple à ses traditions. Edmond Boissier, un de nos témoins voyageurs, souligne que « le premier moment d'une crise une fois passé en Espagne, tout y reprend bien vite son assiette : c'est ce qui arriva à Valence où l'on célèbre comme à l'ordinaire la fête de Saint-Vincent Ferrier, patron de la ville, quoique l'ennemi fût toujours à quelque distance des portes⁽²⁾ » ; Gautier, dans son *Voyage*, fait une observation analogue et ajoute que « l'étranger a vraiment peine à croire, lorsqu'il traverse la Péninsule, à la gravité des événements politiques, et ne peut guère s'imaginer que ce soit là un pays désolé et ravagé par dix ans de guerre civile ⁽³⁾ ». Au-delà des aspects lugubres,

Gautier met en évidence les prémices d'un libéralisme espagnol encore mal connu de son temps. Il évoque le mouvement constitutionnel suscité par la Révolution française et cite en exemple quelques villes où se manifeste dans les réjouissances populaires un esprit libéral qui s'exprime, notamment, dans les pièces musicales interprétées par les orchestres dans les arènes. Gautier nous informe que « les membres de l'*ayuntamiento* furent salués d'applaudissements frénétiques, et, lorsqu'ils entrèrent dans leur loge, l'orchestre se mit à jouer les airs nationaux : *Yo que soy contrabandista*, la marche de Riego, que toute l'assemblée chantait simultanément, en battant des mains et en frappant des pieds ⁽⁴⁾ ». Málaga lui apparaît comme une ville passionnément livrée à un libéralisme populaire.

(1) Hugo Victor, *Voyages*, in *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, 783-784

(2) Boissier Edmond, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.11510- 1152

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.328-329

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 360

Les romantiques français ont cherché, dans leur approche de l'Espagne, à en saisir les facettes contrastées et à en donner une image qui fût, même déformée dans le prisme de la subjectivité, une « résurrection intégrale de la vie », selon la célèbre et heureuse formule par laquelle Michelet définit les ambitions de la science historique et assigne ses tâches à l'historien. Si, hormis le cas de Mérimée, ils n'y sont parvenus qu'imparfaitement et de manière fragmentaire, nonobstant nombre d'observations judicieuses et d'intuitions pénétrantes, c'est, outre les préjugés idéologiques poussés parfois jusqu'au sectarisme, parce que leur information restait insuffisante, trop souvent hâtive et rarement de première main, et que leur faisaient défaut les outils et les méthodes qui leur eussent été nécessaires pour tirer le meilleur parti de leurs sources directes ou indirectes, et dont saura se doter la génération suivante, celle de l'«âge positif», mais peut-être au détriment de l'attrait des évocations qui conservent encore tout leur prix aux pages « espagnoles » d'un Hugo ou d'un Gautier. Mais Goethe n'a-t-il pas écrit,

comme pour excuser ces déformations, que « l'histoire se lit à l'intérieur de soi: tout se dépose autour de nous et prend de nous son point de départ ⁽¹⁾ » ?

(1) Goethe, *Voyage en Italie*, Club des Librairies de France, Paris, 1962, p.20.

Chapitre II : La littérature

La littérature espagnole dans la mouvance romantique

A. Une présence éclipsée par celle des littératures du Nord :

romantisme français et romantismes étrangers (surtout allemand) face à la littérature espagnole.

B. 1 - Les romantiques et le Moyen Age :

fascination mais connaissance fragmentaire et indirecte

2- La littérature espagnole et l'esthétique des genres médiévaux chez les romantiques français :

Chanson de geste – *Romancero* - Roman de Chevalerie - La *Celestina*

3- Les romantiques et les grands écrivains des *Siglos de Oro* :

- l'attrait pour le roman picaresque (*Lazarillo*, Mateo Alemán, Quevedo)
- Le roman pastoral
- La *Comedia* (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón) mis en

- concurrence avec Shakespeare.
- les autres secteurs de la littérature : la poésie, la littérature mystique.

C La littérature comme source d'inspiration :

1. Imitations, transpositions, adaptations

- *Le théâtre de Clara Gazul* de Mérimée
- *Inès de las sierras* de Charles Nodier
- *Piquillo* d'Alexandre Dumas
- *Le Capitaine Fracasse* de Gautier

2. Du regard direct au regard médiatisé :

Les traductions: des résultats mitigés ?

- *Don Quichotte* (Louis Viardot)
- Les dramaturges du siècle d'or (A. La Beaumelle, Damas-Hinard...)

La littérature espagnole dans la mouvance romantique

A - Une présence éclipsée par celle des littératures du Nord:

romantisme français et romantismes étrangers (surtout allemand) face à la littérature espagnole.

Le Romantisme fut un mouvement européen, qui, à partir de l'Angleterre et de l'Allemagne, investira rapidement tout le continent, de la France à l'Italie, de l'Espagne à la Pologne et à la Russie. Les Français se sont emparés des grands personnages des littératures étrangères, dont l'espagnole, et ont largement contribué à les rendre célèbres en France ; en ce qui concerne la diffusion de la littérature castillane, on peut souscrire sans réserve à l'affirmation de Juan Valera : « Don Quijote, Sancho, Dulcinea y Don Juan, son los personajes que, por la notoriedad, la fama y el fulgor glorioso, pueden compararse a los de Shakespeare ⁽¹⁾ ».

On ne saurait traiter de l'influence de la littérature espagnole sur nos romantiques français sans évoquer tout d'abord son influence sur les romantiques anglais (Byron, Shelley, John Keats) et allemands surtout, d'autant plus que les

Allemands ont ouvert la voie au reste de l'Europe. Les textes allemands seront essentiellement connus par des traductions, surtout à partir de 1830, date à laquelle des revues publient des œuvres de Jean Paul Richter, des frères Schlegel, de Novalis et d'autres. Les premiers romantiques allemands s'efforcent de montrer partout dans leurs études de la littérature, les rapports enchevêtrés du visible et de l'invisible, du conscient et de l'inconscient. Pour la plupart, il existe un réseau d'analogies entre l'univers et la pensée : « si tu veux entrer dans les profondeurs de la physique », écrivait Friedrich Schlegel, « fais-toi initier aux

(1) Valera Juan, *Nuevos estudios críticos*, Col. de Escritura, Castalia, p.344. Traduction: « Don Quichotte, Sanche, Dulcinée et Don Juan, sont les personnages qui, pour la notoriété, la renommée et l'éclat glorieux, peuvent être comparés à ceux de Shakespeare ».

mystères de la poésie ». Les romantiques allemands de la deuxième génération sont surtout nationalistes et traditionalistes. Ils nient le progrès et refusent la raison pour privilégier le sentiment de l'intuition. On comprend ainsi mieux l'importance accordée aux littératures étrangères, auxquelles le classicisme français était resté fermé: « le goût des littératures étrangères », explique Gautier, « se développe de plus en plus dans notre pays. Le Français, qui trouvait naguère tout naturel d'imposer son goût aux autres nations, mais qui haussait les épaules lorsqu'on essayait de lui faire comprendre qu'au-delà de La Manche, du Rhin, des Pyrénées et des Alpes, il existait des œuvres admirables écrites dans des idiomes autres que celui de Voltaire, par des hommes de génie et qui passionnent les foules, a fini par prendre goût au cosmopolitisme ⁽¹⁾ ». Léon François Hoffmann résume ainsi la réception des littératures étrangères, dont l'espagnole, par les romantiques français: « pendant le premier quart du XIXème siècle », écrit-il, « trois études en particulier eurent un retentissement considérable. L'*Histoire de la littérature espagnole* de Bouterwerk fut traduite de l'allemand en 1812. L'année suivante paraissait *De la littérature du Midi de l'Europe*, du Suisse Simonde de Sismondi. En 1814 enfin, Mme de Staël traduisait le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel. Nos hommes de lettres trouveront dans ces

trois volumes une nouvelle conception de la littérature, et surtout une interprétation « romantique » du génie espagnol. [...] Les romantiques français ne se sont pas souciés des réserves et mêmes des critiques que l'on trouve dans ces livres. Ils ont, par contre, accepté d'emblée certaines idées, et n'ont pas manqué de les illustrer et de les propager dans leurs écrits ⁽²⁾ ». On ne peut certes pas aborder de manière uniforme l'approche de la littérature espagnole par les romantiques français, les connaissances et les recherches d'un Alexandre

(1) Gautier Théophile, in *Le Moniteur Universel* du 5 décembre 1864, num 340.

(2) Hoffmann Léon François, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850*, Paris, 1962, p.49

Dumas, d'un Théophile Gautier, d'un Edgard Quinet ou même d'un Victor Hugo ne pouvant être comparées à celles de « spécialistes », tels un Abel Hugo ou un Prosper Mérimée, sans oublier ces critiques et traducteurs mineurs du début du siècle très peu connus mais qui ont fourni un travail remarquable sur plusieurs points, comme A. La Beaumelle, Damas-Hinard, Joseph-Alphonse Esménard et autres. Tous, néanmoins, partageront l'idée que développera largement Louis Viardot en 1852, sur l'Espagne et sa littérature, dans son ouvrage sur *Les musées d'Espagne* : « l'Espagne », écrit-il, « qui s'était trouvée, à la fin du quinzième siècle, la plus puissante nation du monde, qui avait soutenu à grande peine, dans le cours du siècle suivant, sa suprématie sur les deux hémisphères, qui, pendant le dix-septième, était allée toujours s'affaiblissant, au point que, dans tout le siècle dernier, elle fut comme oubliée, comme rayée de la carte et des affaires de l'Europe, l'Espagne a été remise en lumière et en action par sa guerre de l'Indépendance, par les révolutions qui l'ont déchirée pour la régénérer. Fidèle à cette loi commune, uniforme, qui a présidé à sa grandeur et à sa décadence, l'Espagne a vu se réveiller et renaître sa littérature avec son importance politique ⁽¹⁾ ». Il cite ensuite les poètes, les savants, les auteurs dramatiques, les écrivains contemporains qui « ont remis en honneur le magnifique idiome de Cervantes et Calderón ⁽¹⁾ ».

B. 1 - Les romantiques et le Moyen Age : fascination mais connaissance fragmentaire et indirecte.

La rencontre du romantisme et de l'Espagne littéraire fut une rencontre privilégiée et, pour ainsi dire, prédestinée. Toutefois, elle ne fut pas, à proprement parler, une découverte mais plutôt une redécouverte en ce qui concerne tout au moins le romantisme français. Depuis la fin du XVIème siècle, l'Espagne n'a

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, seconde édition, Paulin et le Chevalier, Paris, 1852, p. 10-11.

cessé d'être présente à la culture française, inspirant poètes, dramaturges, romanciers, peintres, musiciens.

La littérature espagnole du Siècle d'Or exerça sur le voisin du Nord un prestige et une fascination qui se traduisirent par une foule d'imitations et d'adaptations - faut-il rappeler la plus illustre de toutes, *Le Cid* ? – et servirent de modèle au théâtre français de l'âge baroque, non moins qu'aux romanciers et aux nouvellistes: les tragi-comédies de Hardy et de Rotrou, les romans de Sorel et de Scarron eussent été probablement inconcevables sans la présence agissante de la *Comedia* et du roman picaresque espagnols; et si, pour la poésie, l'influence du marinisme italien l'emporta sur celle d'un Góngora ou d'un Quevedo, la leçon de ces derniers fut loin d'être négligeable sur l'œuvre poétique de Tristan L'Hermite et sur celle de Saint-Amant, parmi bien d'autres noms de la constellation précieuse et burlesque. Et après le fléchissement que l'esthétique classique dominante fit subir à l'influence espagnole dans la France de la seconde moitié du XVIIème siècle, le siècle suivant, pourtant profondément marqué en Espagne par un mouvement en sens contraire dû au climat culturel de gallomanie des écrivains *afrancesados* contre laquelle s'élèvera la grande voix de Gaspar Melchor de Jovellanos, remit à la mode l'intérêt pour les sujets espagnols et l'imitation des genres littéraires venus de la Péninsule : du *Diable boîteux* et du *Gil Blas de Santillane* de Lesage aux comédies de Beaumarchais et à l'engouement de Florian

pour Cervantes, la persistance de l'inspiration espagnole au XVIIIème siècle assure la transition entre les deux moments où les Lettres et la culture de l'Espagne agissent le plus intensément sur le pays voisin: l'âge baroque et, à deux siècles de distance, la période romantique.

Entre les deux mouvements, du reste, les analogies ne manquent pas : par-delà l'époque classique et son prolongement au siècle des Lumières, le romantisme retrouve, pour une large part, la sensibilité baroque et cherche à en récupérer l'esthétique ; des affinités non superficielles et certainement non fortuites relient le goût et l'esthétique littéraires de Victor Hugo dramaturge et de la jeunesse de Théophile Gautier à ceux de Hardy, de Rotrou ou du premier Corneille, et on retrouve chez l'auteur d'*Hernani* autant que chez les dramaturges « irréguliers » de l'âge pré-classique la forte imprégnation de la *comedia*, qui devient référence explicite chez Mérimée – , même si, dans son refus du théâtre classique et des « règles », le drame romantique se réclame surtout du modèle shakespearien. Sur un plan plus général, les catégories et les valeurs esthétiques du baroque seront largement partagées par les écrivains romantiques : qu'on songe, par exemple, à la place de l'antithèse dans l'esthétique hugolienne, au mélange des genres, à l'exploitation systématique des puissances de la sensibilité et de l'imagination, au recours à un pathétique exacerbé et théâtral (voir chapitre I, point 5).

Le romantisme, cependant, n'est pas un néo-baroque, non seulement parce qu'il a, à sa source, une spiritualité, voire une métaphysique différentes, mais aussi parce qu'il cherchera, fût-ce avec un bonheur inégal dans le résultat, à explorer des zones de l'expérience humaine qui étaient restées étrangères au baroque : la volonté d'adhérer à la vérité historique et à la réalité du vécu concret, que l'auteur d'*Hernani* ou de *Ruy Blas* prétend reconstituer, alors que le Corneille du *Cid* ne demandait à son modèle espagnol qu'un sujet et les valeurs éthiques d'héroïsme et de « générosité » qu'il recélait ; aussi bien son Rodrigue ressemble-t-il bien plus à un gentilhomme de l'époque de Louis XIII qu'au rude *campeador*

du XI^{ème} siècle castillan. Avec l'avènement du romantisme, la relation à la culture espagnole marque un tournant décisif au plan de la littérature comparée et prend un nouveau visage.

B. 2 - La littérature espagnole et l'esthétique des genres médiévaux chez les romantiques français: Chanson de geste ; *Romancero* ; Roman de Chevalerie ; La *Celestina*

Deux genres connaissent les faveurs du public romantique français: le roman et le théâtre.

Les romantiques ont été séduits avant tout par les sujets mauresques mettant en scène des chevaliers maures et chrétiens rivalisant de bravoure, de générosité et de galanterie pendant la dernière guerre de la *Reconquista*. Chateaubriand s'en souviendra encore en écrivant les *Aventures du dernier Abencérage* (voir le chapitre relatif au Maure). Le sentiment de la différence, joint à la curiosité historique dont il procédait et où il s'alimentait, constitue, est-il besoin de le rappeler, une des composantes essentielles de l'esthétique et de la sensibilité romantiques. Il était naturel, dans ces conditions, que nos voyageurs français aient eu très souvent recours au récit historique ou pseudo-historique, qui confère une dimension de profondeur mythique à l'évocation du passé, soulignant ainsi la personnalité propre de chaque lieu (Burgos, Valence, les villes andalouses) en relation avec les légendes auxquelles il est lié. A Grenade, par exemple, Gautier (on le verra plus en détail aux chapitres IV – V et VIII) se souvient de la mort des Abencérages quand il écrit que c'est « dans les bassin de la fontaine des Lions que tombèrent les têtes des trente-six Abencérages attirés dans un piège par les Zégirs [...] On vous fait remarquer au fond du bassin de larges taches rougeâtres, accusations indélébiles laissées par les victimes contre la cruauté de leurs bourreaux ⁽¹⁾ ». Il décrit également le Cyprès de la Sultane au

Generalife : « au pied de l'un de ces cyprès d'une monstrueuse grosseur, et qui remonte au temps des Mores, la favorite de Boabdil, s'il faut en croire la légende, prouva souvent que les verrous et les grilles sont de minces garants de la vertu des

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, Folio Classique, Gallimard, 1981, Paris p.288.

sultanes. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'if est très gros et fort vieux ⁽¹⁾ ».

Dumas, fasciné lui aussi par ce cyprès, s'imagine que d'un moment à l'autre la belle Sultane Zoraida vient s'asseoir au pied du gigantesque conifère qui conserve son nom dans les jardins du Generalife : « vous croyez les Maures », écrit-il, « à cent pas de vous, et vous vous attendez à chaque instant à voir la belle sultane - Zoréide sortir par une des portes mystérieuses du palais de Boabdil, pour venir s'asseoir sous le gigantesque cyprès qui a gardé son nom ⁽²⁾ ».

Il y a, dans le recours à ces légendes, une forte participation de l'imaginaire romantique et une présence profonde du merveilleux et du fantastique. A Cordoue, par exemple, Dumas croit voir apparaître l'archange Raphaël sur une des colonnes de la mosquée, qu'il décrit dans ses tonalités multicolores: « la colonne est de granit gris avec un chapiteau corinthien de bronze doré, et repose sur une petite tour ou lanterne de granit rose, dont le soubassement est formé par des rocailles où sont groupés un cheval, un palmier, un lion et un monstre marin des plus fantastiques; quatre statues allégoriques complètent cette décoration ⁽³⁾ ». A Séville, il fait allusion à la mythique figure de Don Juan (à laquelle il se réfère vingt quatre fois dans son voyage), ne se privant pas d'intervenir personnellement dans ces légendes quand il précise, une fois arrivé à l'hospice de la Caridad, que « le célèbre hospice de la Caridad, [a été] fondé par le fameux don Juan de Mañara, qui n'est nullement un être fabuleux, comme on pourrait le croire. Un hospice fondé par don Juan ! Eh mon Dieu ! oui ⁽⁴⁾ ». Il n'est pas rare, cependant, que les allusions de l'écrivain au récits légendaires soient faites sur un ton ironique, marquant un recul moqueur,

- (1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.292.
 (2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*. Disponible sur : www.dumaspere.com, Ch.XVIII.
 (La figure du maure sera longuement examinée au chapitre VIII)
 (3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch.XXVIII
 (4) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch.XXXV

« byronnien », parfois plaisantin, même s'il reste, en général, respectueux. Le contraste entre ce qui est effectivement raconté et les commentaires du narrateur contribue alors à enchâsser ces digressions dans le texte et sollicite la complicité du lecteur: « tout homme, ami des arts, n'a pu passer à Séville sans visiter l'église de la Charité, il y aura vu le tombeau du chevalier de Maraña ⁽¹⁾ », note Mérimée. En fait, concernant Don Juan de Mañara, c'est Mérimée surtout qu'il faut citer, un des rares à s'être investi dans des recherches authentiques de première main, d'où sont sorties *Les âmes du Purgatoire* (qu'on examinera en détail au chapitre X), et qui vont beaucoup plus loin qu'une simple compilation d'anecdotes populaires. Nos romantiques français se retrouvaient ici sur le même registre que leurs homologues espagnols, en particulier les trois plus grands, Rivas, Zorrilla et Espronceda (Bécquer appartenant à la génération suivante). Les longs poèmes narratifs de ces trois auteurs forment une sorte de « légende des siècles » de l'âge héroïque de l'Espagne féodale, avec en arrière-plan l'affrontement du maure et du chrétien. Outre les récits de voyage, le *Romancero General*, « véritable *Iliade* de la chevalerie » selon l'expression de Victor Hugo ⁽²⁾, a fortement sollicité l'intérêt des romantiques français, dont on connaît l'engouement pour le Moyen Âge, ses légendes et ses coutumes. La plupart l'ont connu à travers les traductions d'Abel Hugo ⁽³⁾ et de Damas-Hinard ⁽⁴⁾, qui ont exercé une grande influence en France au début du XIXème siècle.

Nous allons nous arrêter un moment sur le remarquable travail de Damas-Hinard qui constitue, à nos yeux, une nouveauté au début de ce siècle, visant à exposer, à interpréter et à traduire les romances tout en essayant, contrairement à

(1) Mérimée Prosper, *Les Âmes du purgatoire*, Livre de poche, LGF, Paris, 1998, p.

(2) Hugo Victor, *Cromwell*, in *Œuvres complètes*, J. Hetzel, 1881, Paris, p.

(3) Hugo Abel, *Romances historiques traduites de l'espagnol*, Pélicier, Paris, 1822

(4) *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, traduction complète avec une introduction et des notes par M. Damas Hinard, Tome I, Charpentier, Paris, 1844.

ceux qui le suivront, de s'éloigner de toute exagération inutile, pour se vêtir d'un habit historique autant que possible ajusté et sur mesure : « l'homme », nous dira beaucoup plus tard l'historien Henri-Irénée Marrou, « ne peut que transformer les matériaux, les données, l'héritage qu'il a reçus. Toute œuvre humaine, si originale qu'elle paraisse d'abord, a nécessairement des sources ⁽¹⁾ ». Ainsi et avant d'entamer la traduction que nous étudierons un peu plus bas, le commentateur, dans une préface de 47 pages qu'il intitule « Discours préliminaire », nous offre une analyse et une interprétation fécondes, sans débordements inutiles ou fantaisistes.

Tout d'abord, Damas-Hinard insiste sur le fait que « les Espagnols seuls ont conservé les romances qui racontent les épisodes les plus intéressants de leur vie publique durant une période de huit siècles. Disons le sujet des romances; ce sera expliquer en même temps et l'inspiration plus abondante des poètes de l'Espagne et le zèle particulier avec lequel ce peuple a conservé ses vieilles poésies historiques ⁽²⁾ ». Il ajoute plus loin que la fonction des romances consiste en un « sujet destiné à intéresser tous ceux qui cherchent dans l'histoire le spectacle des grandes choses, et singulièrement propre à inspirer cette poésie des temps primitifs, qui se plaît surtout aux agitations de la guerre et au bruit des combats ⁽³⁾ ». C'est suivant cet angle qu'il considère que « les romances [...] s'arrêtent à la conquête de Grenade. Il y en a bien encore, après, quelques-unes qui célèbrent des personnages et des événements d'une époque plus récente: Charles Quint, Philippe II, le roi don Sébastien et sa funeste expédition d'Afrique, etc., etc. Mais dans notre opinion ces romances ne comptent pas : on n'y sent plus l'inspiration spontanée qui anime les autres ; ce ne sont que des œuvres

(1) Marrou Henri-Irénée, *Les troubadours*, Seuil, Paris, 1971, p.7

(2) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, Tome I, *op.cit.*, p. I-II.

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.III

artificielles, et souvent même de pâles et froides imitations de leurs aînées ⁽¹⁾ ». Le critique se pose plusieurs questions sur les origines des romances, auxquelles il essaye de répondre avec précision et à l'aide d'une solide documentation. Il procède en considérant scrupuleusement la langue, la versification, les mœurs sans négliger quelques détails caractéristiques, importants pour sa recherche. Au premier abord, en étudiant la langue des romances et étant donné que l'analyste s'adresse à un lecteur français, il ébauche un tableau d'une notable importance, où il peint les rapports entre la langue des romances espagnoles et celle du français : « c'est l'analogie étonnante », écrit-il, « qui existe entre la langue des romances espagnoles et la langue française du XIV^{ème} siècle : lisez les romances, lisez les chroniques de Froissart, c'est le même vocabulaire, la même syntaxe, la même phrase. Or, comme les langues espagnole et française, issues en même temps de la même origine, se sont ensemble développées ; comme les deux peuples qui les parlaient ont eu durant tout le moyen âge des rapports nombreux, continuels, par la religion et les pèlerinages, par la guerre, par le commerce ; enfin, comme la civilisation générale a suivi chez l'un et chez l'autre une marche parallèle, il en résulte que, quand on trouve chez l'un de ces peuples un monument écrit d'une époque incertaine, on est obligé logiquement de l'attribuer à celle où se place chez l'autre peuple un monument d'un style identique ; et, puisque le style des romances est le même que celui de Froissart, on doit en conclure que les romances appartiennent à l'époque où Froissart écrivait ⁽²⁾ ». Mais, soulignant ces ressemblances formelles, le critique constate que « ces temps une fois passés, les deux langues sœurs cessent d'avoir la même fortune » ; il en expose les raisons, et l'une d'entre elles c'est qu'« en France, au XVII^{ème} siècle, on ne comprend plus, on ne connaît plus la langue nationale du XIV^{ème} ou du XV^{ème} siècle : à peine

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, *op.cit.*, p.III

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.XI

si parmi les beaux esprits il en est quelques-uns qui lisent un auteur favori du siècle précédent [...] En Espagne, au contraire, on comprenait encore la langue du moyen âge, dont la langue moderne avait retenu beaucoup plus d'éléments » ; et il donne à l'appui un exemple relatif à Lope de Vega : « un jour, Lope de Vega, le grand poète, par un caprice d'artiste, s'amuse à écrire deux comédies dans le style des plus anciens monuments de la langue espagnole ; il les donne au théâtre, et elles ne sont pas moins admirées, pas moins applaudies que si elles eussent été écrites dans la langue alors parlée. Le peuple devait donc comprendre les romances : seulement, dans notre opinion, il ne pouvait pas saisir la signification intime de tous les mots, les nuances, les délicatesses de tous les détails ⁽¹⁾ ». Il insiste sur la versification employée dans ce genre de communication qui prouve elle aussi l'antiquité des romances : « cette rime, appelée assonante, consiste dans la répétition des deux mêmes voyelles, indépendamment des consonnes, aux deux dernières syllabes de chaque second vers. Or, bien que cette légère euphonie ne soit pas dépourvue d'une certaine grâce, cependant, elle annoncerait, selon nous, un peuple encore dans l'enfance, et dont l'oreille n'a pas été accoutumée au charme bien autrement pénétrant de la rime parfaite, formée par le concours des consonnes et des voyelles ; et quand on réfléchit que la rime parfaite a été employée en Espagne dès le XIII^{ème} siècle, n'est-on pas en droit de reporter à une époque plus reculée la création de l'assonante ? ⁽²⁾ ». Il fait remarquer que « Lope de Vega et Calderón, et leurs émules et leurs disciples, n'ont pas dédaigné, eux non plus, la rime assonante. [...] N'est-ce parce qu'ils voulaient s'épargner, eux aussi, un travail qui eût exigé trop d'efforts, et que l'assonante leur permettait une exécution plus rapide ?

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne.*

Romances historiques, op.cit., p.XIII

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.XIV

N'était-ce pas pour se conformer au goût et aux habitudes du peuple, qui s'en

contentait, et à qui d'abord ils voulaient plaire ? et ne semblent-ils pas avoir reconnu eux-mêmes l'insuffisance des vers à rime assonante, puisqu'ils les entremêlent à chaque instant de vers consonnants, – comme s'ils eussent senti que la mélodie incomplète des premiers avait besoin d'être soutenue par une harmonie plus forte et d'un accent plus marqué ? ⁽¹⁾ ».

Il faut bien lire la suite de l'étude concernant les mœurs, un trait essentiel de témoignage de l'ancienneté des romances. Il insiste sur le témoignage révélateur et essentiel du vocabulaire des romances, qui indique « un état social antérieur au XV^{ème} siècle » et, comme toujours, ne se prive pas d'étayer son idée d'exemples précis et justifiés.

Ce qui a le plus attiré notre attention dans cette étude est la volonté du critique d'attaquer et de remettre en question des préjugés largement répandus. Il tient à réfuter un « cliché » constamment repris au siècle précédent et par ses contemporains sur l'apport des Arabes dans la genèse des romances. Il reconnaît toutefois que « les Espagnols [...] ont, sur quelques points, largement mis à profit l'expérience de leurs conquérants, leur empruntant leurs inventions, leurs découvertes dans les sciences, dans l'industrie, dans les arts manuels : faible dédommagement de ce que les Arabes leur avaient enlevé à eux-mêmes ! mais hors de là on a beaucoup exagéré ⁽¹⁾ ». Il devient, dès lors, captivant de découvrir sous la plume d'un écrivain de l'époque romantique une sorte de dégoût pour tout ce qui relève de l'exagération et une analyse logique et structurée : « bien que les Espagnols », renchérit-il, « aient déployé dans toutes les grandes circonstances beaucoup de résolution et de vigueur, on prétend avoir remarqué chez ce peuple une certaine disposition à croire au pouvoir irrésistible du destin ; et l'on a dit : “c'est l'influence arabe ! c'est le fatalisme oriental !”. On n'a pas recherché si le

(1) Damas-Hinard, *op.cit.*, p.XX-XXI
fatalisme – j'emploie ce mot faute d'un autre – n'existait pas naturellement chez tous les peuples qu'un esprit plus sérieux avait portés à réfléchir sur la marche ordinaire des choses humaines. En tout cas, cette idée, cette croyance, plus ou

moins déterminée, plus ou moins vague, se retrouve déjà en Espagne à une époque antérieure à l'invasion arabe : le mot qui l'exprime semble annoncer que les Espagnols en seraient redevables aux Romains, d'autant qu'on retrouve chez eux plusieurs superstitions qui ont évidemment la même origine ⁽¹⁾ ». Plus encore, il ne faut pas omettre l'idée, neuve à l'époque, que « les mêmes personnes qui attribuent aux Arabes sur les Espagnols une influence imaginaire, n'ont pas su voir, là où elle est, l'influence réelle, positive des Espagnols sur les Arabes » ; et il donne l'exemple de la condition des femmes musulmanes en Orient et de celle des femmes vivant en Espagne au moyen âge. En Orient, elles vivaient « renfermées et cachées à tous les yeux entre les hautes murailles du harem, [n'étant] que des esclaves destinées aux voluptés du maître ⁽¹⁾ », tandis que les femmes musulmanes en Espagne « surtout aux derniers siècles de l'occupation arabe [...] jouissaient d'une certaine liberté ; elles avaient la faculté de sortir de leurs maisons, le visage à demi couvert d'un voile ; elles assistaient aux fêtes publiques : là elles pouvaient choisir parmi des prétendants qui, pour leur plaire, luttaient de courtoisie, de grâce et de vaillance ; et elles disposaient de leur personne suivant les inspirations de leur cœur. Or, à quoi attribuer cet état plus relevé des femmes musulmanes qui habitaient la Péninsule, si ce n'est à l'influence chrétienne, à l'influence espagnole ? ⁽¹⁾ ». Il expose également d'autres faits et contredit un grand nombre d'historiens et de critiques sur des considérations établies et partout propagées. Pour s'en tenir à un seul exemple, il insiste sur la rime et affirme son refus de croire que ce système de versification appartienne aux Arabes, expliquant que « bien avant l'invasion arabe, à Rome, au

(1) Damas-Hinard, *op.cit.*, p.XX- p.XXI
temps de Néron, les orateurs, à ce que nous apprend Quintilien, affectaient de terminer leurs périodes par des mots qui répétaient à l'oreille le même son, la même désinence : in *verba similiter desinentia*. On a lu les vers latins rimés prêtés à l'empereur Hadrien et par lui adressés à son âme : *O animula vagula*, etc., etc.

On peut voir aussi dans les Dissertations de Muratori, dans les Recherches de Pasquier, des vers latins rimés qui appartiennent incontestablement aux premiers siècles de notre ère. Pourquoi donc faire honneur aux Arabes d'avoir importé en Europe une chose que l'on y connaissait plusieurs siècles avant leur apparition? ⁽¹⁾». Poursuivant son argumentation, il répond, toujours objectivement et avec des exemples à l'appui, aux critiques qui se demandent si la poésie espagnole ne rappelait pas dans « quelques-unes de ses formes, dans son langage et sa couleur la poésie des Orientaux ? et cela vient-il de la domination arabe ? ⁽¹⁾». Hinard n'hésite pas à réfuter cette idée et considère que cette analogie s'explique autrement : « d'après un savant et ingénieux naturaliste, sur la partie du sol espagnol qui regarde l'Afrique croissent des productions toutes semblables à celles qu'on trouve sur le rivage qui fait face. Eh bien ! la même analogie existe virtuellement selon moi dans l'esprit des deux peuples. En voulez-vous la preuve ? Comparez ensemble Sénèque né à Cordoue et saint Augustin né à Tagaste: n'est-ce pas le même goût des sentences et de la pompe, le même luxe d'images, le même penchant à la subtilité ? Et si vous remarquez chez l'évêque d'Hippone une douceur, une tendresse qui manque aux écrits du précepteur de Néron, cela ne tient pas, croyez-le, à la différence des races. Peut-être même, ne faudrait-il pas l'attribuer à la différence des deux organisations. Je verrais là, plus volontiers, un des beaux effets du christianisme sur un cœur touché de la grâce ⁽²⁾». Si nous admettons que l'analyse jusque là suit une certaine logique, la

(1) Damas-Hinard, *Romancero General*, *op.cit.*, p.XXII

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.XXIII- XXIV

suite nous satisfera moins. Qu'on en juge par cette affirmation, pour le moins paradoxale: « je vais plus loin », écrit-il, « et j'oserai soutenir que, de tous les peuples de l'Europe, celui qui, pour la poésie, a le moins emprunté aux Arabes, c'est le peuple espagnol. Pour le démontrer, une seule observation suffira. Les Arabes, au moyen âge, apportèrent en Espagne une mythologie ingénieuse,

séduisante production de l'imagination orientale : des magiciens qui pouvaient à volonté se rendre invisibles, des fées au pied léger, des génies aériens. Or, ces génies, ces fées, ces magiciens, qui se glissaient partout, franchissent les Pyrénées, traversent la Méditerranée et les Alpes, pénètrent en France, en Italie, où ils sont reçus et fêtés à merveille, et de là se répandent sans peine dans le reste de l'Europe, qu'ils enchantent comme ils avaient enchanté l'Asie et l'Afrique. Mais, chose remarquable ! les Espagnols, les Espagnols seuls, ne leur firent pas accueil. Parcourez leurs milliers de romances : de fées, de génies, nulle trace ; de magiciens, pas l'ombre. Soit que leur esprit grave et sévère n'ait point goûté ces fictions charmantes, soit plutôt qu'elles aient éveillé en eux les plus sérieux scrupules, et qu'ils aient craint, en les acceptant, d'irriter ces saints qui, selon leurs traditions, venaient parfois les aider contre les païens. Tant il est vrai que dans le champ de l'imagination comme sur le sol de la Péninsule, les deux peuples avaient leurs territoires, leurs camps séparés ! ⁽¹⁾ ». Reste à savoir dans quelle mesure on peut effectivement parler de "camps séparés" car, bien qu'ils aient eu chacun son territoire, les échanges culturels furent fréquents et intenses.

Dans une analyse beaucoup plus consistante et fondée sur des raisonnements convaincants, le critique met en évidence la valeur des romances au point de vue historique car, selon lui, « ce que les romances, en traversant les âges et en passant de bouche en bouche, ont perdu du côté de la vérité locale, accidentelle, matérielle, si l'on peut dire, elles l'ont gagné, selon nous, du côté de

(1) Damas-Hinard, *Romancero General*, *op.cit.*, p.XXIII- XXIV

la vérité générale et idéale. A ce point de vue elles sont la vivante histoire du moyen âge espagnol [...] . C'est dans les romances que le peuple espagnol se révèle tout entier avec ses passions, ses idées, ses croyances, ses mœurs, ses usages. C'est dans les romances qu'on voit le mieux exprimée cette haine ardente, profonde du peuple conquis vivant avec le peuple conquérant sur le même sol disputé ⁽¹⁾ ». Sur ce dernier point, Hinard s'en prend à Sismondi, imbibé selon lui

des idées du XVIIIème siècle, et qui a longuement exalté les relations maures – espagnoles; et, nous ajoutons, a fortement influencé un grand nombre de romantiques sur ce point en particulier. Pour notre critique, « les choses n’allaient pas ainsi. Sans doute, entre les rois chrétiens de l’Espagne et les rois mores, il y a eu quelques alliances politiques, quelques trêves momentanées ; un roi chrétien exilé de ses états a pu chercher un asile chez le roi more de Tolède ; un autre a pu donner sa main à une infante moresque : mais qu’importait au peuple ? La guerre ne recommençait-elle point au lendemain ? Et pour bien concevoir les sentiments qu’elle devait inspirer, il faut savoir au juste ce qu’était cette guerre. C’était une guerre à la mode africaine, une guerre effroyable : on envahissait à l’improviste le territoire ennemi, on pillait les habitations, on incendiait les moissons, puis, l’expédition terminée, on amenait en captivité la population qu’on avait prise, femmes, enfants, vieillards, qu’on employait ensuite aux plus pénibles travaux ⁽¹⁾». Le critique, après ces affirmations dépourvues de toute hésitation, éprouve encore le besoin d’insister en donnant des exemples vivants de romances où il met en lumière ces « sentiments de vengeance et de haine [entre les deux peuples], exprimés d’ailleurs avec beaucoup d’éloquence et de poésie » ; et par un autre exemple, il dénonce la fausseté du raisonnement de Sismondi qui n’a pas été aux sources et nous a fourni des interprétations qui pouvaient satisfaire son idéologie mais trompaient le lecteur. Poursuivant son étude, le critique retrace

(1) Damas-Hinard, *Romancero General*, *op.cit.*, p.XXVII

l’histoire des deux races, arabe et espagnole, dans la Péninsule ibérique : il compare les traits caractéristiques de chaque peuple, leurs différentes perceptions de l’Espagne, et finit par s’adresser aux écrivains français en s’écriant : « écrivains français, ne soyez donc point injustes, ne soyez donc point ingrats envers le peuple espagnol ⁽¹⁾ ». Il constate que cette injustice des écrivains français a surtout nui au personnage du Cid: celui « qui a le plus souffert de ces dispositions de nos écrivains, c’est précisément celui que les romances espagnoles

ont surtout chanté, glorifié ⁽¹⁾ » ; et il consacre six pages merveilleuses ⁽²⁾ à la valeur du chevalier, le comparant aux plus grands de l'histoire et concluant que « jamais une main impie ne pourra effacer ni ternir la brillante auréole qui entoure son front ; et ce nom poétique demeurera toujours respecté, toujours vénéré, tant que les hommes croiront plus volontiers à la reconnaissance qui admire qu'à la haine qui outrage, tant qu'on n'aura pas oublié parmi nous le culte des choses sacrées auxquelles le héros dévoua sa vie, – la religion, la patrie et l'honneur ⁽³⁾ ».

De la vérité de la représentation du moyen âge que nous livrent les romances, Damas-Hinard passe à la véritable poésie qu'ils renferment : il décrit leurs ornements et leurs couleurs, remet en question la comparaison souvent faite entre les romances et l'*Iliade*, la considérant comme « dangereuse », sans nier toutefois les ressemblances avec les chants homériques, et met en évidence leur grande influence sur Cervantes et Lope de Vega surtout. Reconnaissons, en définitive, que la seule fois où Damas-Hinard se soit ainsi exprimé, il rejoint, après s'être astreint à une scrupuleuse objectivité, ses compatriotes de l'ère romantique, dont il retrouve les accents lyriques : « le voyageur qui maintenant traverse ce pays n'entend plus retentir les voix qui jadis apprenaient aux échos fidèles à répéter les exploits des aïeux. Mais pour cela les vieilles traditions de

(1) Damas-Hinard, *Romancero General*, *op.cit.*, p.XXXVII

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.XXXVII- XLII

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.XLII

patriotisme et d'honneur n'en sont pas moins vivantes dans les âmes ; et si jamais – ce qu'à Dieu ne plaise ! – de grandes et difficiles circonstances venaient de nouveau à se produire, la terre de Pélage et du Cid, n'en doutez pas, enfanterait encore des héros pour la défendre, et ces héros trouveraient des poètes pour les chanter ⁽¹⁾ ». Son « Discours préliminaire » est suivi encore de notes exhaustives ⁽²⁾ pour renforcer telle ou telle autre idée. Ces notes visent à insister sur le besoin du critique de prouver l'authenticité de ses informations et à justifier ses choix.

Ces deux volumes illustrent l'intérêt passionné de Damas-Hinard pour les

romances espagnols. L'ouvrage est aussi riche par les questions qu'il pose, et auxquelles l'auteur essaye de répondre, que par la traduction des romances proprement dite (nous parlerons des notes sur la traduction, des notices qui précèdent chaque romance et de la traduction elle-même dans la partie C2). Par ses digressions et sa volonté de tout remettre en cause, le fait de rapporter des faits fiables diligentement analysés, on peut se permettre d'affirmer qu'il est plus proche des *Essais* et de la démarche de Montaigne que de celle de ses successeurs. Il est fort regrettable que la critique moderne n'ait pas donné toute son importance à son remarquable labeur, éclipsé par les écrits des romantiques, car il n'y a pas eu un travail similaire sur les romances, même au XX^{ème} siècle.

D'autres, comme Mérimée qui lisait parfaitement l'espagnol, ont pu entrer en contact avec le *Romancero*, comme nous le font savoir J. Mallion et P. Salomon, à travers le *Romancero General* de Pedro Flores. Les romances ne pouvaient qu'attirer nos romantiques car, pour reprendre le jugement du duc de Rivas, « son tan vigorosos en la expresión y en los pensamientos, que nos encanta

(1) Damas-Hinard, *Romancero General*, *op.cit.*, p.XLVI

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. XLVII – p. LXVI

su lectura; encontrando en ellos nuestra verdadera poesía castiza, original y robusta ». Ceci est vrai aussi bien des romances historiques, qui suivent d'assez près les vieilles chroniques, que de ceux qui relatent avec une large part de fantaisie des légendes et des traditions nationales. Pour les romantiques, ce qui importait le plus, c'était l'évocation poétique que ces romances donnaient de l'Espagne et de son glorieux passé, et non la fidélité du récit à la trame événementielle du fait historique. Ainsi ces thèmes « histórico-nacionales » contribuèrent à stimuler l'inspiration des écrivains romantiques qui s'intéressaient à l'Espagne et à enrichir leur panorama culturel. Citons, à titre d'exemple, Mérimée qui fait allusion à ces sujets dans *Les âmes du Purgatoire*, où Don Juan apprend les romances du Cid et de Bernardo del Carpio par son père, ou encore

l'histoire de *Los infantes de Larra* à laquelle il fait allusion dans une lettre envoyée à Francisque-Michel : « il me semble, que vous pourriez faire quelque chose là- dessus en commençant par l'histoire des infants de Larra à qui la femme de Velasquez fit jeter un cornichon plein de sang, ce pourquoi il tuèrent son nain, d'où proviennent tant de malheurs ⁽¹⁾ ». Même pour la rédaction de *La Guzla*, Mérimée a dû s'inspirer des romances espagnols pour élaborer les chants populaires serbes tel que le montre le post scriptum de la lettre suivante à Depping : «P.S. La romance sur la prise d'Alhama a été traduite par lord Byron d'une manière assez exacte ⁽²⁾ ». Emile Deschamps est l'auteur d'un *Poème de Rodrigue*, paru en 1828 dans les *Etudes françaises et étrangères*, qui fut scrupuleusement étudié par Gustave Lanson ; le critique montre comment, dans l'imitation d'un seul original, « le *Romancero*, qui devait, semblait-il, limiter

- (1) Mérimée Prosper, *Correspondances générales* établie et annotée par Maurice Parturien avec la collaboration (pour les tomes I à VI) de Pierre Josserand et Jean Maillion, (T. I à VI, Le Divan, Paris, 1941-1947, T. VII à XVII : Privat, Toulouse, 1953 – 1963), T.VI, p.272, (21-XII-1851).
(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., Ibid.*, T.I, p.13, (24-IX-1825)

l'imagination de l'auteur français, ou lui imposer du moins son caractère, [...] puisque la couleur authentique lui était donnée », le poète français a su faire montre d'originalité. Il ajoute que « même un esprit aussi fin, modéré, doux, spirituel qu'Emile Deschamps, s'est plus audacieusement affranchi de son modèle que Corneille ou Racine n'ont jamais fait à l'égard de Guilhem de Castro ou d'Euripide : bien entendu, il s'écarte en sens inverse ». De plus, toujours selon le commentateur, Deschamps « a cherché à renforcer la couleur locale des originaux, il a fait constamment plus criard et plus gros [...] il y met, partout, les accents de folie, d'exaspération désordonné [...] [et] sur ce fond de délirante frénésie, qui est la nature romantique, Deschamps pose l'image, son image de l'Espagne et il verse dans le sujet tout le détail pittoresque, qui, à ce que croit l'auteur, peint le moyen-âge et l'Espagne. [...] Il voulait du caractère, du

pittoresque, mais il voulait avant tout l'Espagne qu'il aimait ⁽¹⁾ ».

Cette consonance du *Romancero* avec la sensibilité et l'imagination romantiques est un des aspects de la volonté des écrivains romantiques d'adhérer à l'« âme » du peuple: « l'Espagne », écrit Michel Crouzet, « est [...] une patrie littéraire » et son peuple « la littérature incarnée ⁽²⁾ ». Un genre de cette littérature qui se rattache étroitement aux romances captive les Français : le roman de chevalerie.

Le roman de chevalerie, c'est l'*Amadis de Gaula*, dont les suites et imitations enchanteront plusieurs générations jusqu'à arriver à celles de nos romantiques. On pourrait difficilement comprendre un Honoré d'Urfé ou une Madame de Lafayette sans cette évidente influence espagnole. Les Arabes ont-ils été les véritables créateurs des romans de chevalerie ? Sedillot le conteste et constate qu'« en Espagne, l'imagination des poètes s'exerçait dans les

(1) Lanson Gustave, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 5^{ème} édition, Paris, 1898, p. 2-17

(2) Crouzet Michel, Présentation de *Carmen*, in *Nouvelles* de Mérimée, t.II, p.335 *nouvelles* et les *romances* ; les sectateurs de Mahomet furent toujours de grands conteurs ; le soir ils se rassemblaient sous leurs tentes pour entendre quelque récit merveilleux auquel se mêlaient, comme à Grenade, la musique et le chant ; le romancero, composé de pièces traduites ou imitées de l'arabe, retrace avec exactitude les fêtes du temps, les jeux de bague, les courses de taureaux, les combats des chrétiens et des musulmans, les hauts faits et les danses des chevaliers, et cette galanterie délicate et recherchée qui rendit les Maures espagnols fameux dans toute l'Europe ». Mérimée définit en ces termes les romans de chevalerie : « la galanterie des Mores, leur culte pour les dames, varièrent, et adoucirent ces récits perpétuels de duels et de massacres ; et à mesure que la dévotion devint un trait distinctif du caractère espagnol, ils s'enrichirent de miracles et de dissertations théologiques. Voilà donc les traits principaux des romans de chevalerie : guerre, galanterie, dévotion ; les deux derniers deviennent souvent libertinage et superstition ⁽¹⁾ ».

A partir de 1820-1821, l'engouement pour la littérature espagnole devient une activité régulière des romantiques. Dès 1821, les frères Hugo empruntent à la Bibliothèque Royale divers ouvrages sur l'Espagne : Abel s'occupe des livres concernant le *Romancero* espagnol et Victor se plonge dans la poésie et le théâtre espagnols. Nous savons que certains auteurs espagnols du moyen âge ne leur étaient pas tout à fait inconnus mais, étant donné qu'on se base en grande partie sur leur *Correspondance* ou sur des allusions dans leurs ouvrages, on ne peut savoir l'ampleur de leurs connaissances.

Pour revenir à Mérimée, par exemple, ce dernier fait deux très brèves références à deux écrivains du moyen âge: Don Juan Manuel et Fernando de Rojas. *El conde Lucanor* apparaît dans une note de *l'Histoire de Don Pèdre*, où

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, t.I, Paris, 1826, p.xxxij

l'auteur écrit : « il est probable que don Pèdre ne savait pas l'arabe, mais on peut voir par les récits du comte Lucanor combien les romans arabes étaient familiers aux Castellans ⁽¹⁾ ». Et pourtant, on peut déduire d'une lettre envoyée à son ami Francisque Michel que Mérimée connaissait bien le livre de don Juan Manuel : « votre citation 'y desque lo vieron,etc.' est au cap.7, p.54 du *Conde Lucanor*, dans la biblioteca Castellana publicada por A. Keller y C. Possart, tomo I, Stuggart, 1839, 12. Le titre du chap. VII est « De lo que conteció a un rey con tres hombres burladeros ⁽²⁾ ». En ce qui concerne Fernando de Rojas, nous avons une référence dans une lettre envoyée à Madame de Montijo : « si vous voyez Calderón, veuillez lui dire que M. Valera, qui a passé quelques jours à Paris, ne m'a pas remis le titre d'un livre que Calderón désire avoir ou faire copier. S'il s'agit, comme je crois, de la troisième partie de la *Celestina*, elle n'est pas à la bibliothèque impériale. Qu'il m'envoie le titre exact et me dise où il croit que cela peut se trouver ⁽³⁾ ».

Le personnage du Cid et tout ce qu'il représentait du monde médiéval

espagnol ont profondément séduit les romantiques français jusqu'à se convertir en un modèle de vie, même dans les situations banales de la vie quotidienne. Nous pensons ici à *La vie d'Henry Brulard* où le narrateur, ayant fait la paix avec un ami, écrit : « dès le lendemain je me trouvai un remords horrible d'avoir laissé arranger cette affaire. Cela blessait toutes mes rêveries espagnoles, comment oser admirer le *Cid* après ne s'être pas battu ? ». Il ne s'agit ici que d'une simple figure de référence, venue au surplus de Corneille, mais le personnage historique, ses transformations ultérieures et son amplification épique se retrouvent chez

- (1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier Roi de Castille*, Introduction et notes de Gabriel Laplane, Didier, Paris, 1961, p. 113
- (2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t. VII, p.7 (15-I-1853) Mérimée commet un lapsus : il écrit « burladeros » au lieu de « burladores »
- (3) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., Ibid.*, t.VIII, p.622 (8-XII-1858)

Casimir Delavigne avec *La fille du Cid*, Gautier avec son poème du *Cid* dans *España*, Victor Hugo avec ses métamorphoses du *Cid* dans *La Légende des siècles* (cf. chapitre VII de la présente étude).

B. 3- Les romantiques et les grands écrivains des *Siglos de Oro* :

• L'attrait pour le roman picaresque

Vers 1700, un nouveau genre triomphe en France grâce à Lesage : le picaresque. Il écrit *Le Diable Boiteux*, inspiré du *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, mais c'est le célèbre roman de *Gil Blas de Santillane* qui eut d'importants échos, non seulement en France mais également en Espagne. Lesage continuera à écrire des œuvres comme *Guzmán de Alfarache* (1732), *Estevanille Gonzalès* (1734) et le *Bachelier de Salamanque* (1736). Ces œuvres ont largement contribué à fixer la vision de l'Espagne qui se répandra en France, jouant le rôle de catalyseurs. Charles Nodier tenait *Gil Blas* pour « notre *Quichotte* ». Il reste que Lesage n'accorde aucune importance à la véracité historique et adoucit le caractère dur et abrupt du roman picaresque espagnol. Ainsi, pour reprendre L.

Leathers, « Gil Blas, quoiqu'il vienne de Santillane, est un Français », et Pierre-Hyacinthe Audiffret considère, en 1821, qu'« il faut avoir le goût bien peu exercé pour ne pas sentir que Gil Blas et lui ne sont ni du même père, ni de la même patrie ⁽¹⁾ ». Une véritable « querelle » éclata en fait au sujet de l'originalité du roman de Lesage, surtout que son Espagne était vue comme un simple alibi pour démasquer la société française sous Louis XIV et la Régence. A la fin du siècle, Ferdinand Brunetière, dans une étude parue dans le numéro du 15 mai 1883 de la *Revue des Deux mondes*, sera encore très sévère envers le roman picaresque espagnol, qui heurte ses convictions morales aussi bien que ses idées esthétiques,

(1) Audiffret Pierre-Hyacinthe, *Notice sur la vie et les ouvrages de Lesage*, Renouard, Paris, 1821

et il loue Lesage d'avoir « dégagé de la gangue du roman picaresque tout ce qui pouvait s'y trouver enveloppé de véritablement humain ». Et pourtant, citons Léon François Hoffmann : « c'est en grande partie grâce au roman picaresque que le rêve espagnol ne s'est pas évanoui dans l'abstraction. Nous dirions même que le côté picaresque du rêve espagnol est le complément nécessaire du côté héroïque ⁽¹⁾ ».

Nombreux ont été les romantiques français qui ont eu connaissance du *Lazarillo de Tormes* à travers les traductions. Mérimée, un des rares avec les traducteurs mineurs et peu connus, a lu l'ouvrage dans la langue originale. Nous savons que notre hispaniste a lu la deuxième partie du *Lazarillo de Tormes* en 1845 en revenant en France ; il voyait dans ce délassement une manière agréable de supporter les inconvénients d'un voyage dans une vieille et lente diligence. Il fut étonné d'y découvrir des critiques anticléricales, à une époque où l'Inquisition régnait, et le fait savoir à Madame de Montijo dans une lettre datée du 20 septembre 1845 : « j'ai lu en venant de Bordeaux à Paris une continuation de *Lazarillo de Tormes* qui m'a fort amusé. On y parle fort mal des prêtres et légèrement du bon Dieu. Cela a été fait pourtant dans le XVIème ou XVIIème siècle, à une époque où l'Inquisition brûlait pour tout de bon les gens qui n'étaient

pas de fervents catholiques ⁽²⁾». Mais Mérimée aurait pu faire remarquer que les audaces du roman expliquent peut-être qu'il soit resté anonyme. Les romans picaresques ont beaucoup influencé Mérimée dans ses œuvres de fiction. Pour se limiter à un seul exemple, dans son *Don Juan*, l'action, les exploits du « maître et du valet » s'enchaînent rapidement et rappellent ainsi la technique des romans picaresques et des romans d'aventures.

(1) Hoffmann Léon François, *Romantisme Espagne, L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850*, Paris, 1962, p.13

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t. IV, p. 402 (20-IX- 1845)

Selon M. Parturier, on apprend grâce à sa correspondance, que Mérimée a également lu Quevedo et en particulier son ouvrage intitulé *El libro de todas las cosas, y otras muchas más*, duquel il relève des citations dans des conseils qu'il envoie à travers Madame de Montijo mais il ne fait pas explicitement mention du *Buscon* ⁽¹⁾.

Mérimée a également étudié le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán car le résultat de ses recherches, qu'il communique à Madame de Montijo, implique une connaissance minutieuse du roman : « dans une lettre qu'écrit le marquis de Denia chargé de sa garde (la reina Juana) à Tordesillas, il dit qu'elle a des accès de violence tels qu'il est obligé d'en user avec elle comme son père Ferdinand le Catholique, c'est-à-dire "darle cuerda". Bergenroth traduit cela par donner la torture. Il me semble que cela n'a qu'un sens possible, c'est au contraire lui céder jusqu'à un certain point. Je viens de lire dans *Guzmán de Alfarache* cette phrase dont le sens n'est pas douteux : "començamos a jugar fuilos canzando poco a poco dandoles cuerda" ⁽²⁾ ».

Estebanillo González est un autre roman picaresque moins connu, et surtout moins apprécié par les romantiques qui l'ont consulté, pour son style « culte » et sévère comme le fait remarquer Mérimée dans une de ses lettres à Madame de Montijo : « Mlle Salvadora se marie-t-elle ? Est-elle toujours le vrai

portrait d'Hébé ? Excusez cette comparaison, je lis en ce moment Estebanillo González et malgré moi, je me sens un peu envahi par le style "culto"⁽³⁾ ».

Les œuvres des Siècles d'Or ont largement contribué à donner une image de l'Espagne à laquelle les romantiques français se sont attachés et qu'ils se sont chargés de répandre en France. Le livre qui a le plus déterminé cette image fut

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.IX, p.484-485 (18-V-1860)

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t. XIV, P.526-527 (28-VI-1869)

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t. V, p.237 (22 - I - 1848)

incontestablement *Don Quichotte*⁽¹⁾. Les romantiques associent étroitement la figure du héros au pays dans lequel il est né ; ils voient en lui (comme d'ailleurs en son auteur) un représentant fidèle de l'Espagne et de l'âme espagnole : c'est depuis ce mythe exemplaire que l'honneur et l'orgueil castillans sont restés figés. L'admiration des romantiques pour l'auteur revêt, chez beaucoup, le caractère d'un culte : « tous ses ouvrages témoignent de sa modestie, de sa candeur, de la noblesse de son caractère. Il est impossible de le lire sans l'aimer⁽²⁾ », écrivait Mérimée. Ce dernier avait pu se procurer une documentation solide grâce à ses nombreux amis espagnols qui lui furent d'une grande aide. Par la « Notice sur la vie et l'œuvre de Cervantes », nous apprenons que don Martín Fernández de Navarrete et don Jerónimo Morán lui avaient fourni des recueils bibliographiques sur Cervantes, que le docteur Seoane, Juan Valera et Estébanez Calderón l'avaient aidé dans l'étude du style de l'écrivain. Il a également consulté les archives de Simancas, a lu l'*Histoire d'Alger* de don Diego de Haedo et les ouvrages de don Adolfo Castro et Rossi ainsi que la deuxième partie du *Don Quichotte* de Avellaneda⁽³⁾. Cette information abondante, et très souvent de qualité, montre, si besoin était, que Mérimée était en mesure d'émettre des jugements sur l'ensemble de l'œuvre de Cervantes, qui était, selon lui, « le meilleur des prosateurs espagnols. Ses phrases sont longues, mais savamment agencées. C'était alors dans toute l'Europe le règne de la période [...] Il nous a semblé qu'en Espagne les gens du peuple, qui en tout pays, conservent mieux que

les lettrés le génie de la langue, s'expriment de la sorte, surtout lorsqu'ils font un récit. Un Français remarquerait encore chez eux l'accumulation des adjectifs, qui nous surprend un peu quand nous lisons *Don Quichotte* dans l'original, mais qui donne à la pensée une grande précision et permet au narrateur de commander et

(1) Voir le chapitre IX relatif à Don Quichotte.

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.XIV, p.604, (7-IX-1869)

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.V, p.361 (20-VI-1848)

de diriger l'attention de celui qui l'écoute. Observons encore que, malgré la rapidité de sa composition, Cervantes recherche et trouve certains effets résultant de l'arrangement étudié des mots [...] de façon à surprendre et amuser son lecteur. Sans jamais cesser d'être naturelle, limpide et précise, la prose de Cervantes est toujours ornée ⁽¹⁾ ». L'influence de Cervantes se retrouve dans la plupart des œuvres de Mérimée. Bien avant de se plonger dans l'étude exhaustive de l'auteur, Mérimée citait déjà son chef-d'œuvre dans *Colomba*, lorsque le bandit Castriconi se demande, faisant l'éloge de la vie errante dans le maquis corse : « quelle plus belle vie que celle de chevalier errant, quand on est mieux armé et plus sensé que don Quichotte ? ⁽²⁾ ».

Mérimée faisait partie des quelques écrivains romantiques qui avaient pratiqué Cervantes dans la langue originale, quoi qu'il ait toujours affirmé ne le connaître que « très imparfaitement ». Son intérêt ne se limite pas au chef d'œuvre mais s'étend à ses talents, généralement peu appréciés, de dramaturge : « comme auteur dramatique », considère-t-il, « Cervantes est resté dans un rang inférieur ; cependant sa *Numance* pourrait être honorablement distinguée. L'héroïque dévouement des habitants de cette malheureuse ville, est aussi célèbre en Espagne que les aventures du Cid ; mais peut-être ce sujet n'est-il pas autant que l'autre du ressort de la tragédie ⁽³⁾ ». Mérimée attaque le style dramatique de Cervantes et fait savoir au lecteur que « moins peut-être qu'aucun de ses contemporains, Cervantes a sacrifié à la mode de son temps ; mais son style dramatique n'en est pas meilleur. Ces vers, quelquefois ridiculement emphatiques,

- (1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, t.I, Paris, 1826, p.xxv
- (2) Mérimée Prosper, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1978, p. 884.
- (3) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xix

sont le plus souvent d'une platitude désespérante ⁽¹⁾ ». Il s'en prend à « ce style barbare, à la mode, [qui] s'appelait *culto* », qui pourtant était le goût du public pour qui l'on devait travailler dans le XVIème siècle et à la fin du XVIIème : « en tous pays, les vers sont ennemis du naturel, surtout les vers espagnols, qui ont besoin de beaucoup de pompe, pour ne pas paraître plats. De là viennent tant de métaphores entortillées, de mauvais synonymes, d'inversions bizarres, exigée par la rime et la mesure ⁽²⁾ ».

Victor Hugo fait également plusieurs allusions à Cervantes dans le prologue de son *William Shakespeare*. Il voit dans le créateur du *Quichotte* un « militant [qui] a une thèse [car] il fait un livre social ⁽³⁾ ». Hugo considère que « résumer l'horreur par le rire, ce n'est pas la manière la moins terrible. C'est ce qu'a fait Rabelais ; c'est ce qu'à fait Cervantes ; mais la raillerie de Cervantes n'a rien du large rictus rabelaisien [...] Aucune grosse gaieté dans Cervantes. A peine un peu de cynisme élégant ⁽³⁾ ».

Dans la *Préface de Cromwell*, Hugo définit Cervantes un « Homère comique ». Tantôt sa plume est élogieuse, tantôt plutôt confuse concernant l'illustre écrivain espagnol ainsi que l'ensemble de son oeuvre. Pour Hugo, « Cervantes voit le dedans de l'homme. Cette philosophie se combine avec l'instinct comique et romanesque. De là le soudain, faisant irruption à chaque instant dans ses personnages, dans son action, dans son style; l'imprévu, magnifique aventure. Que les personnages restent d'accord avec eux-mêmes, mais que les faits et les idées tourbillonnent autour d'eux, qu'il y ait un perpétuel renouvellement de l'idée mère, que ce vent qui apporte des éclairs souffle sans cesse, c'est la loi des grandes œuvres ⁽³⁾ ». Alors que la critique en général n'a pas

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xix

(2) Mérimée Prosper, *Ibid*, p.xv

(3) Hugo Victor, préface à *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, MDCCCLXIV, p.101-102

été favorable quant aux dons poétiques de Cervantes, que lui-même reconnaissait pour faibles, Hugo y voit « création, invention et imagination » : c'est qu'il s'agit du poète- romancier ; la prose du *Quijote* est d'un merveilleux poète : « Cervantes, comme poète », écrit-il, « a les trois dons souverains: la création, qui produit les types, et qui recouvre de chair et d'os les idées; l'invention, qui heurte les passions contre les événements, fait étinceler l'homme sur le destin, et produit le drame; l'imagination, qui, soleil, met le clair-obscur partout, et, donnant le relief, fait vivre ⁽¹⁾ ». Hugo s'arrête sur ce qui lui paraît caractériser le don de l'observation chez Cervantes et note, à cet égard, que le romancier espagnol « montre l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme et les parodies, sans plus de pitié pour le sublime que pour le grotesque. L'hippogriffe devient Rossinante. Derrière le personnage équestre, Cervantes crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne, ironie emboîte le pas ⁽²⁾ ».

Quant à la tragédie *Numance* de Cervantes, attaquée par de nombreux écrivains, peu de critiques s'y sont intéressés. Joseph-Alphone Esménard a fait la traduction de la pièce et, dans la notice en tête de la version, juge le style « pur, mais un peu redondant » ; « la versification », ajoute-t-il, « était pour Cervantes un travail, et un travail ingrat ». Quoique cette pièce ne puisse « être qu'une tragédie à tiroir », le critique, un des rares, fait néanmoins remarquer que « dans plusieurs de ces scènes détachées Cervantes a eu d'heureuses inspirations ⁽³⁾ ». La Beaumelle, se référant à la présence des personnages allégoriques dans le théâtre espagnol, fait allusion à Cervantes rappelant qu'il « prétendait avoir le premier, dans sa *Destruction de Numance*, introduit des personnages allégoriques

(1) Hugo Victor, préface à *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix,

MDCCCLXIV, p.101-102

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.103

(3) Esménard Joseph-Alphonse, in *Chefs-d'œuvres étrangers*, Ladvocat, Paris, 1822, p. 75-76 sur le théâtre ⁽¹⁾ ». Mérimée justifie les remarques de La Beaumelle, considérant

que, « dans la *Numance*, Cervantes ne chercha ses succès que par la poésie, et c'est, je crois, dans cette intention, qu'il introduisit sur la scène ces figures allégoriques, qui peuvent et doivent parler le *langage des dieux*, parce qu'elles sont d'un monde idéal. C'est, à mon avis, tirer une bonne conséquence d'un système mauvais en lui-même. [...] Les personnages allégoriques de Cervantes eurent un plein succès devant le public de 1584. On admire encore, dans la *Numance*, une peinture effrayante des maux qu'entraîne un siège, exprimée en vers énergiques, et souvent avec une élégante simplicité ⁽²⁾ ».

Mérimée reproche toutefois à Cervantes le recours à des procédés courants dans le théâtre de l'époque : « un système alors reçu généralement, et qu'il a poussé à l'extrême » : « je veux parler des imbroglis et des coups de théâtre accumulés, qui ne laisse pas de place au développement des caractères. Sans chercher à profiter d'une situation intéressante, il passe rapidement à une autre indifférente, avant d'avoir achevé toute l'impression que peut produire la première. Cette multitude d'aventures semble, au premier coup d'œil, annoncer beaucoup d'imagination, mais on ne tarde pas à reconnaître un petit nombre de lieux communs, qui, déguisés bien ou mal, se reproduisent à l'infini, comme les figurants de l'Opéra ⁽³⁾ ».

En définitive, la plupart des romantiques ont émis leur jugement sur Cervantes après avoir lu *Don Quichotte* dans la traduction française, et se sont épris de ce personnage qui est devenu, tout comme le Cid, un modèle de vie et une référence quotidienne. Mérimée finit par se comparer à Rossinante quand il souffrait de fortes douleurs pulmonaires : « je suis comme le cheval de don

(1) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*, Tome I, Ladvocat, Paris, M.DCCC.XX.II, p.20

(2) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xx

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.xvij

Quichotte, je prends quelque fois le galop, mais tombe sur le nez après une prouesse ⁽¹⁾ ». Stendhal « aimait Madame de Bernonde uniquement parce qu'elle ressemblait à Cervantes ⁽²⁾ ». Stendhal, outre son grand intérêt pour l'histoire et pour la littérature espagnoles, a voulu apprendre le castillan juste pour pouvoir lire le *Don Quichotte* en version originale. Et pourtant, a priori « la découverte de Don Quichotte faillit le faire mourir de rire. Cette découverte, dit-il, fut peut-être la plus grande époque de sa vie. Beyle trouvait dans *Don Quichotte* le romanesque et le comique si rarement unis ensemble et que ce livre l'avait fait rire du rire qu'il aimait ⁽³⁾ ». Mais Deschamps fait remarquer dans son article « Stendhal et l'Espagne » que, si ce livre est un « modèle de bonne plaisanterie », Don Quichotte « incarne aussi pour Stendhal tout ce qu'il y a d'audacieux et de noble dans la nature humaine ⁽⁴⁾ ».

- **Le roman pastoral**

En comparaison de celle du *Quijote* et de son auteur, la fortune du roman pastoral à l'époque romantique fut plutôt modeste, le genre ne pouvant que paraître fade et conventionnel.

La pastorale arrive aux romantiques par la première traduction de la *Diane* de Montemayor et de la *Galatée* de Cervantes. Mérimée note que « *La Diane*, de Georges de Montemayor, avait mis les pastorales à la mode : ce genre, assurément très faux, et selon moi très ennuyeux, composait, avec les romans de chevalerie et les romances, presque toute la littérature espagnole ⁽⁵⁾ ». Mérimée s'attarde plus longuement sur la *Galatée*, dont il critique la prose: « sa prose [celle de

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., t.XIV, op.cit.*, p.395 (16-II-1869)

(2) Deschamps J., « *Stendhal et l'Espagne* », éditions du Stendhal-club, 1926, p.3

(3) Deschamps J., *Ibid.*, p.8

(4) Deschamps J., *Ibid.*, p.4

(5) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche, op.cit.*, p.ix

Cervantes], dans la *Galatée*, est encore plus laborieusement contournée que ses

vers : les inversions y sont fréquentes, et presque toujours faites mal à propos. Le dialogue est hérissé de pointes, de citations et de dissertations pédantesques. On croirait entendre des docteurs en théologie et non des bergers. Enfin l'action principale disparaît au milieu d'une foule d'épisodes mal liés entre eux, et encore plus mal rattachés au corps de l'ouvrage. C'était alors la mode de ne jamais finir un livre ⁽¹⁾ ». Il reconnaît, toutefois, que « malgré tous ces défauts, la *Galatée*, eut du succès, et Cervantes commença à prendre rang parmi les beaux esprits espagnols ⁽¹⁾ ».

- **La *Comedia* (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón,) mis en concurrence avec Shakespeare.**

La grande génération romantique, dans sa volonté d'affranchir la scène française des contraintes des règles, s'est fréquemment référée au théâtre espagnol, qu'elle a intégré, comme elle l'a fait pour Shakespeare, à son arsenal dans le combat contre le classicisme: « on a dit », écrit La Beaumelle dans son étude sur Calderón, « que la littérature dramatique d'un peuple était l'expression de son état social. Cela est vrai, mais ce n'est qu'une fraction d'une grande vérité, c'est que la manière d'écrire d'un peuple comme sa manière de se vêtir, ses pensées comme ses aliments, ses divertissements comme ses lois politiques, ses mœurs comme son industrie sont coordonnés ensemble ⁽²⁾ ». Dans le même ordre d'idées, Damas-Hinard, se référant lui aussi au théâtre de Calderón écrit lapidairement qu'« à chaque peuple son théâtre, à chaque poète son génie ⁽³⁾ ». Le jugement de Victor Hugo sur la *Comedia* dans la préface de *Cromwell* (1827) mérite d'être cité

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, op.cit., p.x.

(2) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers*, Ladvocat, 1822, Paris, p. 24

(3) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Tome I, Charles Gosselin, 1845, Paris, p.18

car le jeune auteur s'appuie explicitement, tout au long de son étude sur *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, qu'il cite d'ailleurs quand il considère

que « le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature. “*Quando he*, dit Lope de Vega, *Quando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves* ⁽¹⁾ ” ». Insistant sur l'importance du grotesque dans l'ère moderne, il considère que ce fut « une invasion, une irruption, un débordement [...] Il [le grotesque] s'étale sous d'innombrables formes [...] Des arts il passe dans les mœurs ; et tandis qu'il fait applaudir par le peuple les *graciosos* de comédies, il donne aux rois les fous de cour [...] Des mœurs, il pénètre dans les lois, mille coutumes bizarres attestent son passage dans les institutions du moyen âge [...] Enfin, admis dans les arts, dans les mœurs, dans les lois, il entre jusque dans l'église. Nous le voyons ordonner, dans chaque ville de la catholicité, quelque une de ces cérémonies singulières, de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques. Pour le peindre d'un trait, telle est, à cette aurore des lettres, sa verve, sa vigueur, sa sève de création, qu'il jette du premier coup sur le seuil de la poésie moderne trois Homères bouffons : Arioste, en Italie ; Cervantes, en Espagne ; Rabelais, en France ⁽²⁾ ». Poursuivant son analyse, il écrit ce magnifique passage sur le théâtre et l'art, où l'exemple des dramaturges espagnols du Siècle d'Or est implicitement présent: « le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les

(1) Hugo Victor, *Cromwell*, in *Œuvres complètes*, J. Hetzel, 1881, Paris, p. 46

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p. 26

annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence

sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin: ressusciter s'il fait de l'histoire ; créer s'il fait de la poésie ⁽¹⁾ ». Quoiqu'il ne cite pas souvent Lope, toute l'étude sur la comédie prouve que Victor Hugo s'était documenté sur la trajectoire du dramaturge et sur la *comedia* espagnole. Mais le théâtre de Hugo ne doit guère aux dramaturges du Siglo de Oro, en dehors de leur conception d'un théâtre libérée de la tyrannie des règles : « si Hugo cite Lope », écrit Christophe Couderec, « dans la célèbre préface de *Cromwell*, son inspiration n'est au mieux qu'indirecte quand il s'agit d'écrire une pièce de théâtre : son *Inès de Castro* s'inspire de l'adaptation de Houdard de la Motte ⁽²⁾ » et ajoute que « c'est aussi son caractère pré-classique, non classique ou anti-classique qui pousse Hugo à revendiquer le théâtre de Lope et Calderón, comme celui de Shakespeare ⁽³⁾ ».

Stendhal, lui, était peu documenté et n'est certes pas tout à fait arrivé à lire les auteurs castillans en version originale. Cependant, dans le *Catálogo del Fondo Stendhaliano Bucci* ⁽⁴⁾, on nous apprend qu'il lisait Tirso de Molina, Lope de Vega et Calderón en version originale mais recourait très souvent à des adaptations françaises. Il a lu également Moratín dans la *Collection des Chefs-d'œuvre des Théâtres Etrangers*. Mais d'autres auteurs espagnols lui étaient tout à fait étrangers : « ils me citent Alarcon et d'autres noms qui

(1) Hugo Victor, *Cromwell*, in *Œuvres complètes, op.cit.*, p.49

(2) Couderec Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, PUF, Quadrige, Paris, 2007, p.10.

(3) Couderec Christophe, *Ibid.*, p.10.

(4) Stendhal, in *Catálogo del Fondo Stendhaliano Bucci, All'insegna del Pesce d'Oro* Milano, 19 m'échappent », écrit-il dans *Mémoires d'un touriste*. N'oublions pas que *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* ont eu une large influence sur les premiers romantiques français. Le marquis de Custine, par exemple, dans *L'Espagne sous Ferdinand VII*, écrit de Beaumarchais, qu'il admire son talent « tous les jours davantage depuis [qu'il est] en Espagne. Personne n'a peint mieux

que lui sans en excepter Lesage ⁽¹⁾ ». Léon François Hoffman reconnaît également l'influence de Beaumarchais : son Figaro « est un personnage universel et il évolue dans une Espagne de pacotille. Mais songeons que l'œuvre de Beaumarchais connut un succès considérable, et que bon nombre de spectateurs devaient rêver, en voyant la pièce, au pays des sérénades, des grands manteaux et des femmes jalousement gardées. *Le Barbier de Séville* est, dans une certaine mesure, la synthèse de l'Espagne telle qu'on l'imaginait au XVIIIème siècle. [...] N'en doutons pas, Figaro personnifiera longtemps une certaine vision de l'Espagne. Au XIXème siècle, les fabricants de vaudevilles n'hésiteront d'ailleurs pas à remettre ce personnage sur scène, et même [...] à lui donner un fils et une fille qui feront les héros de nouvelles pièces ⁽²⁾ ».

Plus tard, le romantisme français a été séduit par le théâtre du Siglo de Oro, par cette Espagne joyeuse, ponctuée de chants d'amour et de combats. C'est en ces termes que Philarète Chasles, dans ses *Etudes sur le théâtre espagnol*, en loue la poésie : « si le mot immortalité n'est pas une parole vaine, c'est aux arts qu'il appartient, et à la tête des arts se place la poésie. Seuls ils conservent les traces du passage des générations sur la terre mobile où nous sommes, seuls ils redisent le passé, au milieu des dynasties perdues et de ces myriades de rois égarés qui n'ont plus de nom nulle part ⁽³⁾ ». Le simple nom d'un dramaturge

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.108.

(2) Hoffmann Léon François, *Romantique Espagne*, *op.cit.*, p.14

(3) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol*, in *Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835, p.155

espagnol recérait de flamboyantes évocations. Dans une de ses lettres envoyée à Pauline Beyle en 1804, Stendhal écrit : « tout à coup Dupuy se met à nous parler Espagne, de ce vieux Calderón, de M.de Cervantes, de Lope de Vega, ce prince de la paix, premier ministre plus puissant que le roi ⁽¹⁾ ». On retrouvera cet engouement dans les informations et les allusions dont sont parsemés les récits de voyage. Gautier se souvient de Calderón de la Barca et partage ses connaissances

avec le lecteur, à qui il apprend que « sans compter ses comédies de cape et d'épée, où il n'a pas de rival, il a fait de multiples autos sacramentales, espèces de mystères catholiques où la profondeur bizarre de la pensée, la singularité de conception, s'unissent à une poésie enchanteresse et de l'élégance la plus fleurie ⁽²⁾ ». Gautier n'hésitera pas à user de termes appartenant à l'hispanisme littéraire, tel que *letrilla*, *suelos*, *romances*, *romancero*, *función* (dans le chapitre XV) et *asiento* (chapitre IV). Dumas utilise deux fois l'expression de « comédie de cape et d'épée » dans son ouvrage *De Paris à Cadix* : la première, lorsqu'il raconte que son fils Alexandre « est en train de faire une comédie de cape et d'épée », faisant allusion à une idylle avec une jeune Espagnole ; la deuxième, quand, parlant de l'Espagne, il la désigne comme « ce pays de cape et d'épée ⁽³⁾ ». Dumas emploie aussi les termes *gracioso* et *bobo*, en précisant qu' « il ne faudrait pas [...] s'imaginer que les anciennes pièces espagnoles fussent exclusivement sublimes. Le sublime, cet élément indispensable de l'art du moyen âge, s'y glisse sous la forme du gracioso et du bobo (niais) qui égaie le sérieux de l'action par des plaisanteries et des jeux de mots plus ou moins hasardés ⁽⁴⁾ ». N'oublions pas non plus que les romantiques français et étrangers avaient le sentiment que ces dramaturges du Siècle d'Or étaient une sorte de continuation de la civilisation

(1) Stendhal, in *Correspondance*, vol. I, Gallimard, La pléiade, Paris, 1962, p.160

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, Folio Classique, Gallimard, 1981, Paris Chapitre XII

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch.XLII.

(4) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Chapitre III.

arabo-musulmane: les frères Schlegel voyaient que « de Calderón aux poètes persans classiques, il n'y a qu'un pas » ; même Goethe écrivait que « seul qui connaît et aime Hafiz sait ce que Calderón a chanté ». C'est, en partie, dans cette perspective qu'ils ont lu les auteurs baroques espagnols.

Tirso de Molina a intéressé nos romantiques, quoiqu'à un moindre degré que Lope et Calderón. Damas-Hinard, dans son étude et sa traduction des pièces de Calderón, mentionne Tirso dans la notice relative au *Médecin de son honneur* et fait remarquer son influence sur cette œuvre car « avant Calderón [...], le

célèbre Tirso de Molina avait traité sous le titre du *Jaloux prudent (El celoso prudente)* un sujet qui avait quelque analogie avec le *Médecin de son honneur*. Calderón se s'est point fait scrupule de lui emprunter plusieurs détails de sa pièce [...] Mais, sans méconnaître le haut mérite de Tirso, qui a la gloire d'avoir créé le type de don Juan, Calderón, en lui faisant cet emprunt, aurait pu dire comme Molière en semblable circonstance : « je prends mon bien où je le trouve »⁽¹⁾ ». Mérimée s'inspire de Tirso pour la rédaction des *Ames du purgatoire*, dont la scène du naufrage reste la plus significative. Seulement, on est enclin à penser que sa connaissance de Tirso était moins rigoureuse que celle qu'il avait de Cervantes ou Calderón car Mérimée confond Tirso de Molina avec Francisco de Rojas quand il commente à son amie Madame de Montijo la tyrannie qu'exercent les femmes sur les hommes qu'elles aiment : il cite comme appartenant à Tirso *Lo que son las mujeres*, qui, en réalité, est de Francisco de Rojas⁽²⁾.

Des écrivains de la première moitié du XIX^{ème} siècle, mineurs ou totalement tombés dans l'oubli, nous ont fourni sur Lope de Vega, « l'auteur le plus fécond de l'Espagne » et sur Calderón de la Barca, des études solides, touffues et précises, qui dépassent en exactitude et objectivité celles des hispanistes connus.

(1) Damas-Hinard, T. 1, *op.cit.*, p.101

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.IV, *op.cit.*, p.103, 921-v-1844

Victor-Laurent-Suzanne-Moïse Angliviel de La Beaumelle (né en 1772 et mort en 1831) a publié divers écrits sur l'Espagne dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* (1822). La Beaumelle nous a laissé une précieuse étude sur la *Vie de Lope de Vega* qui comprend 68 pages, à laquelle beaucoup de romantiques ont fait plus tard allusion.

D'entrée de jeu, le critique cite la naissance de Lope, de Góngora et de Quevedo, tout en soulignant, bien avant que les romantiques «à la mode» ne commencent à propager cette idée, que « ce n'est pas cependant à un heureux hasard qui aurait fait naître à la fois tant d'écrivains remarquables, que la

littérature espagnole doit l'éclat dont elle brilla de leur temps, mais ils se sont trouvés dans la force de l'âge et du talent, à l'époque où les circonstances dans lesquelles était l'Espagne ont développé sa littérature. Sa plus brillante période a été le commencement du dix-septième siècle, quarante ans après l'âge d'or de la littérature italienne, soixante ans avant le moment où celle de la France a commencé ⁽¹⁾». L'auteur a consulté de nombreux ouvrages espagnols et anglais afin de pouvoir écrire une biographie plus ou moins complète de Lope, et finit par conclure qu'« il est fâcheux qu'aucun savant espagnol ne se soit livré sur notre auteur à des recherches aussi étendues que celles dont Cervantes a été l'objet ⁽²⁾». Il a scrupuleusement fouillé les œuvres, les préfaces et les épîtres dédicatoires du dramaturge, en liaison avec les mœurs et coutumes de l'époque dans la Péninsule ibérique. Il retrace tout d'abord son enfance et son éducation, insistant sur son talent précoce ainsi que sur sa générosité : « à cinq ans, dit encore Montalvan, il lisait l'espagnol et le latin, et, avant que sa main fût assez forte pour tracer des lettres, il faisait des vers que ses camarades écrivaient sous sa dictée. Il échangeait ces compositions prématurées contre des images et des jouets, dit l'un de ses biographes [...] et comme un autre biographe contemporain nous dit qu'il payait

(1) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers*, Ladvocat, Paris, 1822, p. III

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. iv

avec le pain de ses déjeuners le travail de ses jeunes copistes, je serais autorisé à voir à mon tour dans ce trait une indication précoce de la générosité dont il a depuis donné tant de preuves ⁽¹⁾ ». La Beaumelle s'attarde sur quelques détails concernant la première pièce de Lope car selon lui « il est toujours intéressant de voir les premiers pas du génie ⁽²⁾ ». Dans une énumération concise des ouvrages mineurs de Lope, La Beaumelle mentionne l'*Arcadie* composée pour le duc d'Albe, le premier mariage du dramaturge, son emprisonnement, son éloignement de la capitale, son refuge à Valence, sa carrière militaire, et finalement son retour et la douleur de la perte de son épouse, qui lui inspira les compositions poétiques insérées dans sa *Dorothee* et qui sont, selon l'auteur, « au nombre de ses meilleurs

ouvrages ». Il cite et commente abondamment, ne les détachant jamais de leur époque et des circonstances de leur composition, ses longs poèmes épiques, chevaleresques, hagiographiques, tels que la *Beauté d'Angélique*, *Le Véritable Amant*, *La Dragontea*, *Le Pèlerin dans sa patrie*, *Les Pasteurs de Bethléem*, *La Jérusalem conquise*, *Philomèle*, *L'Enfance et la Jeunesse de saint Isidore*, *La Selva sin amor*, *Hercule*, *La Toison d'or*, *Circé*, *Les Triomphes*, *Orphée*, *La Couronne tragique*, *Le Laurier d'Apollon*, *La Vega del Parnasso*, ainsi que l'ode écrite pour la mort de son fils ⁽³⁾.

La Beaumelle, contrairement à tous les romantiques qui lui succédèrent, corrige les fausses informations fournies au début du siècle par M. Bouterweck et renchérit sur ce qui fut jusque là raconté, expliquant que « Lope de Vega était depuis longtemps familier de l'inquisition ; ce n'est pas une fonction qu'il eut à exercer; ce n'était pas précisément, comme le pense M. Bouterweck, une distinction rare accordée par ce sanglant tribunal, mais ses employés ne pouvaient

(1) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers, op.cit.*, p. vij

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. viij

(3) Voir à quel genre appartient chaque composition à la page lxj.

être pris que parmi ceux dont les ancêtres, jusques à la quatrième génération, ne présentaient point de sang more ou juif. Les preuves qu'il fallait faire pour obtenir ce titre, équivalaient à des preuves de noblesse; c'était ce qui le faisait rechercher de ceux dont le nom n'était pas assez connu pour être au-dessus des généalogies ⁽¹⁾ ». Poursuivant, il se livre à une analyse concise mais remarquable, qui comprend un parallèle entre l'« abus des métaphores » chez Lope et l'exagération du langage populaire espagnol ⁽²⁾ : « le nom de Lope lui-même », nous fait-il savoir montrant une bonne connaissance également des argots de cette époque, « nous fournit encore un exemple de cet abus des métaphores. Sa réputation était telle de son temps, que pour dire qu'une chose était bonne, on disait : *Es de Lope*, c'est de Lope, ou c'est du Lope. Qu'on s'exprimât ainsi en parlant d'une comédie, d'un sonnet, d'un poème, tout le monde le conçoit ; mais

ce que l'on ne comprend que lorsqu'on est familiarisé avec la langue, c'est que l'on dit d'une belle maison, *elle est de Lope*, et il était logé médiocrement ; d'une belle femme, *elle est de Lope*, et il était célibataire par état. Cette métaphore fut cependant bien placée, lorsqu'une femme du peuple, en admirant la beauté de son convoi, dit : *es de Lope* ⁽³⁾ ».

Il a également donné quelques traductions de Lope notamment de l'*Arte nuevo de hacer comedias*, une traduction méticuleuse et fidèle au texte original ⁽⁴⁾, suivie d'une étude sur la *Poétique de Lope de Vega* : « je n'ai cru pouvoir mieux faire », explique-t-il, « pour exposer la poétique de Lope de Vega, que de traduire ses propres pensées, j'y ajouterai seulement quelques développements ⁽⁴⁾ ». Cette étude se distingue également par une objectivité surprenante et par des allusions diverses et adéquates à l'auteur lui-même et à des critiques français et allemands

(1) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers, op.cit.*, p.xxxiv

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. lxv-lxvj

(3) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. lxix- lxxix

(4) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. lxxx

du début du siècle. C'est, naturellement, l'œuvre théâtrale de Lope qui retient le plus longuement l'attention de La Beaumelle. Il a donné des traductions de certaines pièces de son théâtre car, note-t-il, « c'est surtout comme auteur dramatique que nous devons le considérer », et c'est précisément « pour qu'on puisse le juger d'après les lois qu'il reconnaissait lui-même ⁽¹⁾ » qu'il entreprend de traduire l'*Arte nuevo*. Ainsi lui doit-on des versions de *L'Araucque dompté*, *Fontovéjune*, *Persévérer jusqu'à la mort*, *Amour et Honneur*, la comédie *Le Chien du jardinier*, *Le meilleur alcalde est le roi*, précédée chacune d'une notice informative et concise. La Beaumelle insiste, par exemple, sur le « caractère purement et entièrement historique ⁽²⁾ » de *L'Araucque dompté*, et loue la peinture des caractères sans s'empêcher toutefois d'ajouter une critique personnelle au dramaturge : « les caractères sont peints avec une vérité frappante. Don García seul est un peu flatté ; mais on est fâché que Lope n'ait pas profité de cette

occasion pour faire le portrait dramatique du poète. Il n'a présenté l'auteur de l'*Araucane* que sous le rapport militaire. Ou je me trompe fort, ou s'il l'avait montré pensant à son poème au milieu des combats qui lui en fournissaient les matériaux, écrivant la nuit ses exploits du jour sur des peaux de guanaques à défaut de papier, ce personnage aurait été aussi intéressant que neuf ⁽³⁾ ».

Il n'est pas sans intérêt de prêter attention à la notice sur *Fontovéjune* où le critique considère que là « où se montre surtout le talent de l'auteur, c'est dans la peinture parfois naïve, parfois révoltante, des mœurs qu'avaient alors les habitants des villages. [...] Fidèle à son principe de n'avoir point de but marqué, Lope n'approuve ni ne condamne rien, il raconte ; et certes ce n'est pas que, s'il eût voulu, il n'eût pu tirer mainte leçon utile du fait qu'il mettait sous les yeux

(1) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers, op.cit.*, p. lxxviii

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. 3

(3) La Beaumelle A., *Ibid.*, p.13

des spectateurs : il leur en a laissé le soin ⁽¹⁾ ». La notice sur *Persévérer jusqu'à la mort* est, selon notre lecture, intéressante car l'auteur explique les raisons de sa traduction, mettant en évidence les différences entre la nation française et l'espagnole : « le verbe que j'ai employé dans le titre ne rend pas exactement le verbe espagnol. Chaque nation établit, dans les différents ordres d'idées ou de sensations qui ne forment dans la nature qu'une suite continue, des coupes arbitraires, et qui peuvent différer d'un pays à l'autre. La *porfia* de l'Espagnol est entre la *persévérance* et l'*entêtement* du Français. C'est la persévérance, c'est-à-dire la constance dans le sens actif, mais mêlée d'une nuance de cet esprit d'indépendance, de résistance à la contrainte, ou, si l'on veut, de contradiction qui constitue l'entêtement, devient l'obstination, et à un plus haut degré ce que les Espagnols nomment *Capricho* ⁽²⁾ ». La notice sur *Le Chien du Jardinier* apparaît moins significative, quoique utile à cette époque : A. La Beaumelle critique la pièce qui ne lui apparaît relever de rien d'autre que de l'imagination, et si « l'intérêt croît jusqu'à la fin », il suggère que « peut-être eût-il mieux valu que

Lope de Vega, moins occupé de peindre les situations, eût, ce qui ne lui aurait pas été difficile, rendu plus vraisemblables les événements qui les amènent ⁽³⁾ ». La notice sur *Le meilleur alcalde est le roi* constitue, en revanche, une étude approfondie sur cette pièce, qui conduit le critique à la réflexion suivante : « il y a d'ailleurs beaucoup d'art », observe-t-il, « dans la conduite de la pièce. Le commencement tient un peu de la poésie pastorale que Lope de Vega aimait, et pour laquelle il avait un grand talent ; mais dès le milieu de la première journée l'intrigue devient attachante et l'intérêt augmente sans cesse. [...] Tous les caractères sans exception sont tracés avec une grande habileté. La justice inflexible, la sévérité, l'activité du roi Alfonso, nous le font voir sur la scène tel

(1) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers, op.cit.*, p. 141

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, 262

(3) La Beaumelle A., *Ibid.*, p.131-132

que nous le montre l'histoire. [...] Mais c'est surtout le tableau des mœurs du temps qui assigne un haut rang à cet ouvrage. C'est le douzième siècle, c'est l'esprit féodal tout entier qu'on y retrouve à chaque vers. Certainement ce n'était pas l'étude des mœurs contemporaines qui avait pu donner à Lope de Vega ces profondes connaissances des vices des siècles antérieurs. On a peine à découvrir où il a pu les prendre, et on ne conçoit pas la force du génie qu'il lui aurait fallu pour les deviner si bien ⁽¹⁾ ». Menéndez Pelayo n'a-t-il pas écrit que « la transfusión del alma nacional en el alma del poeta, nadie lo ha conseguido en tanto grado como Lope ⁽²⁾ »?

Joseph-Alphonse Esménard, un autre critique, a également traduit et étudié plusieurs pièces de Lope notamment *La Fuerza lastimosa* (qu'il traduit par *Honneur et Amour*). Dans la notice nourrie par ses observations personnelles, le traducteur considère que « Shakespeare, Lope de Vega, quelques autres génies, devaient naturellement enlever tous les suffrages à l'époque où ils entraient les premiers dans la carrière. Cette vieille renommée se conserve par la tradition ; le patriotisme la recommande, et l'amour-propre national s'en mêle ⁽³⁾ ».

Les études de ces écrivains mineurs (surtout La Beaumelle et Damas-

Hinard qu'on verra avec le théâtre de Calderón, moins Esménard et d'autres) offrent un apport critique remarquable en ce début du XIX^{ème} siècle. Ainsi la contribution fournie plus tard par les romantiques célèbres, et dont les écrits étaient à la portée de tous, nous paraît moins digne d'intérêt, empreinte souvent d'un dilettantisme superficiel. La question qui reste en suspens est la suivante: que nous ont apporté les romantiques français? Pour quelles raisons l'esprit innovateur du dramaturge espagnol fut-il célébré par eux et pourquoi l'ont-ils considéré comme un précurseur des nouvelles théories de leur école (Nous

(1) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres étrangers*, op.cit., p.391-392

(2) Menéndez Pelayo, Ant. XII, op.cit., p.397

(3) Esménard J., *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, Ladvocat, Paris, 1822, p.4 pensons ici à Hugo, voir Chapitre I, 5) ?

Prosper Mérimée a établi son premier contact avec Lope de Vega dans les années 1824- 1825. Plusieurs pièces du *Théâtre de Clara Gazul* en sont la preuve car elles empruntent largement aux œuvres de Lope : il utilise, par exemple, *El guante de doña Blanca* (Acte II, scène X) dans *L'amour Africain*, ainsi que dans son roman historique *Chronique du règne de Charles IX*: (« Cayô se un escarpinde la derecha / Mano que de la izquierda importa poco. A la señora Blanca, y amor loco / A dos fidalgos disparó la flecha »). En 1845, l'Académie Française propose à ses membres l'achat des livres les plus opportuns. Mérimée propose le théâtre de Lope de Vega : « chacun a demandé son livre », fait-il savoir à Madame de Montijo, « moi j'ai demandé le théâtre de Lope de Vega. Nous avons déjà vingt et un volumes [...] "en obras sueltas". Apprenant plus tard qu'il n'existe pas encore une collection qui regroupe tout le théâtre de Lope, son indignation est telle qu'il écrit à Madame de Montijo : "Dites donc à vos amis de l'Académie que nous sommes scandalisés et qu'ils se hâtent de faire une édition pour les "aficionados" ⁽¹⁾ ». Mais plus tard, Mérimée évolue, redevient intransigeant quant aux règles du classicisme, ce qui fait que les libertés admirées dans le théâtre de Lope lui semblent désormais inappropriées. C'est ainsi que, dans la *Notice sur la vie historique et l'œuvre de Cervantes*, il lui reproche sa

liberté dédaigneuse des règles: « sans vouloir attaquer la gloire de Lope, nous lui reprocherons d'avoir engagé le théâtre espagnole dans une voie déplorable, et cela de gaîté de cœur, sans système et sans conviction arrêtée. Lui-même a écrit dans *L'art nouveau de faire des comédies* : “nul plus que moi ne mérite d'être taxé de barbarie. J'ose donner des préceptes contraires à l'art et me laisse entraîner par le courant vulgaire. Aussi l'Italie et la France m'appellent ignorant. Mais quoi ! J'ai écrit, y compris un ouvrage que j'ai fini cette semaine, quatre cent quatre vingt

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xvij

trois comédies. A l'exception de six, toutes pèchent gravement contre les règles de l'art. Je poursuis pourtant la voie où je suis entré, et je sais que, bien qu'elles fussent meilleures dans un autre système, mes pièces n'auraient pas eu le succès qu'elles ont obtenu. Souvent ce qui est contraire à la loi n'en plaît que davantage au goût ⁽¹⁾ ” ».

Mérimée élargit sa réflexion à l'ensemble théâtre du Siglo de Oro: « avec une certaine quantité de motifs dramatiques, tirés des mœurs nationales, tels que les sérénades, les duels, les vengeances, les jalousies, les assassinats, les auteurs espagnols se sont fait une mine inépuisable, à la vérité, mais au fond de peu de valeur. C'est ce qui explique les dix-huit cents pièces de Lope de Vega. La violation des unités est la conséquence inévitable de ce système ; c'est un bien petit mal que je leur pardonnerais de bon cœur, s'ils savaient généralement en profiter. Mais agiter violemment ses personnages, pour que de ce grand mouvement il ne résulte rien de vrai, de beau ou de plaisant, c'est une faute qui n'a plus d'excuse » car, ajoute-t-il, «sans doute il vaut mieux faire agir les acteurs, que de les faire parler par tirades, comme sur notre scène, mais que chacune de leurs actions explique leurs caractères, peigne leurs mœurs, et celles de leur temps ; autrement la multiplicité des aventures, devient, pour le spectateur, aussi fatigante que les tirades ⁽¹⁾ ». Le jugement de Mérimée n'est cependant pas sans appel, même à l'égard de Lope dont il critique ailleurs la désinvolture ; et puis, il

y a Calderón : « rarement les Espagnols se sont attachés à peindre des caractères : en général, ils cherchent à frapper par la singularité des événements, plutôt que par les passions qui les ont causés. Tels sont les défauts de Cervantes : on voit qu'ils sont surtout ceux du temps où il vivait. Mais toutefois Lope de Vega et Calderón ont prouvé qu'ils savaient réunir, quand ils le voulaient, une intrigue attachante, à des caractères fortement tracés ⁽²⁾ ». La sévérité à l'égard de Lope se

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xviii

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, *op.cit.*, t.IV, p.283.

retrouvera néanmoins dans sa correspondance : dans ses drames, écrira-t-il, « se reproduisent sans cesse les mêmes péripéties, les mêmes sentiments, les mêmes exagérations [...] Tout y est faux, caractères, situations, dialogues ⁽¹⁾ ». On ne peut cependant accuser Mérimée de ne pas comprendre le théâtre espagnol ; mais c'est essentiellement parce qu'il ne répond pas à son éducation dans le goût classique, même s'il s'en émancipe dans une assez large mesure, qu'il ne peut mettre à sa vraie place l'œuvre dramatique de Lope, créateur du théâtre national, expression de l'essence de l'Espagnol, celle de la foi traditionnelle, la fidélité à la nation et à la monarchie, le sentiment chevaleresque de l'honneur et de l'amour. L'adhésion de ce théâtre à la sensibilité populaire explique que les Espagnols y reviennent toujours, comme le note Edgard Quinet avec une ironie quelque peu condescendante : « renonçant à la vie du monde moderne, ils [les Espagnols] revinrent tout repentants au monde de Lope de Vega et de Calderón : comme si le but de la révolution dans l'art était atteint pourvu qu'on restaurât les formes du génie national ! Sur ce principe, les poètes de nos jours semblent se contenter de ramener les rythmes et les mélodies charmantes de l'ancien théâtre ⁽²⁾ ». Dans ce même ordre d'idée, il relève ce que le théâtre de Lope et de Calderón a d'anachronique au milieu des ferments idéologiques des temps nouveaux et reproche aux dramaturges contemporains de reprendre inlassablement des formules dépassées: « ils [les poètes] ont recours aux mêmes artifices, ils se servent des mêmes moules et sont étonnés de ne plus produire les mêmes merveilles ; sans s'apercevoir qu'ils n'ont pas remplacé par un esprit nouveau

l'esprit ancien qui leur manque. Ce n'est pas tout de retremper au soleil de Castille le vers de Lope et de Calderon ; il faudrait encore réchauffer le ferment monarchique, religieux, chevaleresque du seizième siècle, ou, sinon, se renouveler

(1) Mérimée Prosper, *Notice sur la vie et l'œuvre de Cervantes, op.cit.*, p.xxi

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, Les introuvables, L'Harmattan, Paris, 1998, p.123

soi-même par des passions nouvelles ? ⁽¹⁾ ». Quinet ne nous intéresse pas dans cette partie du travail car il ne nous a présenté aucune étude sur les dramaturges espagnols, se bornant à attaquer le conformisme dans le théâtre romantique espagnol : « rien [...] ne marque l'effort dans le retour des Espagnols à la poésie du moyen âge. Ce changement n'est accompagné d'aucune déclamation contre les modèles que l'on cesse d'imiter. On revient à Lope de Vega sans médire de Corneille ⁽²⁾ ».

Outre ses analyses des oeuvres de Lope de Vega, A. La Beaumelle consacre une étude significative à Calderón. Destinée à exposer un point de vue français au début du siècle, elle emploie un langage vivant, partant de constatations, passant par des comparaisons, des analyses, sur un ton vif et parfois polémique. L'introduction de A. La Beaumelle part de la vie et de l'époque de Calderón ⁽³⁾. Il reprend les louanges du dramaturge espagnol par Lope ainsi que par la critique allemande et écrit : « ce qui prouve que le roi dut se décider d'après la réputation de Calderón absent, ce qui nous démontre aussi que cette réputation était déjà bien grande et qu'elle ne disparaissait pas auprès de celle de Lope, alors au plus haut degré de gloire auquel homme vivant soit parvenu, c'est que dans le *laurier d'Apollon*, ouvrage de Lope lui-même, écrit en 1629, "cet auteur fait déjà un grand éloge de celui qui devait lui succéder, mais qui, nonobstant l'avis des critiques allemands, n'est point parvenu à l'effacer. Voici comment, dans la Sylve VII, la Muse s'exprime en parlant au Manzanarès. Tu le connaîtras si je te fais son portrait. En te parlant de celui dont le nom est célébré depuis les montagnes où tu prends ton origine jusques à celles que les sources du Pinde arrosent de leurs

ondes vénérées, tu nommeras don Pedro Calderón de la Barca. Je te dis des vérités et non des flatteries ; dans l'harmonie et la vigueur de son style, il s'élançait au

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.123

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.128

(3) Voir La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*, Tome I, Ladvocat, Paris, M.DCCC.XX.II, p.3-10

sommet du double mont. La vive ardeur de cet illustre jeune homme doit te plaire, etc.” Quoiqu’il y ait en général beaucoup à rabattre des louanges que Lope de Vega, au faîte de la gloire littéraire, à la fin de sa carrière, distribuait à ses rivaux, si Calderón n’avait pas eu à cette époque une réputation faite, l’éloge que je viens de citer n’aurait été qu’une sanglante ironie ⁽¹⁾ ». Plus loin, il analyse la poétique du dramaturge ⁽²⁾ car, selon lui, « les modifications particulières que Calderón apporta à l’art dramatique sont d’autant plus utiles à examiner, qu’elles terminent à peu près l’histoire du théâtre espagnol ⁽³⁾ ». Cette partie de l’étude, consacrée à la poétique, occupe une place importante. C’est le moment où La Beaumelle confronte un portrait de Calderón fait par un de ses contemporains à celui de l’allemand Schlegel, pour présenter une image d’ensemble du dramaturge, avant d’entrer dans le vif de sa propre critique : « peu de temps après sa mort, voici comment s’exprimait le censeur chargé d’examiner ses ouvrages, Fr. Manuel de Guerra y Ribera, trinitaire, prédicateur du roi, professeur de philosophie, etc. [...] Personne n’a su marier comme lui la délicatesse de l’intrigue avec la vraisemblance des événements, ce qui était d’autant plus difficile que la trame en est ourdie avec tant de finesse, qu’elle semblait devoir se rompre en la tissant. Quels que soient les sujets qu’il a traités, il a partout obtenu les mêmes succès [...] Ce que j’admire le plus dans ce rare génie, c’est qu’il n’imita personne. Il naquit pour être maître et non disciple. Il se fraya sur le Parnasse de nouveaux sentiers, et s’éleva seul et sans guide à son sommet [...]“On pourra comparer à ce jugement d’un savant critique espagnol du dix-septième siècle, celui d’un illustre critique allemand du dix-neuvième”. Enfin parut don Pedro Calderón de la Barca, génie aussi fertile, écrivain aussi laborieux que Lope de Vega, et bien plus grand

poète, un grand poète, si jamais ce nom a été mérité sur la terre. En lui se

(1) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers, op.cit.*, p. 6

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p. 10- 36

(3) La Beaumelle A., *Ibid.*, p.11

renouvelèrent, et dans un degré bien plus éminent, la puissance d'exciter

l'enthousiasme, l'empire exercé sur la scène, et, pour tout dire enfin, le miracle de la nature [...]«Si, après l'opinion de M. Schlegel, la mienne pouvait avoir quelque poids, je dirais que toutes les beautés qu'il trouve dans Calderón s'y rencontrent effectivement, sauf cependant ce mérite d'invention qu'il lui attribue après le père Guerra, et qui ne lui appartient pas ⁽¹⁾ » ». Le regard porté sur Calderón n'est pas dépourvu de réflexions subjectives mais, en même temps, son analyse relève d'une étude profonde et d'une solidité dans l'argumentation qui sont à souligner ici dans ses désaccords avec Schlegel : « avant Calderón », renchérit-il, « l'honneur et l'amour avaient été les sentiments dont l'expression avait été dominante dans les pièces espagnoles. Je ne partage pas davantage l'opinion de M. Schlegel sur l'infériorité de Lope de Vega ; mais, au lieu de me livrer à des discussions pour savoir lequel des deux avait la meilleure poétique, ou même si leurs poétiques étaient bonnes, je vais exposer les règles qu'a suivies Calderón, montrer en quoi il s'est éloigné de Lope et des contemporains de celui-ci ⁽²⁾ ». Les développements qui suivent démontrent, chez le critique, une connaissance approfondie des drames de Calderón, qu'il divisera en trois parts : les drames historiques retraçant les faits de l'histoire générale de l'Espagne: « dans cette sorte de composition, [Lope est] aussi supérieur à son successeur que celui-ci l'a été dans l'art de se servir de quiproquos de toutes les espèces, pour nouer fortement une intrigue ⁽³⁾ » ; les comédies d'intrigue, « qui forment près de la moitié de ses pièces ; et c'est dans celles-là surtout qu'il a montré l'inconcevable fécondité de son imagination ⁽³⁾ » ; et les pièces d'imagination, « non seulement celles appelées Fiestas, que M. Schlegel a fort bien caractérisées, mais encore toutes celles qui sont tirées de l'histoire ancienne ou des traditions chevaleresques

(1) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers, op.cit.*, p.11

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p.15

(3) La Beaumelle A., *Ibid.* p.17-18

du moyen âge ⁽¹⁾ ». La Beaumelle examine ensuite les *Autos sacramentales* de Calderón et les définit comme étant « originairement la même chose que nos mystères. Ils représentaient ou les faits historiques de l'Écriture sainte, ou des vérités de doctrine, et, dans ce cas, les personnages étaient allégoriques ; c'étaient les vertus, les grâces, les sens, le monde personnifiés ⁽²⁾ ».

On comprendra pourquoi Calderón a produit un tel impact sur les romantiques en lisant la constatation suivante du critique, quoiqu'elle nous semble polémique, voire ici ou là absurde : « Calderón est un des auteurs espagnols chez lequel on voit le plus l'influence de la littérature orientale, soit qu'il la connût, ce dont on peut douter, soit qu'elle lui eût été inspirée par un concours de causes pareilles à celles qui l'avaient développée chez les Arabes. Sa règle que toute femme qui se trouve avec un homme est coupable, est à peu près une maxime musulmane ; le respect pour les femmes, qui défend de les suivre dans les rues, est encore aujourd'hui dans les mœurs turques. Enfin la peinture des affections ascétiques, sous le voile souvent trop peu déguisé de l'amour terrestre, se trouve dans tous les ouvrages des Musulmans ⁽²⁾ ». Pour réfuter une telle idée sur la femme dans le théâtre de Calderón, il suffirait de citer les vers célèbres de *La Vida es sueño*:

« Leía una vez en los libros que tenía,
que lo que a Dios mayor estudio debe
era el hombre, por ser un mundo breve;
mas ya que lo es recelo
la mujer, pues ha sido un breve cielo,
y más beldad encierra
que el hombre, cuanto va de cielo a tierra;
y más si es la que miro ».

(1) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers, op.cit.*, p.27

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p.30

La Beaumelle, poursuivant son analyse, soutient que « c'est dans les compositions religieuses que les sentiments de Calderón se déploient avec le plus d'abandon et d'énergie. Il n'a peint l'amour terrestre que sous des traits vagues et généraux. Il n'a parlé que la langue poétique de cette passion. La religion est son amour véritable, elle est l'âme de son âme, ce n'est que pour elle qu'il pénètre jusques au fond de nos cœurs, et l'on croirait qu'il a tenu en réserve pour cet objet unique nos plus fortes et nos plus intimes émotions. Ce mortel favorisé s'est échappé de l'obscur labyrinthe du doute et a trouvé un refuge dans l'asile élevé de la foi. C'est de là qu'au sein d'une paix inaltérable il contemple et décrit le cours orageux de la vie. Eclairé de la lumière religieuse, il pénètre tous les mystères de la destinée humaine [...] ⁽¹⁾ ». On remarquera, dans la suite de l'étude, la préférence du critique, quoique camouflée, pour Lope de Vega, tout d'abord quand, se référant au style, il considère que Calderón « pour l'harmonie et comme versificateur [est] au-dessous de Lope de Vega, quoique infiniment au-dessus de la plupart des autres. [...] [Calderón] s'est parfois moqué du *cultisme* ou du jargon affecté qui s'était introduit dans la littérature. Cependant ces vers ne sont point exempts de ce ton précieux ⁽¹⁾ ». Quant au dialogue chez Calderón, il le voit « en général moins vif que celui de Lope. Il se plaît quelquefois à montrer son esprit dans des combats de *dixains* que se livrent ses personnages auxquels il fait soutenir des opinions opposées ⁽¹⁾ ». Il conclut cependant en considérant que « ces observations ne tiennent qu'aux détails du style ; quant à sa plus importante qualité, à sa convenance, il n'y a que des éloges à donner au poète ; il prend toujours le ton convenable au sujet qu'il traite, en le subordonnant toutefois à celui que doivent employer les personnages qu'il fait parler ⁽²⁾ ». Le critique souligne que « la langue castillane, très polysyllabique, se prête moins aux jeux de

(1) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers, op.cit.*, p.31-32

(2) La Beaumelle A., *Ibid.*, p.34-35

mots que la nôtre. Calderón ne se les refuse pas toujours ; il ne les met, il est vrai, que dans la bouche de ses *graciosos*. Quelques fois, mais très rarement, il se permet des plaisanteries un peu libres ; il est en général beaucoup plus réservé dans son style que dans la disposition des scènes ⁽¹⁾ ». A la fin de l'article, l'auteur nous donne un aperçu général des circonstances politiques de l'Espagne après la mort de Calderón et affirme que « [sa] réputation n'a pas été renfermée dans l'Espagne. Plusieurs de ses comédies ont été traduites ou imitées en français, par Le Sage et Linguet. M. Schlegel en a donné une traduction en allemand ⁽¹⁾ ». Cette étude (de 36 pages) peut être considérée comme un guide d'initiation à Calderón de La Barca, mais le mérite de A. La Beaumelle est peut-être encore plus significatif dans les traductions qui suivent, de quelques pièces de Calderón, d'une fidélité remarquable et accompagnées de notes et d'explications claires, abondantes et judicieusement choisies. (voir point C.2)

Damas-Hinard, un autre critique passionné par le théâtre espagnol, a consacré un long et exhaustif travail à Calderón de la Barca. Son analyse est aussi remarquable que celle de La Beaumelle quant à l'ampleur de l'interprétation du dramaturge espagnol ; en revanche, les notices qui précèdent chaque pièce sont plutôt brèves. Damas-Hinard nous intéressera davantage en tant que traducteur de Calderón, parmi les meilleurs de son époque (voir C 2). Selon Christophe Couderc « entre 1835 et 1844, Damas-Hinard avait publié un choix de pièces de Lope et Calderón qui a longtemps constitué la principale voie d'accès à ce vaste répertoire pour les lecteurs ⁽²⁾ ».

La « Notice sur Calderón », au début de l'ouvrage, quoique étant destinée tout simplement à informer le lecteur et à le situer dans le contexte, contient des analyses profondes et dignes d'être relevées. Le critique nous informe, d'entrée

(1) La Beaumelle A., « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*, *op.cit.*, p.34-35

(2) Couderc Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op.cit.*, p.10.
de jeu, de la renommée de Calderón parmi ses contemporains et écrit : « de tous les dramaturges qui ont fondé la gloire du théâtre espagnol, Calderón est

aujourd'hui, dans l'Europe lettrée, le plus célèbre, le plus populaire ⁽¹⁾ » ; et nous apprenons qu'il a lu sa biographie à travers les écrits de son premier biographe, don Juan de Vera-Tassis y Villaroël, qui, cependant, « n'a laissé, touchant le grand poète dont il avait eu pourtant l'honneur d'être ami, qu'un récit d'une sécheresse extrême, et ce n'est pas sans beaucoup de peines que nous avons pu réunir quelques détails d'un certain intérêt ⁽¹⁾ ». Calderón « entra dans les ordres sacrés » ; à ce détail, l'auteur permet d'inclure un jugement personnel et ajoute « les motifs qui le déterminèrent peuvent aisément s'apprécier. Ce fut d'abord, on n'en saurait douter, la dévotion la plus sincère et la plus ardente. Mais, si je ne m'abuse, la situation où se trouvait alors l'Espagne ne dut pas être tout à fait étrangère à sa résolution. L'Espagne si puissante sous Charles-Quint, et même encore sous Philippe II, un demi-siècle auparavant, expiait sa grandeur passée, elle perdait ses plus riches provinces, subissait des revers inouïs. On comprend dès lors qu'une âme fière et sensible ait renoncé à servir sous un drapeau humilié, et se soit réfugiée dans la religion et la poésie, qui toutes deux lui montraient la gloire ⁽²⁾ ». L'admiration de Damas-Hinard pour Calderón revêt, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, le caractère presque d'un culte. C'est en ces termes que l'auteur loue son dramaturge dans un portrait flamboyant, le comparant sans hésitation à la figure du Cid Campeador : « dans une ancienne édition de Calderón se trouve un portrait de lui fort remarquable, et dont la vue a excité au plus haut point notre intérêt. Calderón est revêtu du costume ecclésiastique et porte sur la poitrine les insignes de Saint Jacques et de Calatrava. Ses traits sont grands et beaux, le front d'une ampleur sans égale. Le regard

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Tome I, Charles Gosselin, 1845, Paris, p. 4.

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.6-7

profond et brillant annonce une méditation inspirée. La bouche, du dessin le plus noble, est contractée d'un air sévère. Toute la tête respire je ne sais quelle fierté martiale. On devine sans peine que ce prêtre, ce poète a été soldat, et l'on dirait qu'il s'apprête à commander. Aussi, modifiez quelques détails de ce portrait, à

l'habit ecclésiastique substituez une cotte de mailles ou un pourpoint tailladé ; que cette barbe blanche tombe largement sur sa poitrine, et vous aurez un chevalier – un héros, – le Cid dans sa vieillesse ⁽¹⁾ ». Poursuivant, le critique raconte une anecdote ⁽²⁾ sur les « comédies improvisées » de Calderón et du roi Philippe IV. Cette anecdote nous semble importante à un double point de vue: tout d'abord elle reflète les bonnes connaissances du critique concernant le dramaturge, dans les moindres détails; et ensuite, comme il le dira lui-même d'ailleurs, « nous l'avons [l'anecdote] surtout rapportée comme indication des mœurs et de l'esprit de l'époque. En effet, si l'Espagne a vu s'évanouir au XVIIème siècle son influence politique, du moins elle ne déchet pas dans les lettres et les arts, et cette époque fut bien réellement la seconde partie du *siècle d'or* ⁽³⁾ ».

Damas-Hinard reconnaît que Lope de Vega « fut le législateur ingénieux en même temps que le glorieux fondateur de la poétique de cette comédie espagnole ⁽³⁾ », mais n'écarte point le poids de Calderón dont l'invention « sans être aussi prodigieuse que celle de Lope [...], n'est peut-être pas moins remarquable. Il n'a point produit comme Lope, quinze cents comédies ; mais à mon avis, il féconde mieux un sujet ⁽⁴⁾ ». Il en donne pour exemple *Ne badinez pas avec l'amour* et note son influence sur les pièces de Molière, notamment *Les*

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.6-7

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.8

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.8-9

(4) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.10- 11

femmes savantes ⁽¹⁾. Dans les comédies d'intrigue ⁽¹⁾, il met évidence le rôle du hasard, qui diminue « dans les comédies sérieuses » car « à mesure que la pièce devient plus dramatique, les événements, les incidents dépendent davantage des caractères, des passions, des intérêts des personnages. Il y a là, selon nous, tout à la fois une connaissance profonde des choses humaines, et un profond sentiment

de l'art ⁽¹⁾ ». Il revient sans cesse à la comparaison avec Lope de Vega et reconnaît que la méthode de Calderón « est moins vive, moins animée, elle saisit moins le spectateur, mais elle permet davantage au poète cette progression de mouvement qui me semble surtout nécessaire dans un ouvrage dramatique. Enfin, ce qu'il faut remarquer en parlant de la composition de Calderón, c'est l'art avec lequel il amène une situation inattendue, un coup de théâtre. Cet art merveilleux avait été reconnu des contemporains de Calderón, qui appelaient les beaux effets de scène les effets à la Calderón (*lances de Calderón*) et en réalité, du point de vue scénique, Calderón est non seulement le premier des dramatises espagnols, mais, peut-être des dramatises de tous les temps et de tous les pays ⁽²⁾ » ; il loue également sa versification et juge que « Calderón n'est pas toujours exempt d'une certaine manière, et il n'a pas la vérité de Lope qui employait tour à tour, avec la même aisance, tous les rythmes et tous les mètres. Mais il est supérieur à Lope et à tous les poètes espagnols dans le vers octosyllabique, nommé vers de romance, ou redondilla, qu'il emploie avec un art vraiment magique. Rapides, impétueux, ces vers se précipitent comme un torrent sonore, et l'on se sent entraîné malgré soi par l'harmonie ravissante de cette musique divine dont Lope lui-même était enchanté ⁽³⁾ ».

Damas-Hinard retient deux types caldéroniens, le premier ayant, selon lui, influencé Corneille : « celui de la femme *muy muger*, comme disent les

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, *op.cit.*, p.10- 11

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.12- 13

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 18

Espagnols, qui revient à peu près et ressemble un peu à ce que nous appelons aujourd'hui *une Lionne*. La femme *muy muger* est une femme passionnée, qui pour arriver à son but, brave tous les obstacles. Ce type, qui je crois a servi de modèle à Corneille pour ses adorables furies, me semble bien espagnol et du XVIème siècle ⁽¹⁾ »; le second est fortement marqué par le spectre de Philippe II : « un autre type, fort curieux, c'est le héros de quelques unes de ses comédies sérieuses fondées sur le point d'honneur : noble et généreux, mais, au besoin rusé,

dissimulé, et qui, lorsque son honneur lui semble compromis, sacrifierait impitoyablement le monde entier et lui-même. Ce personnage appartient également à l'Espagne du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle ; et, si je ne me trompe, il dénoterait l'influence du caractère personnel de Philippe II sur le caractère espagnol. Quand je lis *A outrage secret*, ou *Le médecin de son honneur*, et que je vois apparaître au moment solennel le sombre et farouche héros de Calderón, je me rappelle, involontairement, de Philippe II à son lit de mort, disant aux médecins qui hésitent à le saigner : «Eh quoi ! Craignez- vous donc d'ôter quelques gouttes de sang à un homme qui en a fait verser tant de flots aux hérétiques !⁽²⁾ » ».

L'auteur est ensuite amené à citer *Les Armes de la Beauté*, une des pièces de Calderón où domine le sentiment de l'orgueil et surtout de l'orgueil blessé et menaçant, mais à laquelle Damas-Hinard reproche les « modifications assez graves que Calderón a fait subir à l'histoire ». L'explication qu'il donne par la suite pourrait nous aider à comprendre les raisons de l'attraction des romantiques pour Calderón dans sa façon de transgresser allégrement la vérité historique pour plaire au peuple: « dans toutes celles de ses pièces dont le sujet est emprunté soit à la mythologie, soit à l'antiquité grecque ou romaine, notre poète dispose à son gré

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, *op.cit.*, p. 14

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.12- 13

de la couleur locale, et se joue sans scrupule des faits, des mœurs, du temps. Toujours ses héros, Assuérus ou Alexandre, Scipion ou Coriolan, sont des galants espagnols portant la cape et l'épée, pointilleux sur l'honneur et dévoués aux dames⁽¹⁾ ». Nos romantiques n'ont-ils pas fait la même chose ? Ne se sont-ils pas emparés de figures historiques (Charles-Quint, François Ier, Lucrèce Borgia, Marie Tudor) en faisant subir toutes sortes de travestissements à l'histoire ? L'auteur enchaîne sur le style de Calderón et compare ses déclamations fort critiquées à celles de Shakespeare, faisant remarquer que « ce dernier a une

manière de procéder à peu près semblable. Chaque fois qu'il fait raconter sur la scène un événement public, il se sert du langage le plus propre à nous en montrer la grandeur, quelle que soit la position sociale du personnage qu'il charge du récit : c'est ainsi qu'on peut voir, au début de *Macbeth*, avec quelle pompe le soldat raconte la victoire remportée par Macbeth et Banquo sur le roi de Norvège. Le poète aura craint, sans doute, que l'événement ne perdît de son importance s'il était rencontré dans le langage habituel au messager, et alors il a élevé le langage du messager à la hauteur de l'événement ⁽²⁾ ». Les différences dans les tempéraments des nations non moins que dans ceux des individus lui fournissent cette comparaison entre l'Espagne et la France, Calderón et Molière : « à l'Espagne, à Calderón les grandes aventures, les grands sentiments, la galanterie passionnée. Pour la peinture des vices et des travers sociaux, pour les châtier et s'en moquer, le pays, le poète, – c'étaient la France et Molière ⁽³⁾ ».

Damas-Hinard s'en prend aux écrivains qui ont accusé Calderón de corrompre les mœurs. Il leur oppose une démarche rationnelle et, en réponse à l'accusation, considère que « la critique qui apprécie de la sorte des jeux d'imagination et méconnaît à ce point les privilèges de l'art ne mérite pas une

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, *op.cit.*, p.12- 13

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 14

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.17-18

réfutation sérieuse ⁽¹⁾ ». Il déplore également l'invasion du français dans la péninsule ibérique, qui la dévêtit de son charme national et contribua ainsi à la mort de la comédie espagnole car « ce qui avait fait la force des poètes espagnols, c'était leur nationalité ardente, leur patriotisme exclusif. Pas plus que leur pays, ils n'avaient jamais subi l'influence étrangère. Mais lorsque le petit fils de Louis XIV vint régner en Espagne, avec ce prince pénétrèrent dans la péninsule les idées et les mœurs françaises, d'autres vues littéraires, un autre système dramatique; et comme il n'y avait plus de Pyrénées, il n'y eut plus de comédie espagnole ⁽¹⁾ ». Mais le critique met surtout en valeur l'influence de ce grand théâtre sur les théâtres étrangers, sur un ton laudatif et presque lyrique : « mais, chose

remarquable ! ce théâtre espagnol, si original, si national, et qui a fini si promptement, ce théâtre a fécondé tous les théâtres de l'Europe; et Calderón, en particulier, a eu sur la littérature dramatique européenne une influence immense, qui jusqu'ici, ce me semble, n'a pas été suffisamment appréciée. A Calderón se rattachent de manière plus ou moins directe, soit pour des sujets d'ouvrages, soit pour le développement de quelques qualités, la plupart des poètes dramatiques français, du XVIIème, et, dans le XVIIIème, Beaumarchais, qui lui a dérobé ses situations les plus piquantes. Dès son vivant, sous la restauration de Charles II, Calderón a défrayé en partie le théâtre anglais. Au XVIIIème siècle, il inspirait les poètes italiens, et entre autres le célèbre Gozzi. Enfin, au commencement de ce siècle, en Allemagne, les écrivains les plus distingués, les poètes les plus illustres, à la tête desquels il faut nommer Goethe et Schlegel, l'ont traduit ou imité. Quel homme, quel poète, que celui dont les inventions ont pu amuser des peuples d'un caractère et d'un génie si différents ! ⁽²⁾ ».

Tout le long de cette étude, Damas-Hinard exprime par tous les procédés

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.1

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.21

de magnification son enthousiasme pour la comédie espagnole et pour Calderón en particulier. Si tout cela trahit chez lui la fièvre romantique, il n'est pas pour autant dépourvu de perspicacité critique, souvent d'autant plus remarquable que ses analyses s'appuient sur une documentation étendue et une connaissance approfondie de Calderón, de son œuvre et de son époque, qui font de son essai une des contributions majeures à l'étude du dramaturge espagnol à l'époque romantique.

Damas-Hinard consacre une brève notice à chacune des pièces traduites. Il informe le lecteur sur le genre de chaque comédie, émettant de temps en temps un jugement par ci, un autre par là, teinté toujours de sa grande admiration pour le dramaturge espagnol. Dans le premier tome, son choix se limite à six pièces. Dans *Maison à deux portes, maison difficile à garder* ⁽¹⁾, il reproche à Calderón « de

n'avoir pas motivé suffisamment sa comédie [...] », ajoutant que « ce défaut serait [...] bien compensé par tous les mérites divers qui brillent dans cette œuvre de Calderón : dans l'ensemble, par l'originalité, la rapidité et la clarté de l'intrigue ; dans le détail, par la verve, l'esprit et la facilité du dialogue, et aussi par l'admirable richesse d'une poésie pleine d'images et d'harmonie, que, malheureusement, le traducteur ne saurait se flatter d'avoir reproduite ⁽¹⁾ ». *Le médecin de son honneur* ⁽²⁾ est considéré par notre critique, du point de vue de l'art, comme étant « l'un des chefs-d'œuvre de Calderón ». Il insiste sur la troisième journée qui lui semble « vraiment admirable » et se contente « d'appeler l'attention du lecteur sur ces deux scènes, que sépare la catastrophe, où un musicien mystérieux chante une romance composée sur le départ de l'Infant. Shakespeare lui-même n'a pas, à notre avis, un effet qui soit en même temps plus poétique et plus dramatique ⁽³⁾ ».

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.28

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 100-163

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.100

Dans l'introduction à *La dévotion à la Croix* ⁽¹⁾, après avoir affirmé que cette pièce « est une des comédies les plus remarquable qu'ait enfantées le génie de Calderón », le critique s'adresse à ses contemporains en ces termes : « certes, voilà pour nous Français du dix-neuvième siècle », écrit-il, « un sujet de comédie bien bizarre, bien étrange ; et si, avant d'aborder cette lecture, nous n'avons pas la force de nous arracher aux idées sous l'influence desquelles nous vivons, il est difficile qu'une pareille œuvre nous intéresse, ou même qu'elle n'excite pas notre dédain. Mais si vous avez le pouvoir d'oublier pour un moment vos opinions, votre éducation, vos études, Montaigne et Voltaire ; si vous pouvez pour un moment vous dégager de votre esprit critique et de votre scepticisme ; si, par la pensée vous pouvez vous faire Espagnol, Espagnol du seizième siècle, Espagnol de Philippe II, c'est-à-dire zélé et ardent catholique, si, abjurant le libre usage de votre raison, vous vous soumettez aveuglément , comme un humble esclave, à la

foi ; si vous considérez l'Inquisition comme une institution salubre, protectrice, et digne de tous vos respects ; si vous approuvez dans votre cœur et l'expulsion des Morisques et la guerre d'Alpujara ; si vous applaudissez au secours prêtés à la Ligue, – et au départ de l'*Armada* qui doit détruire l'hérétique Angleterre, – et à ce fanatisme implacable qui animait les conquérants américains ; en un mot, si, pour juger ce drame, vous vous placez au point de vue du poète, oh ! alors, lisez, lisez la *Dévotion à la croix*, et, je ne crains pas de vous le prédire, vous reconnaîtrez dans cette œuvre un puissant génie, un grand et habile maître ⁽²⁾ ».

L'Alcalde de Zalamea ⁽³⁾ est, selon le critique, la transposition de personnages historiques dans la pièce. Ici, il est question encore une fois de l'influence de Philippe II car « c'est bien là, quoiqu'un peu idéalisé, Philippe II, sombre, sévère, taciturne, habitué à voir tout plier sous sa volonté de fer, et

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.164- 210

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.162

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.211-274

inspirant autour de lui un respect mêlé de terreur ⁽¹⁾ ». Selon Damas-Hinard, *De mal en pis* ⁽²⁾ se distingue surtout par la verve, « qui se montre à chaque instant dans le comique et la variété des situations », mais également par « le soin avec lequel le poète a motivé, non seulement l'ensemble, mais jusqu'aux moindres incidents et aux moindres détails de son drame ⁽³⁾ ». Avec *La vie est un songe* ⁽⁴⁾ s'achève le premier volume des traductions de Calderón. Damas-Hinard, après une brève présentation trouve uniquement à dire qu'il a de « la peine à considérer sans une sorte de vertige, la profondeur de ce drame, qui lui-même, comme un rêve étrange, frappe fortement l'esprit, et laisse dans l'âme une longue impression ⁽⁵⁾ ».

Dans le deuxième tome, le critique poursuit son étude précise des pièces de Calderón, quoique brièvement, au rythme d'une promenade : trois ou quatre pages introductives, suivies de la traduction et des commentaires personnels, le tout harmonieusement équilibré. Dans *Le pire n'est pas toujours certain* ⁽⁶⁾, son regard est centré non pas tant sur l'action de la pièce que sur les caractères et les

sentiments, concluant que « jamais l'amour n'a parlé sur le théâtre un langage plus élevé ⁽⁷⁾ ». Damas-Hinard, visiblement sous le charme de Calderón, sait bien choisir les termes et les détails propres à critiquer les imitateurs des pièces du dramaturge espagnol, comme celle-ci par Scarron qui, selon lui, « a assez bien intitulé son imitation, *La fausse apparence*. Malheureusement dans cette imitation il n'y a guère à louer que le titre. Des ouvrages espagnols dont il s'inspirait, le spirituel et joyeux cul-de-jatte n'a su reproduire que la partie burlesque. Quant à la grâce, à l'élégance, à la finesse distinguée, je ne sais vraiment ce que tout cela

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.211

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.275-344

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.275

(4) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.345-401

(5) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.345

(6) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 4- 72

(7) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 4-5

devient entre ses mains. Ce qui ne l'empêchait pas de croire bravement qu'il embellissait les inventions de ses modèles ⁽¹⁾ ». Hinard prend garde à ne pas faire une analyse détaillée de *Bonheur et malheur du nom* ⁽²⁾ car « ce serait lui enlever [au lecteur] le plus vif plaisir que puissent procurer les pièces de ce genre, le plaisir de la surprise. Seulement nous croyons pouvoir annoncer sans péril une invention des plus ingénieuses, des situations charmantes, et dans les personnages accessoires de Tristan et de Flora, beaucoup d'esprit, de grâce et de finesse ⁽³⁾ ». Le critique s'attarde beaucoup plus longuement sur la pièce intitulée *A outrage secret, vengeance secrète* ⁽⁴⁾ et nous informe qu'en « terminant ce drame, Calderón nous annonce qu'il est historique ⁽⁵⁾ », mais « malgré nos recherches », ajoute-t-il, « nous n'avons pu découvrir cette tradition ⁽⁵⁾ ». S'agissant de la vengeance d'un mari outragé, il n'hésite pas à faire un rapprochement entre la pièce de Calderón et *Othello* de Shakespeare : « Othello, c'est l'amour ardent et passionné, la jalousie crédule avec ses tourments et ses fureurs. – *A secreto agravio*, c'est l'honneur, l'honneur espagnol ou portugais, susceptible, hautain, implacable. L'avantage que Shakespeare aurait sur son rival consisterait principalement, selon nous, dans le choix plus heureux de son sujet. Ce n'est pas

que le sentiment de l'honneur repose sur des principes moins élevés, moins nobles, moins purs, que ceux desquels dérivent les sentiments de l'amour et de la jalousie ⁽⁶⁾ ». Il s'étend longuement par la suite sur ce parallèle et « après avoir fait la part du sujet, si maintenant on voulait peser le génie que les deux grands poètes ont dépensé dans leur ouvrage, même à nous en tenir aux principaux caractères de leurs drames, on verrait que le protagoniste de la pièce de Calderón

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p. 4-5

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 73-161

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 73

(4) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 162 - 216

(5) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.162

(6) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.161-164

a été conçu avec autant d'art, de force et de logique que le héros de l'admirable chef-d'œuvre de Shakespeare ⁽¹⁾ ». En fait, le véritable mérite de l'analyse de Damas-Hinard semble résider dans sa conclusion, c'est-à-dire dans l'adhésion, selon lui, des deux poètes à la volonté divine ou plutôt au christianisme, une adhésion qui implique courage, révolte quelquefois mais surtout amour de la vie. Ce passage final, mérite d'être cité en entier: « on sera choqué probablement de la douleur que montre don Lope sur la perte de la femme qu'il vient d'assassiner. Mais d'abord, il nous semble à nous que cette douleur n'est pas complètement jouée. Ensuite le peuple auquel s'adressait notre poète devait aimer dans cette hypocrisie, tout sincère qu'il était, l'empire de la volonté sur le sentiment et une sorte d'hommage à l'honneur. Au reste, ce qu'il y a de curieux, c'est que dans la plupart de ses *Autos* Calderón prêche le mépris de cet honneur auquel il a consacré ses drames profanes ; et Lope de Vega, qui s'en était inspiré également, a écrit contre lui ces paroles éloquentes : 'Honneur ! Honneur ! maudit sois-tu. Détestable invention des hommes, tu renverses les lois de la nature. Malheur sur celui qui t'inventa !'. Mais quand les deux poètes se révoltaient ainsi contre l'honneur, ils cessaient d'être Espagnols, ils étaient seulement chrétiens ⁽²⁾ ». L'importance de la pièce suivante, *Aimer après la mort ou le siège de*

l'Alpujarra⁽³⁾, est double car le critique cherche avant tout à brosser un tableau historique de l'époque où se situait le drame, et n'hésite pas à relever et traduire un extrait de l'ouvrage de Ginez Perez de Hita, intitulé *Histoire des guerres civiles de Grenade*, pour « montrer la fidélité avec laquelle Calderón a suivi l'histoire », avant d'entamer son analyse personnelle. Il arrive à la conclusion que « du point de vue de l'art, ce drame, d'ailleurs plein d'intérêt, est loin [...] d'être irréprochable. Il y a plusieurs caractères esquissés beaucoup trop légèrement, les

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, t.II, *op.cit.*, p.161-164

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 164

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 217-286

sentiments et le langage y manquent souvent de vérité » ; mais il s'empresse d'ajouter que « malgré ses défauts, *Amar después de la muerte* n'en est pas moins une œuvre d'un rare mérite. Quelques uns des caractères principaux sont admirablement tracés [...] Mais ce qui est plus beau encore que toutes ces belles choses, c'est la générosité avec laquelle Calderón, malgré son patriotisme, fait porter sur les Mores l'intérêt de son drame. Et j'ajouterai à ce propos que les autres dramatises espagnols, lorsqu'ils ont traité des sujets analogues, n'ont pas été moins généreux. Et cela, à mon avis, n'honore pas seulement le caractère de ces poètes, mais le caractère national des Espagnols⁽¹⁾ ». Dans sa notice sur *Le Geôlier de soi-même*⁽²⁾, le critique a recours également à une comparaison avec Shakespeare, mais le Shakespeare comique : il considère, en effet, que « c'est une comédie où dominant avant tout, comme dans quelques pièces de Shakespeare, l'imagination et la fantaisie, et qui échappe comme elles à la classification des vieilles poétiques⁽³⁾ ».

Dans le troisième tome, Damas-Hinard poursuit son étude des pièces de Calderón suivant la même démarche que celle des deux premiers. Dans la comédie historique, *Louis Perez de Galice*⁽⁴⁾, le commentateur vise d'abord à expliquer le rôle du *bandolero* et montre également que « pour bien comprendre un semblable personnage et tout ce qu'il a de réel et de vivant, il faut se rappeler le caractère espagnol, les influences sous lesquelles il s'est développé, et en

particulier la longue lutte de ce peuple contre les Arabes, la configuration géographique de la péninsule, etc., etc. On s'explique alors comment les Espagnols, surtout les Espagnols des montagnes saisissent avec empressement toutes les occasions, quelles qu'elles soient, de donner satisfaction à leurs instincts guerriers ; comment des sentiments élevés se rencontrent chez des

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, t.II, *op.cit.*, p. 223

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 287- 340

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 287

(4) Damas-Hinard, t. III, *Ibid.*, p.1-57

hommes qui mènent une existence criminelle ; comment une certaine probité et une certaine délicatesse peuvent résister à des habitudes de pillage, etc., etc ⁽¹⁾ ».

Notons ici que, dans la plupart de ces notices, le lecteur est tantôt placé en position d'observateur par rapport à la pièce commentée, tantôt invité à s'identifier aux protagonistes et surtout à se former son propre jugement sur l'œuvre et sur les personnages. En lui donnant une participation active, le critique efface les frontières habituellement bien définies entre le créateur, le critique et le lecteur : « pour l'appréciation de ces vues », insiste-t-il, « nous nous en rapportons pleinement, comme pour tout le reste, au jugement du lecteur ». Dès les premières lignes du *Secret à haute voix* ⁽²⁾, le lecteur est intrigué, séduit, emporté par un texte qui ne ressemble à aucun autre, et Damas-Hinard accroît encore cette impression quand il écrit que « quand on considère dans son ensemble cette brillante composition, la variété des épisodes, leur suite, leur enchaînement, on est obligé de classer *El Secreto a voces* parmi les meilleures comédies d'intrigue de notre poète. Beaumarchais, qui avait dû voir représenter cette comédie pendant son séjour à Madrid, en a imité plusieurs situations dans le *Mariage de Figaro* et, en particulier, la scène du dénouement, qui lui a donné l'idée de son cinquième acte. Me permettra-t-on de l'avouer ? Je préfère la scène de Calderón comme plus naturelle et plus vraisemblable ⁽³⁾ ». Au sujet de *L'Esprit Follet* ⁽⁴⁾, le critique nous informe que « la *Dama Duende* fut la première fois imitée en France, vers le milieu du dix-septième siècle, par d'Ouille, qui intitula sa pièce avec bonheur

l'Esprit follet, et plus tard, en 1685, par Hauteroche, sous le titre de la Dame invisible ⁽⁵⁾ ». Dans *Les Trois châtiments en un seul* ⁽⁶⁾, ce sont encore le mariage

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p. 1

(2) Damas-Hinard, t. III, *Ibid.*, p. 58-137

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 58

(4) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.138-199

(5) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.138

(6) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 200-263

et ses liens avec l'ordre social qui constituent le ressort principal de l'action et que Calderón aborde de manière originale. Il semble que, dans cette pièce, Calderón invite le lecteur à réfléchir et à tirer une leçon : « dans cette comédie », écrit Hinard, « dont le fond est historique, Calderón, contre son ordinaire, s'est proposé un but moral : il a voulu montrer que certains attentats contre l'ordre social et la sainteté du mariage pèsent à jamais sur ceux qui s'en sont rendus coupables, et qu'ils les expient tôt ou tard d'une manière terrible ⁽¹⁾ ». Concernant les reproches dont cette œuvre a fait l'objet, Hinard considère que « dans l'exécution de cette pièce, on pourra blâmer un certain abus de l'esprit et de l'imagination, des plaisanteries un peu déplacées et des jeux de versification qui laissent trop voir le poète dans le moment même où il devrait le plus soigneusement s'effacer, pour ne laisser voir que les acteurs ⁽¹⁾ ». Passant ensuite à la *comedia Le prince constant* ⁽²⁾, le critique fait un rapide exposé des faits d'après lesquels Calderón a composé sa pièce et reconnaît « sans peine les points essentiels dans lesquels le poète espagnol a suivi ou altéré l'histoire [...] les anachronismes, les fautes de géographie qui se rencontrent ça et là [...] Jamais Calderón n'a usé plus largement de la permission qu'on accorde aux poètes de tout oser ⁽³⁾ ». Il va même jusqu'à comparer « le Prince Constant et le Philoctète de la tragédie grecque ⁽³⁾ » et ajoute que l'ouvrage « a été traduit en allemand par le grand critique W. Schlegel, et [que] ce drame a obtenu beaucoup de succès sur tous les théâtres de l'Allemagne ⁽³⁾ ».

Le Schisme d'Angleterre ⁽⁴⁾ est le dernier drame historique analysé par Damas-

Hinard. Le commentateur souligne « l'unité, la logique et la grandeur » dans la composition, mais, quoiqu'il soumette au lecteur son jugement sur l'œuvre qu'il

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.200-201

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.264-314

(3) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.264-265

(4) Damas-Hinard, *Ibid.*, 315- 400

commente, il reproche au dramaturge une faute de goût : « on trouve à la dernière scène un détail qui pourra choquer les esprits délicats : c'est ce cadavre d'Anne de Boleyn, placé en guise de carreau au pied du trône sur lequel vont s'asseoir le roi Henry VIII et Marie. Cette imagination, toute bizarre et révoltante qu'elle peut paraître au premier abord, ne s'explique-t-elle pas [par] les sentiments qui animaient le poète en composant ce drame ? Ne serait-ce pas qu'il aurait voulu par là infliger un dernier châtiment à cette femme, cause première du schisme, en l'exposant aux regards comme un objet d'horreur ? et indiquer par un symbole, que Marie, une fois montée sur le trône, devait, pour ainsi dire, écraser et fouler aux pieds l'hérésie ? ⁽¹⁾ ».

Loin des éloges enthousiastes d'un Damas-Hinard, Philarète Chasles aborde en homme du XIX^{ème} siècle le drame de Calderón, dans ses *Etudes sur le théâtre espagnol*. Il donne comme sous-titre à son article *La Dévotion de la Croix, comédie fameuse par Calderón*, qu'il analysera avec un recul empreint de scepticisme: « drame caractéristique », écrit-il, « à la trame et [au] tissu primitif du drame bizarre ». Philarète Chasles fait partie de ces romantiques ralliés au libéralisme qui ont pu difficilement comprendre les archaïsmes de la société espagnole encore fortement marquée par le pouvoir d'une religion qui dicte les normes de la vie sociale et se retrouve dans le théâtre. De là l'âpreté du jugement de Chasles sur ce drame, quand s'adressant au lecteur il s'écrie : « lisez, devenu fanatique, le drame fanatique de Calderón. La sympathie que je vous demande est étrangère à votre époque ; elle attaque de front toutes les idées modernes ⁽²⁾ ». Le drame se déroule dans un paysage dont Chasles souligne fortement l'aspect

sinistre: « dans une gorge de montagnes, au sein d'une solitude âpre et sauvage, loin de tous les chemins fréquentés [...], il y a une grande croix, formée de deux

(1) Damas-Hinard, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, op.cit.*, p.316

(2) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol*, in *Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835, p.138

débris de chêne que l'outil du charpentier n'a pas même équarris. C'est un de ces paysages aux couleurs tranchées, aux lignes aiguës, qui s'accordent avec toutes les pensées terribles et toutes les fureurs de l'âme. Là doivent se réfugier les *bandoleros* ; là doivent s'asseoir de misérables pâtres fatigués ; là des ennemis acharnés doivent commencer et finir un combat mortel. C'est là aussi que Calderón pose ses acteurs ⁽¹⁾ ». Chasles aborde la critique sous l'angle de l'idéologie : « voulez-vous connaître le drame du catholicisme », écrit-il, « lisez *La Dévotion de la Croix* ⁽²⁾ ». Il n'est pas insensible à la grandeur de l'art : « voilà les arts ! c'est leur privilège. S'il n'ont pas le bon sens prosaïque de la raison vulgaire, ils ont le droit de concentrer tout un passé dans une seule œuvre ⁽³⁾ » ; mais il tient surtout à replacer le drame caldéronien dans le cadre particulier de la religion espagnole, de la spiritualité et des pratiques à travers lesquelles elle s'exprime : « *La dévotion de la Croix* », explique-t-il, « atteste une civilisation perdue et morte ; car l'Espagne elle-même, malgré son respect saint et obstiné pour l'antiquité de ses mœurs, s'éloigne chaque jour de la redoutable civilisation que nous avons vue se développer. De même que *Hamlet*, le grand drame du doute et de la douleur septentrionale, n'a pu éclore que dans la Grande-Bretagne, *La dévotion de la Croix*, ce drame du symbole méridional et de la croyance effrénée, n'a pu naître, germer et mûrir qu'entre les Pyrénées et Gibraltar. Nous échappons à toutes nos idées philosophiques, nous ne raisonnons plus ; nous croyons, non d'une foi épurée, tendre, chaste, chrétienne, selon la loi morale du sauveur des hommes, mais aveugle, ardente ; une foi d'inquisiteur, de martyr et de séide. Pour comprendre seulement un drame dont la donnée est telle, et dont le résultat serait effrayant, il faut dépouiller tous les souvenirs modernes et faire taire

les raisonnements. Pourquoi ne l'aurions-nous pas ? cette transformation de l'âme

(1) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol, op.cit.*, p.142-143

(2) Chasles Philarète, *Ibid.*, p.15

(3) Chasles Philarète, *Ibid.*, p.155

exige quelque force, mais c'est la première nécessité imposée à l'artiste.

Corneille, l'honnête et doux Corneille, savait bien tremper son âme dans la férocité romaine, quand il écrivait les Horaces, et nous nous faisons païens tous les jours lorsque nous lisons Virgile et Tibulle ⁽¹⁾ ». Cet amalgame du spirituel et du temporel n'était pas, on s'en doute, du goût de nos romantiques que l'esprit de 89 avait « sécularisés »: « si nous procédons au moyen de la raison critique », renchérit Chasles, « nous ne comprendrons jamais les génies méridionaux ; si nous mettons à sa place la passion, nous trouverons le point de vue espagnol. [...] Si un peuple se livre à une passion, il est grand par elle ; c'est par elle qu'il domine, c'est par elle aussi qu'il meurt [...] Oui mais voici ce qu'une passion fait par un peuple et ce qu'elle fait de lui : elle l'exalte, l'agrandit et le tue [...] De même que l'équilibre était rompu en Italie par la passion artiste, il était détruit en Espagne par la pensée catholique, par le symbole, par la passion de la croix ⁽²⁾ ».

A un certain moment, le critique prend la décision d'arrêter son “massacre” pour analyser objectivement le drame de Calderón car « nous ne demanderons pas la moralité à ce drame fanatique. Nous ne demanderons pas une leçon morale à ces tableaux chrétiens, où les chairs pantelantes du martyr saignent sous le fer du bourreau, où les muscles sont à nu, où le peintre a réalisé sous l'auréole sacrée d'épouvantables tortures. Nous séparerons la question d'art de la question politique ⁽³⁾ ». Dans cette œuvre où « Calderón ne perd jamais l'occasion de faire connaître sa pensée fondamentale, l'omnipotence du symbole ⁽⁴⁾ », le critique souligne « ces détails minutieux qui donnent à l'illusion l'apparence de la réalité [et qui] seraient un contraste frappant avec le style élevé, le ton grandiose, la marche poétique de l'ensemble. L'ode ou l'émotion n'a que faire de cette

(1) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol, op.cit.*, p.156.

(2) Chasles Philarète, *Ibid.*, p.157

(3) Chasles Philarète, *Ibid.*, p.146

(4) Chasles Philarète, *Ibid.*, p.149

réalité morte et prosaïque. A cet égard, Calderón obéissait à l'instinct délicat du génie, instinct qui domine les systèmes, les réforme ou les brise [...] Calderón ne matérialise jamais son drame. Il ne s'amuse pas à préciser les ressorts matériels et grossiers de sa création. Il lui suffit de ne point heurter ou forcer la croyance, de ne pas faire violence à l'esprit de l'auditeur, de se maintenir dans la sphère naturelle de son œuvre ⁽¹⁾ ». Chasles poursuit par une brève comparaison entre le drame caldéronien et celui des romantiques, cherchant avant tout à mettre en relief la supériorité du premier: « pour nous, l'art est devenu tout autre : il s'est fait mécanisme. On procède avec grand effort des inventions impossibles que l'on essaie d'expliquer par une multitude de ressorts factices et fragiles. On fabrique des machines compliquées, dont le jeu excite l'étonnement. C'est le drame à la vapeur [...] Ce théâtre espagnol, [...] est profondément original, et l'originalité est loin de nous. Il ne ressort d'aucune imitation ; il est populaire, fils du peuple, tout imprégné d'une civilisation perdue. Avec une facilité, une grâce, une légèreté apparente, c'est le plus passionné, le plus terrible de tous les drames que l'homme ait inventé ⁽¹⁾ ».

Philarète Chasles a consacré une bonne partie de son étude à l'influence que le drame espagnol a exercée en Europe, soulignant que c'est malheureusement par ses aspects les plus discutables et les plus superficiels qu'il a surtout agi sur les dramaturges étrangers : « le drame espagnol », écrit-il, « de souche ibérique, chevaleresque par le mouvement et l'action, héroïque par l'idéalité, catholique par la pensée première, n'a plus d'écho dans les contrées d'Europe. [...] Du drame espagnol, il n'est resté que sa partie la plus grossière ; il nous a légué les portes secrètes, les doubles pavillons, les escaliers dérochés, tout ce pauvre bagage que nous traînons encore. C'est lui qui a enseigné à l'Italie l'imbroglio puéril des événements qui se heurtent, se croisent et s'entrelacent.

(1) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol, op.cit.*, p.150-151

Maître et précurseur de tout le théâtre européen, il a fait Corneille et Beaumarchais, les deux génies les plus opposés que l'on puisse nommer. Dès le milieu du XVIème siècle, l'Angleterre imite la scène espagnole, les contemporains de Shakespeare, hommes de talent groupés autour de l'homme de génie, Marston, Dekker, Johnson, Marlowe, Webster, Heywood (noms trop peu connus en France), copient ou plutôt calquent les imbroglios de Lope de Vega et de ses élèves. Ainsi se bâtit le drame anglais. L'Italie fournissait le sujet, le conte original, la trame première ; l'Espagne donnait le mouvement dramatique : ruses, fourberies, aventures nocturnes, enlèvements, déguisements, changements et suppositions de noms et d'état [...] Au XIX le plus petit vaudeville d'intrigue qui se joue maintenant est une création de l'Espagne ⁽¹⁾ ».

Il déplore que la critique n'ait pas mieux perçu l'essence du théâtre espagnol, la substance humaine dont il est nourri, et qu'elle se soit trop souvent contentée de répéter des clichés : « c'est cette flamme, née des croyances populaires, que nul critique n'a saisie et appréciée, ni Bouterweck, qui se contente de tout classer ; ni Schlegel, qui a ses vues politiques ; ni Sismondi, qui demande aux Castillans anciens le libéralisme de notre temps. Il n'est pas vrai, comme le prétend Schlegel, que le théâtre de l'Espagne soit un hymne éternel à Dieu, à l'amour, au dévouement, à l'honneur. Oh ! les passions humaines s'y font reconnaître à des traces bien plus terribles ! Il y a du sang, des larmes, des crimes sans nom, des fureurs inconnues à tous les peuples ; il y a là une société enfiévrée, grande et puissante, extrême et gigantesque, une civilisation pétrie par l'étreinte embrasée du catholicisme et la main de fer du chevalier ⁽²⁾ ». L'image de Dieu, si présente dans ce théâtre, bien loin de se réduire à quelques traits conventionnels, est d'un relief saisissant : « il protège, rachète, couvre, ranime, sauve, pacifie, ouvre le ciel, ouvre l'enfer ⁽²⁾ ».

(1) Chasles Philarète, *Études sur le théâtre espagnol, op.cit.*, p.140 - p.141

(2) Chasles Philarète, *Ibid.*, p.142

En comparaison de ces études approfondies et précises sur Calderón de La

Barca, l'apport d'un Mérimée nous intéresse moins, bien qu'on doive signaler que ce dernier commence très tôt, en 1826, la lecture des comédies de Calderón prêtées par Auguste Sautélet ⁽¹⁾. Mais déjà en 1825, date de la parution de son *Théâtre de Clara Gazul*, on notait chez lui une certaine connaissance du dramaturge espagnol. L'hispaniste a dû avoir fréquenté assidûment Calderón car, dans sa *Correspondance*, il fait fréquemment mention de ses pièces ; mais on ne connaît pas son opinion personnelle comme il l'a fait pour le théâtre de Cervantes et de Lope. Mentionnons une de ses lettres, de 1843, dans laquelle il a mutilé le titre d'une comédie de Calderón pour flétrir l'action des politiciens aux promesses mensongères, et auxquels il applique le titre tronqué de la célèbre *comedia* : En esta vida todo es mentira. (Le titre exact de l'oeuvre est: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*).

Théophile Gautier consacre, dans son *Voyage*, quelques pages à l'ancien théâtre espagnol et déplore à Malaga « l'antique veine dramatique espagnole [qui] semble être tarie sans retour, et pourtant jamais fleuve n'a coulé à plus larges flots dans un lit plus vaste ; jamais il n'y eut fécondité plus prodigieuse, plus inépuisable ⁽²⁾ ». Il cite Lope de Vega et Calderón, qu'il semble connaître à en juger par les quelques appréciations qu'il donne d'eux ; seulement on ne peut savoir l'étendue de ses connaissances car il se borne à définir le genre de comédies qu'ils ont écrit. De plus, il brosse une liste inexacte et désordonnée d'auteurs qu'il semble avoir découverte dans les librairies de la ville : « il faudrait », écrit-il, « des catalogues in-folio pour désigner, seulement par leurs titres, les pièces de Lope de Rueda, de Montalván, de Guevara, de Quevedo, de Tirso, de Rojas, de Moreto, de Guilhem de Castro, de Diamante et de tant

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gen.*, t.I, *op.cit.*, p.19 (XI – 1826)

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.351- 352

d'autres ⁽¹⁾ ». Il cherche surtout à montrer la grande richesse de la littérature dramatique espagnole : « c'est une fertilité d'invention, une abondance

d'événements, une complication d'intrigues dont on ne peut se faire une idée. Les Espagnols, bien avant Shakespeare, ont inventé le drame; leur théâtre est romantique dans toute l'acceptation du mot ; à part quelques puérités d'érudition, leurs pièces ne relèvent ni des Grecs ni des Latins, et, comme le dit Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* : ... Cuando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves ». Les réflexions de Gautier restent très superficielles et souvent discutables, comme on le voit, par exemple, par l'affirmation suivante: « les auteurs dramatiques espagnols ne paraissent pas s'être beaucoup préoccupés de la peinture des caractères, bien que l'on trouve à chaque scène des traits d'observation très piquants et très fins ; l'homme n'y est pas étudié philosophiquement, et l'on ne rencontre guère, dans leurs drames, de ces figures épisodiques si fréquentes dans le grand tragique anglais, silhouettes découpées sur le vif, qui ne concourent qu'indirectement à l'action, et n'ont d'autre but que de représenter une facette de l'âme humaine, une individualité originale, ou de refléter la pensée du poète. Chez eux, l'auteur laisse rarement apercevoir sa personnalité, excepté à la fin du drame, quand il demande pardon de ses fautes au public ⁽¹⁾ ». Il exalte le point d'honneur, « principal mobile » des pièces espagnoles, et établit cette comparaison : « l'on est souvent révolté », écrit-il, « en lisant les tragiques grecs, de la situation du héros, également criminel s'il agit ou s'il n'agit pas ; le point d'honneur castillan est toujours parfaitement logique et d'accord avec lui-même. Il n'est d'ailleurs que l'exagération de toutes les vertus humaines poussées au dernier degré de susceptibilité. Dans ses fureurs les plus horribles, dans ses vengeances les plus

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.351- 352

atroces, le héros garde une attitude noble et solennelle ⁽¹⁾ ». Après avoir décrit les différentes situations où intervient l'honneur, il s'arrête sur un « profond sentiment du catholicisme et des mœurs féodales [qu'on] respire dans tout ce théâtre, vraiment national d'origine, de fond et de forme ⁽²⁾ ». Il conclut que « le

point d'honneur et l'héroïsme des vieilles pièces n'est plus compris ou semble ridicule, et la croyance moderne n'est pas encore assez formulée pour que les poètes puissent la traduire ⁽²⁾ ». Si l'on pense au théâtre de Zorrilla et à celui du duc de Rivas, on se demande jusqu'à quel point la vision de Gautier est crédible, d'autant plus surtout qu'il les a lui-même mentionnés, les qualifiant de « jeunes gens de talent et d'espérance ».

La France romantique est-elle restée en deçà de l'Allemagne pour la connaissance et l'exploration de la littérature espagnole? Force est de reconnaître, en tout cas, qu'on ne trouve pas, à l'époque, en français l'équivalent de l'œuvre des frères Schlegel et qu'un ouvrage comme *La Vida es sueño* n'y a pas connu la fortune qui, dans les pays de langue allemande, en a fait une « œuvre phare » (Christophe Couderc) donnant lieu à des réécritures originales comme la « fable dramatique » de l'autrichien Grillparzer, *Der Traum ein Leben*. De même, la persistance d'un certain goût classique explique des jugements qui nous surprennent. Mais l'enthousiasme suscité par la représentation en France de telle *comedia* fut bien souvent sans réserve. Ainsi Eugène Baret écrit à propos du *Chevalier d'Olmedo* : « on peindra les passions avec plus de profondeur, on ne les peindra jamais plus vivantes que dans ce drame ; on ne mettra jamais dans la tragédie un pathétique plus douloureux ; la jeunesse et la beauté, l'héroïsme et la tendresse, ne recevront jamais des couleurs plus idéales. Est-ce un roman, est-ce un drame, est-ce une page détachée de quelque épopée ? il y a de tout cela à la

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.351- 352

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 355

fois dans *Le Cavalier d'Olmedo*, car ce tableau a quelquefois la largeur de l'épopée, il a tout l'intérêt du roman, il a le mouvement et les émotions du drame ; par-dessus tout cela, un incomparable effet de poésie ⁽¹⁾ ». Et, mettant le drame de Lope en concurrence avec *Roméo et Juliette*, il ajoute: « un seul mot suffira à donner la vraie mesure de la valeur de cet ouvrage : c'est qu'il n'est pas loin

d'égaliser le *Roméo et Juliette* de Shakespeare ⁽¹⁾ ».

- **Les autres secteurs de la littérature: la poésie, la littérature mystique.**

Quant aux autres secteurs de la littérature, ils n'ont pas sérieusement préoccupé nos romantiques ni les ont particulièrement intéressés. Les résultats de nos recherches à ce sujet restent au total peu significatifs. Mérimée, par exemple, mentionne à plusieurs reprises *La Araucana* d'Alonso de Ercilla. Il paraît que la lecture de ce poème héroïque lui a servi d'outil de documentation sur l'Amérique du Sud et lui a fourni la couleur locale pour *L'Occasion*, *Le Ciel et l'enfer*, *La famille de Carvajal* et *Le Carrosse du Saint-Sacrement*. Il fait même une allusion directe au poème d'Ercilla dans *Le Ciel et l'enfer* quand on voit doña Urraca lisant des livres pieux dont *La Araucana*. Même dans sa *Correspondance*, en voulant souligner le caractère inconstant de la femme, il cite dans une lettre à son ami Manuel de Bofarull deux vers d'Ercilla : « Las mugeres son y fueron amigas de mudanzas y mudables ⁽²⁾ ».

Quant à la littérature mystique, elle ne fut abordée que durant les voyages dans les régions qui rappelaient à nos romantiques saint Jean de la Croix ou sainte Thérèse d'Avila. Quinet reste parmi les plus sarcastiques et, quand il parle de la

(1) Baret Eugène, in *Lope de Vega, Le Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega*, GFlammarion, Paris, 2003, p.468-469

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.XVI, *op.cit.*, p.265, (16-X-1847)

ruine de la Castille, il se laisse aller à son imagination et écrit : « j'écoutais si un gémissement ne sortirait pas de la poussière des saints espagnols... Ce souffle léger, n'est-ce pas un soupir de sainte Thérèse, de Louis de Léon ? ⁽¹⁾ ». Le mysticisme était à ses yeux un signe de folie et un obstacle au progrès de la science. Emile Zola également, sur un ton à la fois satirique et polémique, fera allusion à sainte Thérèse : « une femme qui a jeté de pareils cris de volupté connaît les déchirements et les joies de la chair [...] C'est la passion humaine

transportée dans le rêve [...] C'est l'hallucination d'une vierge ardente qui contente ses désirs en serrant un fantôme entre ses bras. Je ne sais pas de spectacle plus étrange ni plus curieux pour un savant. Pauvre et malheureuse fille, après tout. Si la vie lui eût donné des enfants, elle aurait aimé sur la terre, au lieu d'aimer dans le Ciel. Nous aurions eu une mère de famille de plus, et une folle de moins ⁽²⁾ ».

Gautier consacre quelques mots à sainte Thérèse où s'exprime une ardente admiration: « sainte Thérèse », écrit-il dans son *Quand on voyage*, « la Sappho de l'extase, la grande lyrique chrétienne, la sainte la plus délicieusement femme, la passion la plus éthérée et la plus divine, la flamme ardente à brûler le corps comme un grain d'encens, l'amour du ciel le plus désintéressé qui fut jamais ⁽³⁾ ». Mais il souhaiterait plutôt voir apparaître la douce et sereine figure de sainte Claire. Quinet, devant un tableau de Murillo, ne peut s'empêcher de penser à sainte Thérèse, mais son émotion semble être d'ordre exclusivement esthétique. Ainsi, décrivant une des Vierges du peintre, il écrit : « en ce moment, le Dieu de lumière naît dans son sein ; le miracle de l'incarnation s'achève ; le fond de l'abîme rayonne et flamboie. Des bruyères rougies et des chaumes d'Espagne, s'élève un vent brûlant, plein du Seigneur. Désordre, ivresse, délire de l'amour,

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p. 120

(2) Zola Emile, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t.X, Paris, p.724

(3) Gautier Théophile, *Quand on voyage*, *op.cit.*, p.320

toute l'âme de sainte Thérèse est là ⁽¹⁾ ». A Tolède, en parlant du Moyen Age espagnol, l'air de l'Arabie et du Pérou se mêle au mysticisme chrétien et de la ville semble surgir « une de ces pages à la fois sombres et embrasées de Calderón, de Louis de León, dans lesquelles le mysticisme chrétien, tout chargé des couleurs de l'Arabie et du Pérou, nage dans un ciel de rubis, donnerait seule l'idée de ce Moyen Âge vêtu de pourpre et de porphyre. Peut-être est-ce en priant sous ces voûtes que Sainte Thérèse a conçu l'image du château de diamant où l'âme pénètre par sept enceintes ; car le Dieu espagnol se cache, à l'exemple d'Allah,

sous plusieurs enceintes de jalousies gothiques ⁽²⁾ ».

C La Littérature comme source d'inspiration :

1. Imitations, transpositions, adaptations

Le théâtre de Clara Gazul de Prosper Mérimée

Ecrire, c'est aussi imiter des modèles littéraires. Ce que firent nos romantiques. Ils transposèrent en mots les émotions que leur ont fait ressentir les œuvres littéraires espagnoles. Seulement certains ont rarement pu éviter les écueils: la fadeur, le plagiat et le désordre. Quelques-uns ont puisé dans les œuvres espagnoles, qui leur ont servi de source d'inspiration pour des romans ou des oeuvres théâtrales. Ils se sont adonnés aux imitations, transpositions, adaptations sans hésitation, avec un engouement passionné.

Chacun à sa façon, ils se sont coulés dans les moules espagnols du XVIIème siècle. Il nous a paru intéressant d'analyser, à titre d'exemples, quatre œuvres d'auteurs romantiques fortement marquées par l'atmosphère

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p. 24

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p. 147

pittoresque de la Péninsule ibérique et la littérature castillane du Siglo de Oro: *Le théâtre de Clara Gazul* de Mérimée, *Inès de las Sierras* de Charles Nodier, *Piquillo* d'Alexandre Dumas et *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier.

Le théâtre de Clara Gazul comprend 8 comédies imitées des dramaturges du Siècle d'or espagnol. Mérimée avait à peine vingt-deux ans quand il publia, en 1825, son *Clara Gazul*. Ce qui fait que, quoique le décor tout entier soit espagnol, le fond restera d'esprit français. Nous savons que Mérimée avait consacré plusieurs articles au théâtre espagnol, écrits en 1824, quand il n'avait que 21 ans. Il voulait faire croire à tout prix que l'auteur du théâtre de Clara Gazul était espagnol; ce qui l'a poussé à étudier en long et en large les modèles suivis c'est-à-

dire plus particulièrement Lope et Calderón qu'il finira par connaître très bien. Mais le *Théâtre de Clara Gazul* reste la meilleure démonstration des connaissances purement livresques de Mérimée à l'époque où il écrivait cette oeuvre de jeunesse. On peut parler de deux sources d'informations: d'une part l'influence des récits des voyageurs étrangers et, d'autre part, la lecture des écrivains espagnols, surtout les grands classiques. Mérimée, à en croire Sainte-Beuve, se reprochera d'avoir écrit cet ouvrage sans connaître vraiment l'Espagne «lorsque Mérimée publia son *Théâtre de Clara Gazul* », écrit-il, «il n'avait pas encore vu l'Espagne, et je crois qu'il lui est depuis échappé de dire que s'il l'avait vue auparavant, il n'aurait pas imprimé son ouvrage. Il aurait eu grand tort, et nous y aurions tous perdu. Il est de ces premières inspirations que l'observation elle-même ne remplace pas ⁽¹⁾ ». Ces « premières inspirations » dont parle le critique relèvent d'une recherche outrancière de couleur locale, qui pousse Mérimée à recourir aux types considérés comme l'expression de l'« homo hispanicus » : il s'agit des sorcières, des toreros, des contrebandiers et des *bandoleros*. Tous sont présents dans *Clara Gazul*. De plus, le thème récurrent

(1) Sainte-Beuve, in *Portraits littéraires*, Vol. III, Garnier Frères, Paris, 1862, p.356.

dans ces pièces est l'honneur, l'auteur combinant la jalousie la plus féroce avec le point d'honneur le plus sourcilieux. Notons que Mérimée avait déjà lu aussi les romances. Il avait donc une représentation mentale de cette ambiance et il a plaqué cette image sur l'action; les détails pittoresques rejoignent effectivement ceux fournis par les romances et les dramaturges espagnols: « chaque comédie », écrit Pierre Trahard, « présente un élément espagnol emprunté aux poètes de la comédie ancienne : amour de la patrie et de la liberté dans *Les Espagnols en Danemark* ; fanatisme religieux dans *Une femme est un diable* ; violence de la passion dans *L'Amour Africain* ; force du préjugé nobiliaire et du point d'honneur dans *Inès Mendo* ; rivalité amoureuse de deux inquisiteurs dans *Le Ciel et l'Enfer*⁽¹⁾ ». On sait qu'il s'était beaucoup documenté sur Cervantes mais des

doutes persistent sur le point de savoir si Mérimée connaissait alors à fond le théâtre qu'il imitait, c'est-à-dire celui de Calderón, de Lope de Vega ou même de Cervantes. Quoiqu'il en soit, Ménendez y Pelayo a écrit sur cette œuvre de jeunesse que l'auteur : « acertó a remedar muy bien [...] el arranque, el nervio y la rapidez de la acción que caracteriza nuestra comedia ⁽²⁾ ».

Pour revenir aux pièces de *Clara Gazul*, on remarque, d'autre part, dans la plupart d'entre elles, un libéralisme radical dans les idées politiques de Mérimée, qui ont contribué à forger sa vision de l'Espagne. Ainsi dans *Les Espagnols en Danemark*, il se passionne beaucoup plus pour l'Espagne comme siège de la révolution libérale ⁽³⁾ que comme patrie de Calderón. Son enthousiasme pour les idées progressistes, en réaction contre la confortable médiocrité bourgeoise, le pousse à s'insurger contre l'absolutisme imposé dans la péninsule par Ferdinand VII. Dans *Le Ciel et l'Enfer*, il exprime sans ménagement aucun ses idées

(1) Trahard Pierre, *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, t. I, *op.cit.*, p.197

(2) Menéndez y Pelayo Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4^ª edición, Madrid, C.S.I.C, 1974, t.II, p. 877.

(3) Bataillon Marcel, « l'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », in *Revue de littérature comparée*, Janvier-mars, Paris, 1948, p.39.

anticléricales et se moque des croyances de Doña Urraca et F. Bartolomé; il suffit de lire toute la pièce dont l'esprit est celui d'un pamphlet subversif. C'est plus tard, sous l'influence de son amie Madame de Montijo, qu'il épousera un libéralisme conservateur.

En définitive, notre auteur, surtout dans ses œuvres antérieures à 1830, arrivait difficilement à se détacher de sa culture française dans sa conception de l'Espagne. Martinenche a, du reste, bien démontré que le drame romantique français relevait encore du classique mais ne pouvait pas ignorer l'originalité et la liberté des drames espagnols ⁽¹⁾.

Dans le *Théâtre de Clara Gazul*, une vision hispanique fortement influencée par la littérature française se fait remarquer: on y retrouve des échos de Corneille, Molière, La Fontaine, Lesage, Montesquieu, Voltaire, Diderot,

Chateaubriand, Stendhal. Mérimée lui-même reconnaît cette dépendance culturelle, logique quand elle n'est pas excessive mais qui frise le chauvinisme quand elle est exclusive : « on nous reproche », écrit-il dans un commentaire à l'œuvre de Ticknor, « à nous autres Français, et non sans raison, de ne juger les écrivains étrangers qu'avec nos idées françaises. Nous exigeons d'eux qu'ils se conforment à nos préjugés... Ce n'est pas sans peine que nous acceptons un point de vue nouveau, et que nous parvenons à comprendre une société qui n'est pas la nôtre ⁽²⁾ ».

Mais on ne peut nier que ces auteurs français font, selon quelques critiques, une sérieuse concurrente à Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderón. Si les auteurs castillans dominent sur le plan quantitatif, les Français les dépassent dans le qualitatif : « sur une culture classique profonde », écrit Eugène Marsan, « il a branché l'amour de l'Espagne et de l'Angleterre. L'Italie étant le

(1) Martinenche Ernest, *L'Espagne et le Romantisme français*, Paris, Librairie Hachette, 1922, p.114.

(2) Mérimée Prosper, «De la littérature espagnole », in *Revue des deux mondes*, *op.cit.*, p.276. fief de Stendhal, il s'annexera l'Espagne et partagera avec lui l'Angleterre :

romantisme, dandysme et curiosité proprement mériméenne, étude des cœurs sous d'autres cieux. Le théâtre de Clara Gazul s'inspire de Cervantes, de Calderón, et de cent autres pour l'Espagne, il s'inspire de Shakespeare pour ce qui regarde l'Angleterre. Appréhendées et affichées d'une manière où la sourcilleuse critique actuelle trouve à gronder, les connaissances qu'il utilise sont encore un procédé dandy [...] Mais son cosmopolitisme, selon la formule de l'ancienne Europe, est de tour classique, c'est-à-dire français ⁽¹⁾ ».

Finalement, « il ne faut pas chercher ici le véritable hispaniste » ; seulement ce théâtre n'a pas, selon Martinenche « médiocrement contribué à répandre quelques-uns des préjugés dans lesquels se résume l'état actuel des connaissances sur l'Espagne d'un assez grand nombre de Français ». Cet ouvrage, écrit avant 1830, fut regardé par la critique française, et espagnole surtout, comme souillé d'un curieux exotisme, encombré d'une couleur locale bon marché, et un

des responsables majeurs de la vision folklorique de l'Espagne, confinant parfois à la caricature. *Le théâtre de Clara Gazul* nous présente une Espagne de fantaisie, une simple projection de l'esprit de Mérimée sur les choses. On ne peut cependant pas parler d'un simple attrait pour l'exotisme car cet exotisme ne recherche pas l'extravagance comme évasion, comme fuite de la réalité, mais vise à projeter le lecteur dans un environnement lointain, tout en donnant libre cours à l'invention: « il feint de traduire, alors qu'il invente, en entrecroisant les imitations. De sorte que, prenant le masque d'une comédienne espagnole, d'une ombre, il a l'air de mystifier ses contemporains. Le moins que l'on puisse dire est qu'il ne s'y fie pas ; mais, n'est ce pas avouer, du même coup, qu'il ne se fie guère, non plus, à sa veine ? Je le vois en même temps rassuré, et excité, amusé par son truc, qui est un

(1) Marsan Eugène, in Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, Le Divan, Paris, MCMXXVII, p.IX-X

tour de grand lettré. C'est ce que son jeune dandysme avait d'aristocratique, la culture, l'humanisme, et la bourgeoisie, au bon sens du mot. La silhouette si gracieuse de Clara le dissimule et il en tirera avantage, quand la mèche sera découverte. Il en sera paré comme d'une bonne fortune. En cas d'échec: votre serviteur, mesdames. Autre trait mériméen – et l'ingénuité du romantisme extrême éveille-t-elle déjà sa défiance, ou pour mieux dire, une sorte d'ironie cordiale, amicale ⁽¹⁾ ? ».

(1) Marsan Eugène, in Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, *op.cit.*, p.XI

Inès de las Sierras de Charles Nodier

Amateur de littérature et de mélodrames, Charles Nodier est une figure qui compte dans la formation du premier romantisme français. Si l'histoire littéraire a retenu surtout son rôle d'animateur auprès de la jeune école plutôt que son œuvre, un peu oubliée de nos jours et qui ne figure plus dans les catalogues, Nodier a cependant laissé un bref récit pour notre travail, bien que chez lui, contrairement à ses contemporains, l'Espagne paraisse « occuper, de prime abord, une place minime, par rapport à d'autres terres pourvoyeuses d'inspirations profondes ou durables, telles que l'Angleterre ou l'Ecosse, l'Illyrie ou l'Italie, la Bohême et, sur un autre plan, la province française en général, qu'elle ait nom Franche-Comté ou Alsace, Champagne ou Normandie ⁽¹⁾ ». Ce passage « d'engouements en engouements ⁽²⁾ » ne l'a pas toutefois pas empêché de s'intéresser à l'Espagne, de louer son *Don Quichotte* et ses *Romances*, de renforcer ses amitiés avec le baron Taylor, Victor Hugo, le Marquis de Custine, Fontaney ainsi que d'autres passionnés de la terre ibérique, de lire de nombreux ouvrages sur l'histoire d'Espagne et d'entreprendre par la suite un voyage à Barcelone. Ce « parcours

hispanique » surtout son contact direct avec le nord de l'Espagne, ont constitué l'occasion pour Nodier, entraîné dans des excursions littéraires, de se livrer à son imagination romantique pour écrire *Inès de las sierras*, une contribution d'inspiration espagnole à la littérature fantastique, riche d'implications à la fois dramatiques et ambiguës.

Inès de las sierras n'est pas née d'un jour. Une série de circonstances a préparé l'élaboration de la nouvelle, puis sa parution en 1837⁽³⁾. L'histoire se

(1) Pageaux Daniel-Henri, *Le bûcher d'Hercule*, Histoire, critique et théorie littéraire, Honoré Champion, Paris, 1996, p.267-268

(2) Sainte-Beuve, cité in Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des auteurs III*, Bouquins, 1952, p.548.

(3) Voir à ce sujet l'étude détaillée sur les ouvrages qui ont contribué à la naissance de l'œuvre dans *Le Bûcher d'Hercule* par Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.268-275

déroule en Catalogne. Les protagonistes sont trois officiers français envoyés en 1812 en mission militaire à Barcelone : le narrateur Eudoxie avec deux lieutenants, Sergy, un jeune homme très sentimental, porté à l'utopie dans ses rêves et ses passions, et Boutraix, de tempérament réaliste, ironisant sur tout ce qui pourrait toucher au surnaturel et enthousiaste des idées voltairiennes. A la veille de Noël, les trois officiers, surpris par un terrible orage, sont contraints de s'arrêter à Mattaro, à la recherche d'un logement. Mais l'aubergiste n'a pas un endroit où les loger et leur conseille de chercher asile au château de Ghismondo. L'espagnol Bascara, qui devait les accompagner, tente vainement de les convaincre de ne pas se rendre dans ce château, tenu pour hanté. La légende raconte qu'il y a bien longtemps Ghismondo, chef de l'illustre famille de las Sierras, avait enlevé une nuit de Noël la belle Inès, sa nièce, et l'a tuée d'un coup de poignard dans le sein. Un an plus tard, quand Ghismondo, son écuyer et son page, étaient réunis comme tous les ans pour Noël, Inès leur apparut : « Me voilà⁽¹⁾ », s'écrie-t-elle, puis elle mangea, chanta et dansa avec eux jusqu'à ce que sa main atteignît le cœur des trois hommes et les tuât. On raconte que, depuis, tous les ans à la veillée de Noël, la même scène se reproduit. Mais les voyageurs à l'exception de Sergy, bien loin de croire en de telles superstitions typiques des

Espagnols, se rendent au château où ils sont éblouis par des découvertes de tableaux représentant les portraits de Ghismondo et Inès. Les officiers s'installent et, en dînant, Boutraix se laisse aller à des plaisanteries sur Inès de las Sierras, visant surtout à se moquer de l'Espagnol Bascara et de ses superstitions. Lorsque minuit sonne, ses compagnons et lui, continuant à plaisanter, boivent à la santé d'Inès et une voix répond : « Me voilà ». Comme ils n'y croyaient pas, la voix reprend et ajoute : « salut et bonne humeur aux hôtes du château de

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, in *Les meilleurs livres*, Arthème Fayard, Paris, 1837, p.11

Ghismondo ⁽¹⁾ ! ». Une jeune femme- fantôme, d'une beauté remarquable, apparaît devant eux. Elle leur tient compagnie, boit, danse, découvre son sein qui porte la cicatrice d'un poignard, et se met à chanter. Sergy tombe aussitôt amoureux d'elle jusqu'à vouloir la suivre mais ses amis le retiennent. Boutraix, perdu et affolé ne sait plus quoi dire. Mais quand elle disparaît tout le monde commence à chercher des explications. S'agit-il d'un coup monté par des brigands, d'une farce de Bascara ? Et sinon est- ce une véritable apparition surnaturelle ? Fin de la première partie.

Le narrateur reprend son récit un mois plus tard et nous apprend la mort de Sergy à la guerre et que Boutraix, bizarrement s'est fait moine. Eudoxie entreprend un nouveau voyage à Barcelone où il assiste au spectacle de la danseuse la Pedrina. Les souvenirs de l'aventure au château de Ghismond reviennent à la surface. Il est plongé dans une sorte de folie lorsqu'il croit entendre la danseuse prononcer le nom de Sergy ⁽²⁾ . Il s'avère que cette chanteuse et danseuse a une longue et étrange histoire qu'Eudoxie se fait raconter de bout en bout. Quoiqu'il y ait quelques détails qu'on ignorait au début ou qu'on avait entendu raconter différemment, c'est bel et bien la légende d'Inès de las Sierras, qui, une nuit de Noël, avait tenu compagnie à trois voyageurs venus loger au château de Ghismondo ; les circonstances de cette apparition mystérieuse n'avaient jamais été éclaircies. L'histoire s'achève sur un dialogue philosophique entre le narrateur

et son interlocuteur concernant le doute, l'intelligence humaine, la notion de la vérité, les fonctions de la science et le phénomène des apparitions.

Maintenant que nous connaissons le sujet de la nouvelle, jetons un coup d'œil sur son ensemble, quoique Han Ryner dans sa très brève notice à la nouvelle juge que l'analyse de cette histoire en particulier « rabaisse ou supprime

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras, op.cit.*, p.21

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, p.40

l'émotion⁽¹⁾ ».

Ce qui est d'entrée de jeu digne d'être relevé est que Nodier non seulement situe son histoire en Espagne mais regroupe et exploite de nombreux éléments de la couleur locale espagnole dont s'étaient épris ses compatriotes. Tout d'abord l'emploi de termes espagnols concourt à produire une évocation colorée, visant à conférer au récit une touche d'exotisme : *arrieros*⁽²⁾, *gracioso*⁽³⁾, *cigarro*⁽⁴⁾, *mozo*⁽⁵⁾, *rancio*⁽⁶⁾, *posada*⁽⁷⁾, *tertulia*⁽⁸⁾, *romance de la Niña matada*⁽⁹⁾, *gratis*⁽¹⁰⁾, *La Pedrina*⁽¹¹⁾, *La Rambla*⁽¹²⁾, *Romancero*⁽¹³⁾.

Il faut aussi remarquer, que derrière l'usage de certaines expressions, se cache un Nodier sinon pamphlétaire, du moins discrètement ironique face aux superstitions populaires. Arrêtons-nous tout d'abord sur le langage superstitieux qui hante le texte de bout en bout et en particulier la première partie.

Les termes diables, démons surgissent partout, même dans les dialogues éphémères (« que Lucifer lui-même te donne le couvert⁽¹²⁾ », « tous les diables de l'enfer⁽¹³⁾ », « soyez assuré de trouver toujours le lieutenant Boutraix entre le diable et vous⁽¹⁴⁾ », « Que diable⁽¹⁵⁾ », « démon »⁽¹⁵⁾, « Que le diable t'emporte⁽¹⁶⁾ », « porter un toast à Satan lui-même⁽¹⁶⁾ », « bons diables⁽¹⁷⁾ », « le

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras, op.cit.*, p.2

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, p. 4-5-6-8-10-13-14-15-16-19

(3) Nodier Charles, *Ibid.*, p.5

(4) Nodier Charles, *Ibid.*, p.6

(5) Nodier Charles, *Ibid.*, p.7

(6) Nodier Charles, *Ibid.*, p.13

(7) Nodier Charles, *Ibid.*, p.27

- (8) Nodier Charles, *Ibid.*, p.33
 (9) Nodier Charles, *Ibid.*, p.38-p.40-p.44-p.45-46-48-51
 (10) Nodier Charles, *Ibid.*, p.38
 (11) Nodier Charles, *Ibid.*, p.41
 (12) Nodier Charles, *Ibid.*, p.5-6
 (13) Nodier Charles, *Ibid.*, p.8
 (14) Nodier Charles, *Ibid.*, p.9
 (15) Nodier Charles, *Ibid.*, p.12
 (16) Nodier Charles, *Ibid.*, p.13
 (17) Nodier Charles, *Ibid.*, p.15

diable emporte ⁽¹⁾ », « une fête de démons ⁽²⁾ », « renonce à ces joies de Satan ⁽²⁾ », « démon favorable ⁽³⁾ », , etc.). Soulignons que la grande majorité des allusions aux diables et aux superstitieux viennent de Boutraix, un des officiers français, exacerbé par les peurs de Bascara leur conducteur, un dévot chrétien aveuglé par ses croyances, qualifiées par Boutraix de « préjugé, superstition, fanatisme ⁽⁴⁾ ».

Parallèlement à cet abus de l'emploi divers du terme « diable », nous avons un autre abus du langage religieux, auquel a continuellement recours l'Espagnol Bascara, invoquant les saints à tout moment (« saint Nicolas ou saint Ignace, patrons de navigateurs ⁽⁴⁾ »), ou encore l'aubergiste qui jure « sur sa foi de chrétienne ⁽⁴⁾ » qu'il n'y a pas de place à l'auberge. Le champ lexical relatif à la religion, qui surgit à tout moment sur les lèvres de Bascara, est utilisé à dessein par l'auteur pour marquer une caractéristique fortement ancrée dans les mœurs espagnols : apprenant qu'il devait conduire les officiers au château de Ghismondo, Bascara implore l'aide de la sainte Vierge : « Que la bienheureuse Vierge ait pitié de nous ! ⁽⁵⁾ », s'écrie-t-il. En chemin, on l'entendait marmonner « des psaumes ⁽⁵⁾ » ou invoquer « des litanies ⁽⁵⁾ ». Une fois au château et face aux moqueries des officiers, Bascara, avec une assurance immuable, leur répond de la sorte : « réjouissez-vous comme bon vous semblera, puisque la grâce ne vous a pas touchés ; mais je vous atteste que je renonce hautement à ces joies de Satan, et que je ne demande qu'à y échapper pour me rendre moine dans quelque bonne maison du Seigneur ⁽⁶⁾ ». Boutraix lui réplique toujours sur un ton ironique et railleur : « garde ton siège, mon ami; mange, bois,

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras, op.cit.*, p.17

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, p.19

(3) Nodier Charles, *Ibid.*, p.29

(4) Nodier Charles, *Ibid.*, p.5- 6-7

(5) Nodier Charles, *Ibid.*, p.8-9

(6) Nodier Charles, *Ibid.*, p. 19-20

prie et dors. Tu ne seras jamais qu'un fou ! D'ailleurs [...] Inès ne vient qu'au dessert, et j'espère bien qu'elle viendra. – Dieu nous en préserve ! dit Bascara⁽¹⁾ ». Estevan, l'*arriero*, racontant la légende d'Inès fait remarquer qu'elle « avait reçu une éducation chrétienne⁽²⁾ », parle de « la vengeance céleste⁽²⁾ » ou de « l'infailible justice de Dieu⁽²⁾ », transcrit les expressions de son père, telles que : « par le saint corps de Dieu⁽³⁾ », et retrouve ses forces moyennant « la grâce de Dieu et les trois bouteilles de vin de Palamos⁽⁴⁾ », ici encore un trait caractéristique de l'Espagnol qui mêle Dieu au bon vin. Après l'apparition d'Inès, qui, elle aussi, semble recourir au ciel puisque s'adressant aux officiers elle leur dit : « le ciel vous soit favorable dans vos entreprises⁽⁵⁾ », c'est encore à Dieu que recourent les personnages espagnols, Bascara surtout qui, pris de frayeur, avait les « mains palpitantes, qui se croisaient convulsivement en signe de prière⁽⁶⁾ ». Il fait appel à la « miséricorde du Seigneur » afin qu'elle « puisse descendre sur Inès⁽⁷⁾ ». Il essaye, « son rosaire à la main⁽⁷⁾ », de convaincre les officiers d'avoir vu « une âme de purgatoire ». On ne comprend pas vraiment ce qui arrive ici, on peut dire qu'il y a de la faiblesse dans l'intrigue, mais pour la première fois Boutraix invoque le bon Dieu et lui demande pitié⁽⁷⁾ ». Métamorphose totale de ce personnage sarcastique et voltairien qui, en adepte des Lumières, avait attaqué les moines, diatribe à laquelle nous sommes habituée dans les écrits des romantiques. Boutraix, s'adressant à Bascara, use et abuse des stéréotypes du castillan afin de convaincre l'Espagnol de les accompagner jusqu'au château : « vous irez, sur mon honneur, aimable Bascara, reprit Boutraix en le ceignant d'un bras

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras, op.cit.*, p. 19-20

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, p.10-11

(3) Nodier Charles, *Ibid.*, p.13

(4) Nodier Charles, *Ibid.*, p.15

(5) Nodier Charles, *Ibid.*, p.22

(6) Nodier Charles, *Ibid.*, p.26

(7) Nodier Charles, *Ibid.*, p.33-34

vigoureux. Siérait-il à un généreux Castillan, qui exerce avec gloire une profession libérale, de reculer devant le plus inepte des préjugés populaires ? Ah ! si Voltaire et Piron avaient été traduits en espagnol, je ne serais pas en peine de vous prouver que le diable dont on vous fait peur est un épouvantail de vieilles femmes, inventé au profit des moines par quelque méchant buveur d'eau de théologien. Marchez donc, brave Bascara, et soyez assuré de trouver toujours le lieutenant Boutraix entre le diable et vous, s'il était assez téméraire pour vous menacer de la moindre offense. Mordieu ! il ferait beau voir ! ⁽¹⁾ ». Comparons ce passage à celui où le nouveau Boutraix, celui de l'après apparition, après avoir écouté son compagnon le narrateur se moquant de ce qu'ils avaient vu, les prenant pour des « superstitions indignes du christianisme comme de la philosophie », demande une prière à Bascara, qui jure de ne raconter à personne ce qu'ils avaient vu : « je prends le divin Jésus à témoin [...], par la foi que j'ai en sa sainte Nativité dont on célèbre à l'heure qu'il est la glorieuse commémoration, de n'en jamais parler qu'à mon directeur, sous le sceau du sacrement de pénitence ; et que le nom du Seigneur soit célébré dans tous les siècles ! ⁽²⁾ ». Boutraix le métamorphosé lui répond tout de suite par un « Amen » en « l'embrassant avec une effusion sincère. Je vous prie, mon cher frère, de ne pas m'oublier dans vos prières, car je ne sais malheureusement plus les miennes... ⁽²⁾ ». Les préjugés de Boutraix envers les Espagnols n'avaient-ils donc pas lieu d'être ? Quel est le mystère qui l'a si facilement conduit à la conversion ? Nous apprenons plus tard, non sans étonnement, par le narrateur compagnon de Boutraix que ce dernier s'était fait moine.

Cette conversion a un nom : Inès de las Sierras. Ce personnage apparaît tout d'abord sous la forme d'une histoire, reprise par trois Espagnols, l'aubergiste,

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.8

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, p.35

l'*arriero* et Bascara. En route, leur récit commence, indirectement à influencer sur le regard des trois officiers. S'approchant du château d'Inès, il leur paraît fantasmagorique avec ses « blanches murailles [...], ses tourelles groupées comme un troupeau de spectres ⁽¹⁾ ». Une fois à l'intérieur, ils se trouvent plongés dans l'obscurité de la nuit entourés de tableaux « disloqués et poudreux ⁽²⁾ ». L'art est ici un élément d'angoisse et de peur : « de pareils vestiges de l'art des siècles reculés », marmonne le narrateur, « auraient pu fixer notre attention dans une autre circonstance ⁽²⁾ ». Mais la découverte du portrait de Ghismondo et de celui d'Inès de las Sierras crée, chez les officiers, leurs compagnons et le lecteur, une sorte d'état d'âme fait d'antagonisme entre la réalité et la légende racontée en route. C'est alors que commence à se structurer tout un univers fictif. Qui nous dit que ce sont eux qui sont représentés dans les peintures ? C'est surtout l'enthousiasme de Sergy décrivant la beauté du portrait d'Inès qui trouble sa perception et celle des autres : « ce qu'on en distingue », dit Sergy, « est déjà de nature à produire une vive impression. Que d'élégance dans cette taille élancée ! quel attrait piquant dans cette attitude ! que ce bras et cette main si parfaitement modelés, promettent de beautés dans l'ensemble qui nous échappe ! C'est ainsi que devait être Inès ⁽²⁾ ». Sergy poursuit, sur le même ton hyperbolique, et nous nous retrouvons ici face à une effraction du monde réel par le monde artistico-surnaturel : « Oh ! jamais une expression plus passionnée n'a parlé à l'âme ! jamais la vie n'est descendue plus vivante du pinceau ! Et si tu veux suivre cette indication sous les écailles de la toile jusqu'au doux contour où la joue s'arrondit autour de cette bouche charmante, si tu saisis comme moi le mouvement de cette lèvre un peu dédaigneuse, mais où l'on sent respirer toute l'ivresse de l'amour... ⁽²⁾ ».

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.14

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, 16-17

Ne sommes-nous pas sur un plan métaphysique, celui de l'épanchement des puissances affectives et fantastiques dans la réalité ? Un fantastique qui non seulement trouble ici notre perception habituelle mais a également rapport avec l'irrationnel: Sergy, qui cherchant à déchiffrer le nom écrit sur le tableau découvre que c'était celui d'Inès, ne peut s'empêcher de presser les mains du narrateur « avec une sorte de frénésie ⁽¹⁾ ». Cette frénésie peu à peu finit par confiner à une forme d'hystérie. A cette desorganisation de l'affectivité s'oppose l'attitude de Boutraix qui voit dans tout ceci « préjugé, superstition et fanatisme⁽²⁾ ».

La première apparition d'Inès vient foudroyer les arguments de l'officier, et le fantastique commence à produire son effet: d'où l'hésitation qui gagne les personnages et le lecteur, le sentiment d'incrédulité et d'inquiétude, surtout lorsque chacun se demande si cet être est animé ou non (Boutraix demande : « la plaisanterie n'est pas mauvaise; mais qui l'a faite ⁽²⁾ ? », Bascara « s'était cramponné tout pâle aux barreaux du fauteuil du narrateur ⁽²⁾ », et Eudoxie de dire : « puisqu'il est bien convenu entre nous que rien ne peut se passer ici qui ne soit parfaitement naturel, nous n'avons de conseils à prendre que de la politesse française ⁽²⁾ »). Mais Sergy est définitivement conquis : il tombe amoureux jusqu'au délire de cette femme-fantôme qui envahit de sa fascination obsédante le récit et exerce un envoûtement, qu'on devine mortel sur les vivants. Ces derniers baignent dans une atmosphère qui ne cessera d'évoquer l'inconnaissable, le surnaturel, une énigme qui, de plus en plus, semble échapper à toute élucidation : « nous reprîmes nos places », raconte le narrateur, « et nous servîmes l'inconnue, qui paraissait pressée par la faim. Elle mangea et but sans parler. Quelques minutes après, elle nous avait oubliés tout à fait, et chacun des personnages

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.17

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, 20-21

de cette scène bizarre sembla s'être isolé en lui-même, immobile et muet, comme s'il avait été frappé de la baguette pétrifiante d'une fée. Bascara était tombé à mes côtés, et je l'aurais cru mort de terreur, si je n'avais pas été rassuré par le mouvement de ses mains palpitantes, qui se croisaient convulsivement en signe de prière. Boutraix ne laissait pas échapper un souffle ; une profonde expression d'anéantissement avait remplacé son audace bachique. Le sentiment qui dominait Sergy n'enchaînait pas sa pensée avec moins de puissance, mais il était du moins plus doux, à en juger par ses regards. Ses yeux, fixés sur l'apparition avec tout le feu de l'amour, paraissaient s'efforcer de la retenir, comme ceux d'un homme endormi qui craint de perdre au réveil le charme irréparable d'un beau songe ⁽¹⁾ ». On peut envisager l'interprétation à deux niveaux : sur un plan « objectif », qui considère les personnages un à un, tels qu'ils se présentent, avec leur évolution, jusqu'à la communion qui s'instaurera entre l'inconnue et les visiteurs ; sur un plan « subjectif », c'est l'envoûtement qui émane du personnage d'Inès qui constitue le ressort du récit, lequel s'articule ainsi tout entier autour du thème de la femme séductrice.

Le premier type de fantôme nodien est celui de la « femme fatale ». L'intérêt qu'on portait à l'image de la femme dans le « romantisme noir » tendait à la représenter comme un être mystérieux, attractif mais dangereux, voire démoniaque. Les femmes de cette espèce ne sont pas toutes taillées dans la même étoffe ; mais le spectre d'Inès regroupe à la fois la danseuse espagnole séductrice, la mystérieuse mais l'inquiétante aussi.

Inès était morte, et voilà que l'*arriero* la ramène sur la terre (on ne peut pas ne pas penser à la *Vénus d'Ille* de Mérimée) par son récit, dans lequel elle nous apparaît pour la première fois comme une excellente danseuse qui

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.21-22

utilise ses talents tout d'abord pour séduire Ghismondo, l'écuyer et le page mais surtout pour se venger et finalement les tuer. Plus tard, on voit Inès excercer sa séduction sur les trois officiers qui « quand ils se sont bercés quelque temps dans le délire de leur folle joie, imaginant à chaque fois, qu'elle ne doit jamais cesser, la jeune fille leur montre sa blessure encore ouverte, les touche au cœur de sa main enflammée, et retourne aux feux du purgatoire après les avoir rendus à ceux de l'enfer ! ⁽¹⁾ ». La danse provoque ici le désir et, avec tous les interdits que le désir doit transgresser, entraîne l'émergence, comme sous thème, de la mort. La danse d'Inès devient un acte tentateur, voire démoniaque. Tout d'abord, afin de prouver aux officiers qu'elle est bien Inès de las Sierras, elle détache « l'agrafe de sa robe », leur montre « la cicatrice de son sein ⁽²⁾ » et leur déclare son amour, auquel réagira aussitôt Sergy de la sorte : « Oh ! j'aime, et j'aime pour toujours ! [...] Qui pourrait vous avoir vue et ne pas vous aimer ? A Inès de las Sierras ! à la belle Inès ! ⁽²⁾ ». Il va même jusqu'à boire de son verre. Le narrateur a voulu l'empêcher car il pensa « qu'il y bût la mort ». Mais Sergy baigne dans le bonheur lorsqu'elle se met à chanter la romance de la *Niña matada* : « Sergy criait, Sergy pleurait, Sergy n'était plus en lui-même ⁽³⁾ ». La tentation devient graduellement irrésistible lorsqu'elle se met à danser après avoir dégagé « en riant » des castagnettes que « quelque démon favorable a glissé dans [sa] ceinture ⁽³⁾ ». Son charme atteint tous les présents, sous l'effet de la sensualité obsédante qu'elle rayonnait : elle « s'était levée, et débutait par des pas graves et lentement mesurés, où se déployaient avec une grâce imposante la majesté de ses formes et la noblesse de ses attitudes. A mesure qu'elle changeait de place et qu'elle se montrait sous des aspects nouveaux, notre imagination s'étonnait, comme si une

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras, op.cit.*, p.12-13

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, 25- 26

(3) Nodier Charles, *Ibid.*, 27-28

belle femme de plus avait apparu à nos regard, tant elle savait enchérir sur elle-

même dans l'inépuisable variété de ses poses et ses mouvements ⁽¹⁾ ». Le passage qui suit associe au motif de l'érotisme et à l'attraction irresistible exercée par la femme, des motifs spécifiquement espagnols, tels que celui des castagnettes, dont on souligne l'effet magique que provoquent leurs différents bruits : « ainsi », poursuit le narrateur, « par des transitions rapides, nous l'avions vue passer d'une dignité sérieuse aux transports modérés du plaisir qui s'anime, puis aux molles langueurs de la volupté, puis au délire de la joie, puis je ne sais à quelle extase plus délirante encore, et qui n'a point de nom ; puis elle disparaissait alors dans les ténèbres lointaines de la salle immense, et le bruit des castagnettes s'affaiblissait en proportion de son éloignement, et diminuait, diminuait toujours, jusqu'à ce qu'on eût cessé de l'entendre en cessant de la voir ; puis il revenait de loin, s'augmentait par degré, éclatait tout à fait quand elle reparissait subitement sous des torrents de lumière à l'endroit où elle était le moins attendue ; et alors elle se rapprochait de nous au point de nous effleurer de sa robe, en faisant claqueter avec une volubilité étourdissante les castagnettes réveillées, qui babillaient comme des cigales, et en jetant ça et là, au travers de leur fracas monotone, quelques cris perçant, mais tendres, qui pénétraient l'âme ⁽¹⁾ ». Le reste de la description de la danse est tout aussi suggestif, avec les balancements du voile de la danseuse, ses mouvements séduisants et provocateurs. Elle est l'initiatrice involontaire, qui, une fois le désir appris, disparaît et ne représente plus que l'opposition entre Inès, le spectre de la mort, et Inès, la joie d'exister et le bonheur. Dans l'envoûtement provoqué par cette danse, s'entremêlent la figure de l'ange et celle du diable. La non vivante qui aspire à la vie invite Sergy à la suivre, au nom de l'amour : « si j'irai ! s'écria Sergy. Oh ! plutôt la mort

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.28- 29

éternelle que de ne pas te suivre partout ! ⁽¹⁾ ». Mais ses compagnons le retiennent. On ne sait plus où se trouve Inès : du côté du bien ou du côté du mal ? Est-elle

mue par l'amour ou la haine des hommes ? Inès est devenue l'inquiétante figure de l'ambiguïté. Et le cri effrayant qu'elle pousse en demandant à Sergy de la suivre et en ramassant son linceul n'est-il pas celui d'un être maléfique qui anesthésie et séduit sa proie avant de la tuer ? Sous l'apparence de la vie, n'est-elle pas l'image de la mort ?

L'étrangeté d'Inès ne s'arrête pas là. Sa complexité ira croissant, en même temps que la trame du récit. Quelques mois plus tard le narrateur se rend au mariage de Pablo à Barcelone. Estelle, la sœur de ce dernier, l'accompagne pour voir La Pedrina danser. A partir de là on ne sait plus si le narrateur est, comme dans la première aventure au château, archéologue de son état. Il reconnaît la voix d'Inès et, à partir de là, sa folie rejoint la frontière du fantastique, de telle sorte qu'il se demande lui-même s'il n'est pas fou. Il ne distingue plus le songe du réel : « Fou ! repris-je à part moi... cela serait-il vrai ? aurais-je cru voir ce que je n'ai pas vu ? ce que j'ai cru entendre, ne l'entendais-je pas en effet ? ... Fou, grand Dieu ! séparé du genre humain et d'Estelle par une infirmité qui me rendra la fable publique ! Château fatal de Ghismondo, est-ce là le châtement que tu réserves aux téméraires qui osent violer tes secrets ? Heureux mille fois Sergy mort dans les champs de Lutzen ! ⁽²⁾ ». Le narrateur vit à présent sur deux plans : pour lui, ce qu'il vit lui paraît réel ; pour le lecteur, il est la proie d'un monde anormal. L'écriture fantastique tente ici de cerner, par le jeu des comparaisons, des caractérisations et des images, une réalité à mi-chemin entre le rêve et le cauchemar. Mais l'histoire racontée par Pablo vient confirmer que La Pedrina est bien Inès de las Sierras. Finalement, on se demande si on doit considérer ce récit comme un rêve car, depuis qu'Inès est là, tout le monde rêve d'elle, et tout le

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.30

(2) Nodier Charles, *Ibid.*, p.40

texte est d'ailleurs structuré selon une dimension onirique. Le doute ne sera pas dissipé, et le narrateur lui-même conclut par ses deux vers :

« Tout croire est d'un imbécile

Tout nier est d'un sot ⁽¹⁾ ».

Il insiste et emprunte d'autres vers aux Espagnols qu'il transcrit tels quels :

« De las cosas más seguras,

La más segura es dudar ⁽¹⁾ ».

Inès de las Sierras traite sur un ton réaliste une fiction. On reconnaît bien là le goût du paradoxe de Nodier. Alexandre Dumas le qualifiait de “sac à paradoxes”. Oui, mais doit-on forcément condamner les paradoxes ? Quoiqu'il en soit, nous reprochons à Nodier de ne pas avoir donné au caractère d'Inès de las Sierras tout le développement qu'il appelait. Ce caractère aurait eu peut-être besoin d'être creusé davantage tout en gardant le mystère qui l'entoure. La dernière page nous a paru merveilleuse sur le plan de la philosophie mais parfaitement inutile à l'action de la nouvelle et surtout à l'enchaînement du récit d'Eudoxie : on pense à Louis Bouillet écrivant à son ami Flaubert à propos de sa Madame Bovary : « quelque belle que soit une bosse, si tu la mets sur les épaules de Vénus, Vénus sera bossue. Donc supprime les bosses ». Nodier, dans cette nouvelle, a tant et si bien « supprimé les bosses » de son héroïne qu'elle nous a semblé squelettique et a mis tant de bosses philosophiques à la fin qui nous ont semblé inutiles et parfois un peu décousues.

La critique a sans cesse considéré qu' *Inès de las sierras* constituait un « pot-pourri » de toutes les lectures de Nodier, spécialement de celles de M. de Rocca et surtout de *Gil Blas* de Lesage qui n'a cessé de l'enchanter. Ajoutons aussi Perrault car il y a des passages qui le sentent. A la fin il le cite, quand il fait dire à un des personnages : « le bon Perrault, votre maître, savait faire sortir de ses

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, *op.cit.*, p.53-54

contes les plus ridicules de saines et graves moralités ⁽¹⁾ ». En faisant allusion à Perrault, Nodier nous rappelle un jugement que Dumas avait prononcé sur lui : « c'était à la fois Walter Scott et Perrault » racontait-il, « lui-même si brillant causeur, c'était le savant aux prises avec le poète, c'était la mémoire en lutte avec

l'imagination ». De même, « la venue d'Hoffmann », écrit Sainte-Beuve, « et son heureuse naturalisation en France durent imprimer à l'imagination de Nodier un nouvel ébranlement, une toute récente émulation de fantaisie ⁽²⁾ ». Certains, cependant, n'y ont vu que de l'imitation, du plagiat mais « habillé à l'espagnol ». Charles Nodier lui-même n'avait-il pas écrit à ce sujet : « l'imitation est l'objet de l'art proprement dit : l'invention est sceau du génie. Il n'y a certainement point d'invention absolue. L'invention la plus empreinte de hardiesse et d'originalité n'est qu'un faisceau d'imitations choisies ⁽³⁾ ». Reste que, sous le voile de la fantaisie et de l'ironie, ce conte regroupe plus d'un élément fantastique haut en couleurs hispaniques : exotisme, mystère, passion, crime, malédiction. L'auteur trouve dans ce merveilleux les éléments d'une forme nouvelle du récit d'aventures, dans laquelle la relation d'unité profonde établie entre le pittoresque et le fantastique apparaît comme un des traits caractéristiques de l'art du conteur. Han Ryner, dans sa présentation de l'ouvrage considère que « *Inès de las Sierras* est une des nouvelles les plus justement célèbres de Charles Nodier. Dans ce drame savamment échafaudé, la réalité s'organise en mystère apparent. Comme dans les meilleures de ces constructions faussement fantastiques, la première partie est admirablement émouvante ; les ingéniosités explicatives de la seconde donnent quelque dépit au lecteur délicat, à celui qui fuit avec écoeurément la moindre

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, op.cit., p.53

(2) Sainte-Beuve, in *Revue des deux mondes*, tome 22, 1840

(3) Nodier Charles, in « *Rêveries* », *Œuvres complètes*, tome V, Paris, 1832.

odeur de feuilleton ⁽¹⁾ ». Soulignons que quoique nous nous trouvions face à un récit quelque peu disparate, tantôt relevant du fantastique, tantôt de l'historique ou du sentimental ou encore du psychologique, *Inès de las Sierras* a néanmoins eu un impact sur les contemporains romantiques de Nodier: Dumas a reproché à ce « fantastiqueur romantique » qu'à la fin il donne une explication logique au

fantôme. Nodier lui donna raison et lui relata un conte de terreur surnaturelle qu'il pensait écrire. Nodier est mort avant de réaliser ce projet, mais Dumas le reprit dans *La femme au collier de velours*, dont il consacre le premier chapitre à une longue évocation de Charles Nodier. Théophile Gautier dédie un long poème dans ses *Emaux et Camées* à Inès de las Sierras où il s'attarde sur Inès dansant :

« Avec une volupté morte,
Cambrant les reins, penchant le cou,
Elle s'arrête sur la porte,
Sinistre et belle à rendre fou.

[...]

Et ses mains pâles et fluettes
Au nez des soupeurs pleins d'effroi
Entre-choquent les castagnettes,
Comme des dents claquant de froid.

Elle danse, morne bacchante,
La cachucha sur un vieil air,
D'une grâce si provocante,
Qu'on la suivrait même en enfer

[...]

(1) Nodier Charles, *Inès de las Sierras*, op.cit., p.2

Cette apparition fantasque,
C'est l'Espagne du temps passé
Aux frissons du tambour de Basque
S'élançant de son lit glacé,

Et, brusquement ressuscitée

Dans un suprême boléro,
Montrant sous sa jupe argentée
La *divisa* prise au taureau [...] ⁽¹⁾.

C'est ainsi que le thème de la séduction de la femme espagnole, et plus particulièrement de la danseuse, commencera à remplir les pages des récits de voyage, des romans d'aventures et de la poésie des romantiques français, envoutés par le charme des femmes de la Péninsule ibérique.

(1) Gautier Théophile, *Emaux et Camées*, disponible sur google.fr.

***Piquillo* d'Alexandre Dumas**

Un autre essai, dans le genre du théâtre lyrique, inspiré des comédies espagnoles est *Piquillo*, pièce méconnue d'Alexandre Dumas. Les critiques parlent de l'étroite collaboration de Dumas avec Gérard de Nerval à cette époque là et il semble même, selon certains, que ce dernier ait écrit le premier acte de cette pièce publiée en 1837. Elle fut mise en opéra (devenu opéra bouffe). La partition musicale de *Piquillo* est d'Hippolyte Monpou, musicien célèbre pour ses

mélodies espagnoles dont celles de plusieurs poèmes de Victor Hugo. Dans cette ambiance d'espagnolisme sans grande prétention, la pièce est née et fut représentée pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra comique le 31 octobre 1837. Les interprètes étaient M. Chollet (Piquillo), M. Jansenne (Don Mendoce, sous le nom de Don Diègue), M. Revial (Don Fabrice d'Olivares), M. Henri (Don Paez), M. Pallanti (Don Henrique), M. Ricquier (L'Alcalde Zambulos), Melle Jenny Colon (Silvia), Mme Rossi (Léonor, sœur de don Mendoce), Melle Eudoxie (une camériste). L'action se situe vers 1650 aux portes de Séville (au premier acte) et à Séville même (au deuxième et troisième acte). La pièce comprend, en effet, trois actes où s'entremêlent une série d'aventures aux péripéties « à la Dumas », rondement menées, des dialogues pétillants d'esprit et des scènes rapides. Mais ce qui nous intéresse le plus pour notre étude est ce qu'elle représente comme témoignage de cette fougue d'exotisme hispanique dans les œuvres littéraires même les plus banales : « Oh ! tout au moins », s'écrie Piquillo, qui voit son amour repoussé par Silvia, « je vous requiers, au nom des muses et des sirènes, de me faire entendre quelques sons de cette voix délicieuse dont l'Espagne dit des merveilles, et que mon pays envie à l'Espagne ⁽¹⁾ ». Pour Dumas l'Espagne a toujours été « un théâtre pour une amitié délicieuse » et il tente d'incarner ce théâtre dans un opéra se déroulant au XVIIème siècle et

(1) Dumas Alexandre, *Piquillo*, Dondey-Dupré, Paris, 1837, p. 12
mettant en scène, à la manière d'une comédie de cape et d'épée, un Alcalde, des chevaliers, des *bandoleros*, un *alguazil*, des amants, des sérénades, un *tauréador* et un hidalgo.

Le premier acte se déroule dans une maison isolée face à laquelle on aperçoit une tente dressée où se réunissent jeunes seigneurs et jeunes femmes pour un rendez-vous de chasse. Don Fabrice est pris dans les filets de l'amour et poursuit Léonor, qu'il croit être la femme de Mendoce. Il raconte son aventure à Don Paez, Henrique et Silvia qui, amoureuse de son rival, promet de l'aider. Ils ont recours à un stratagème dont Silvia use pour attirer Mendoce hors de chez lui.

Elle feint d'être attaquée et Mendocce se porte à son secours. Ici apparaît pour la première fois Piquillo, le voleur, qui profite de la situation et dérobe des bijoux.

Le second acte se déroule à la maison de Silvia où Mendocce et elle se déclarent leur amour, mais la relation énigmatique entre Mendocce et Léonor est toujours là. Piquillo, profitant du départ de Mendocce, se déguise en seigneur pour faire la cour à Silvia qui le repousse car son cœur est pris. Mendocce, qui avait promis de ne plus revoir sa bien-aimée, revient et nous apprend l'enlèvement de Léonor par Fabrice. Il demande des explications à Silvia sur l'identité de Fabrice afin de retrouver Léonor, sa sœur. La révélation à Silvia que Léonor est la sœur et non pas la femme de Mendocce devrait arranger en principe les choses.

Au troisième acte, qui se déroule chez Fabrice, Silvia tient sa parole et sauve Léonor. A la suite d'un imbroglio comique entre Fabrice et Piquillo, ces derniers sont arrêtés. L'Alcalde intervient pour mettre de l'ordre après avoir découvert la vraie identité de Piquillo. Fabrice apprend que Léonor était la sœur de Mendocce et révèle à ce dernier sa grande passion pour la dame. Finalement, Fabrice épousera Léonor ; et Piquillo, après une dernière manigance, obtient un sauf-conduit de l'ingénu Alcalde et « colorín colorado este cuento se ha acabado ».

Cet opéra comique regroupe de nombreux éléments de la couleur locale espagnole dont s'étaient épris les romantiques. Dumas, parsème toute sa pièce de sa maestría fantaisiste grâce à sa domination de l'imbroglio ; il a recours à tous les clichés hérités des mœurs hispaniques, et le cadre, le décor, les noms, les termes et les dialogues pétillants d'esprit concourent à produire des évocations lumineuses et colorées visant avant tout à séduire un public avide d'exotisme et de dépaysement.

Tout au long de la pièce, on dirait que l'esprit satirique de Dumas émerge car il semble profiter de l'occasion pour mettre en évidence et critiquer en s'amusant les anciennes coutumes et croyances espagnoles. On remarque partout le ton bouffon quand il met dans la bouche de ses personnages des réflexions qui

évoquent la présence, dans la vie quotidienne, de la magie: « quelque chose que j'aie pu faire », dit Fabrice en s'adressant à Silvia, « impossible de parvenir jusqu'à elles; des duègnes muettes, des valets sourds, c'est à croire à la magie⁽¹⁾» « j'ai des talismans ⁽²⁾ » s'écrie Piquillo; de la providence: « providence nous envoie ⁽³⁾ » pense Piquillo tout seul, et un peu plus loin, Silvia, conversant avec Mendoce, lui dit : «savez-vous qu'en réfléchissant à ce qui s'est passé hier soir je ne saurais trop remercier la Providence? ⁽⁴⁾». De même, le terme « diable » est repris 14 fois dans ce texte plutôt bref («Ah ! ah ! qui diable cela peut-il être », « un démon », « ces diables de chasseurs », « car il paraît que le chanteur est entré ... Diable ! », « où diable avez-vous volé cela? », « diable ! Voilà qui est bon à savoir », « Diable ! », « que diable peut-il faire ? », « mais où diable courais-tu ? », « Diable ! diable ! », « il y a quelque tour de passe-passe du diable », « que diable tires-tu de ta poche », « et comment diable ma poche se trouve-t-elle à votre main », « le diable m'emporte si je comprends quelque chose ⁽⁵⁾ ») . Il est

(1) Dumas Alexandre, *Piquillo*, *op.cit.*, p.3

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.12

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.5

(4) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.8

(5) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.2- p.3-p.5- p.10 - p.12 -p.17- p.18 - p.19 - p.20 - p.23

évident que la répétition du mot « diable » souligne d'un trait ironique les croyances superstitieuses du peuple espagnol. Face à cette présence du « diable », les personnages invoquent le ciel et ont recours au « bon Dieu » (répété 13 fois) : (« Vrai Dieu », «Grand Dieu », « Dieu merci », « que Dieu a dispersé dans les mains de la société », « Mon Dieu ! Seigneur, protégez-le ! », « pardieu », « Dieu », « Mon Dieu », « O Dieu », « Dieu toujours garde ⁽¹⁾»). Dumas n'oublie pas non plus les détails exotiques telle que « la sérénade ⁽²⁾ » et la présence des instruments de musique ⁽³⁾ (ici, la guitare et la mandoline) et de l'épée ⁽²⁾. Des scènes touchantes, à la manière des anciens romances, renforcent encore le bric-à-brac. Voici, à titre d'exemple, l'histoire racontée par Fabrice à Silvia, Don Paez et Henrique : « à peine étais-je installé sous les fenêtres de ma belle, qu'un homme, un esprit, un démon, arrive au grand galop de son cheval, saute à terre et tombe

sur mes musiciens à grands coups de plat d'épée, ils se sauvent ; je jette mon manteau, je l'appelle à moi, nous croisons le fer, et, ma foi, à la troisième botte, il me donne ce charmant coup d'épée dont vous avez entendu parler ⁽²⁾ ».

Cette aventure « feuilletonesque » frise en même temps le ridicule ; le reste de l'histoire de Fabrice en est la meilleure preuve : « est-ce que j'ai eu le temps de lui demander son nom ? Tu es adorable, toi ! il m'a passé son épée au travers du corps... Je suis tombé à la renverse, et, retrouvé le lendemain matin à la même place, on m'a rapporté chez mon père, qui a été désespéré, non pas précisément à cause de moi, je crois, mais à cause de son nom dont je suis le seul soutien. Trois jours après, lorsque je repris connaissance, j'ai su qu'en sa qualité de premier ministre, mon père poursuivait mon inconnu ; j'eus beau soutenir qu'il s'était battu en brave chevalier, en brave gentilhomme, et non en assassin, on n'a

(1) Dumas Alexandre, *Piquillo*, *op.cit.*, p. 2 et 5- p.7-p.10- p.11-p.15- p.3, 6, 18 et p.20- p.17, p.19-p.21-p.22

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.3

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p12

pas voulu m'entendre. Heureusement mon homme n'était plus à Madrid ⁽¹⁾ ».

Pour que le tableau stéréotypé espagnol fût plus ou moins complet, il fallait signaler ne fût-ce que quelques coutumes des Espagnols, ici des Castellans, quand par exemple Mendocce, s'adressant à Piquillo, lui dit : « Seigneur cavalier, je ne sais pas de quelle province vous êtes ; mais il perce dans vos manières une certaine légèreté qui m'étonne beaucoup ici... Nous autres Castellans, nous avons l'habitude de ne pas laisser passer une parole hasardée sur une personne que nous estimons assez pour qu'on nous rencontre chez elle ! ⁽²⁾ ». On retrouve, de même, les silhouettes de jeunes femmes typiques qui « allaient au spectacle, à la promenade, à l'église ⁽¹⁾ ». Dumas, en brossant un portrait fictif de Piquillo, le compare sur un ton narquois aux promeneurs du Prado : « un abord majestueux,/ Œil brillant, figure aimable,/Cheveux d'un blond agréable,/ Nez aquilin, front très-beau,/ Avec de noires moustaches,/Comme en portent les bravaches/Qu'on

voit le soir au Prado ⁽³⁾ ». Il tourne aussi en ridicule les noms nobles qui s'enchaînent: « ne suis-je pas le noble hidalgo y Fuentes y Badajos y Riales? ⁽⁴⁾ » ; et les exclamations qui portent les noms de saints pour appeler au secours ou simplement renforcer l'expression du propos : « Rébellion ! Sainte-Hermandad ! rébellion ! ⁽⁵⁾ » s'écrie l'Alcalde ; Piquillo parle d'avoir « voté un pèlerinage à saint Jacques de Compostelle ⁽⁶⁾ ». Inutile de dire que les allusions aux traditions religieuses sont toutes formulées sur un ton sarcastique et condescendant ⁽⁷⁾. L'honneur est évidemment nécessaire à l'ensemble du tableau : l'Alcalde demande à ses gens de « sauver l'honneur ⁽⁷⁾ », le chœur chante ce couplet typique : « Honneur/ Au noble seigneur/ Qui de ses richesses/ Fait si bien

(1) Dumas Alexandre, *Piquillo*, *op.cit.*, p.3

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.10

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.14

(4) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.9-11

(5) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.6

(6) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.18

(7) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.19

largesses ! / Honneur/ Au noble seigneur, / Honneur, honneur, honneur ⁽¹⁾ ».

Fabrice jure « sur [son] honneur ⁽²⁾ » et même le voleur, non sans toupet, offre des « paroles d'honneur ⁽³⁾ ». Cette peinture topique de l'Espagne serait incomplète sans le cachet orientaliste dont les romantiques ont continuellement revêtu la Péninsule. Ainsi ces plusieurs allusions à ce thème servent également de tarte à la crème à l'ensemble de la pièce : Piquillo complimente Silvia pour sa beauté en l'appelant « ma belle étoile d'Orient ». Tout le monde veut vivre en Espagne le voleur et le seigneur. Ce petit air chanté par Piquillo, après avoir fait l'éloge de la vie dans son Espagne « chérie » et révélé que « c'est dans [son] sein qu'[il veut] vivre et mourir », renferme les lamentations sous-entendues de Dumas sur le départ de maures: « Autrefois ta souveraine, / L'Arabie, en te fuyant, / Laisse sur ton front de reine / La couronne d'Orient, / Et l'écho redit encore / A ton rivage enchanté / L'antique refrain du More : / Gloire, amour et liberté ⁽³⁾ ». Ces sortes de petits poèmes insérés dans la pièce ne sont-ils pas, en effet, tel que

le dit Corneille dans la Préface du Cid, « comme des originaux décousus de leurs anciennes histoires » ? N'oublions pas non plus l'effet de la sonorité des termes en espagnol (« señora !señora ! », « Hola ! », « Henrique » mal écrit) et toute la liste des villes et des contrées citées (Séville – Burgos – Madrid – Galice – Santiago – Saragosse – Barcelone – Tudela) ainsi que le prénom de Piquillo qui finalement n'a pas été entièrement inventé par Dumas car on le trouve dans un ancien conte andalou. De plus, Dumas, fin gourmet, s'était beaucoup intéressé à la gastronomie espagnole et a dû peut être découvrir le *pimiento de Piquillo* qui est d'origine navarraise et se produit à Lodosa. On ajoutait cet élément à quelques plats pour leur donner un goût piquant, donc plus savoureux. Et Piquillo dans cette pièce ne représente-t-il pas cette sorte de sauce ou de piment espagnol, jeté

(1) Dumas Alexandre, *Piquillo*, *op.cit.*, p.9

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.20

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.17

parmi ces personnages pour égayer un peu l'ensemble de l'histoire ? Ce parallélisme peut être la clé de cette pièce sur le plan artistique car, tout au long de l'histoire, Dumas revendique la fantaisie, la gratuité, l'humour, à travers lesquels il ne cherche pas à découvrir sa subjectivité au spectateur mais à orienter son attention vers le monde hispanique extérieur offert comme un spectacle esthétique.

Finalement, on ne peut s'empêcher de remarquer que *Piquillo* pêche d'un bout à l'autre par l'invraisemblance des détails, par la faiblesse dans la peinture des caractères, et, surtout par l'absence complète de véritable force comique. Or cet opéra bouffe, qui reste de peu d'envergure, constitue en réalité l'unique pièce de théâtre de Dumas à thème espagnol avec le *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* qu'on étudiera au chapitre X. On peut la considérer, si l'on veut, comme une sorte d'introduction à son *Don Juan* puisqu'il l'évoque déjà, sans le nommer, dans le recours, à la fin, burlesquement, au thème du repentir:

« Piquillo : Il se repent.... et veut devenir honnête homme...

L'Alcalde : Mais il y avait dans la poche une bourse ?...

Piquillo : La voilà.

L'Alcalde : En effet, je vois la bourse ; mais l'argent qui était dans la bourse...

Piquillo : Il me l'a remis afin que je dise des messes pour son heureuse conversion...⁽²⁾».

Il est seulement toujours aisé de blâmer. Il faut cependant être juste.

L'in vraisemblance des détails est peut-être excusable si on se reporte au temps où Dumas situe sa pièce ; une fantaisie étourdissante ne hantait-elle pas la plupart des comédies de cette époque, à commencer par celles de Lope de Vega ?

(1) Dumas Alexandre, *Piquillo*, *op.cit.*, p. 23

Le Capitaine Fracasse de Théophile Gautier

Entre le 25 décembre 1861 et juin 1863, *Le Capitaine Fracasse* parut dans *La Revue nationale et étrangère*. Il est publié en volume au mois de novembre. Mais il avait été conçu presque trente ans plus tôt. On sait que cette œuvre relève d'une inspiration composite : le roman picaresque, Scarron, Le Sage, et *Don Quichotte de la Manche*. Ce qui nous intéresse pour notre étude sont les aspects « quichottesques » que revêt *Le Capitaine Fracasse* ainsi que les nombreux éléments d'influence espagnole, notamment baroques, qui scandent le récit de bout en bout.

Sous la plume de Gautier, l'expérience espagnole est, certes, à la base des aventures picaresques du capitaine Fracasse en quête de pittoresque. Toutes les références linguistiques et culturelles relatives à l'Espagne le prouvent. Des termes apparaissent tels quels en espagnol, très souvent avec un accent qui manque ou une orthographe erronée : l'actrice Isabelle s'adresse au baron de Sigognac avec des compliments et emploie le mot « capitán » en espagnol : « vous êtes vraiment très bien, lui dit Isabelle, qu'il vint saluer, et jamais capitán

espagnol n'eut mine plus superbement arrogante ⁽¹⁾ » ; « la Soubrette méritait en plein l'épithète de *morena* que les Espagnols donnent aux brunes ⁽²⁾ » ; « je ne partage pas ton admiration à l'endroit de ce bandit, plus fait pour travailler sur les grands chemins et dans les gorges de montagne, comme un *salteador*, que pour opérer avec la délicatesse au sein d'une ville civilisée » ; relevons aussi : « sombrero ⁽³⁾ », « medianoche ⁽³⁾ », « contrabandista ⁽³⁾ » « sangre y fuego ⁽³⁾ » ; ou quelques mots francisés tels que le verbe «hablar » : « la jeune femme hâblait le castillan comme toutes les personnes un peu instruites à cette époque ⁽⁴⁾ » ; des

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p.38

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 50

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 81 – 139

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 194

devises en espagnol comme celle qui était inscrite sur la navaja de Chiquilla : « cuando esta vivora pica, / no hay remedio en la botica ⁽¹⁾ » ; les formules de salutation et de courtoisie : « sur ce, beso a vuestra merced la mano, caballero » ; « sont libres et a la disposicion de usted ». Agostin est un bandolero espagnol accompagné par Chiquita, fille du chef de la bande de Matasierpes : « le vaillant Espagnol, [...] un garçon charmant qui avec sa navaja traçait des croix sur la figure des gavaches ⁽²⁾ ; Chirriguirri est le cuisinier basque ; Le Matamore, que Gautier nomme à un certain moment Matamoros. Notons toute la portée à la fois comique et sarcastique de la phrase suivante : « monsieur, savez-vous que je suis le capitaine Matamoros, appartenant à la célèbre maison Cuerno de Cornazan, et allié à la non moins illustre famille Escobombardon de la Papirontonda? ⁽³⁾ ». Les différents lieux et paysages rappellent également la Péninsule ibérique : « la lande s'étalait dans sa nudité déserte aussi sauvage qu'un despoblado d'Espagne ou qu'une Pampe d'Amérique ⁽⁴⁾ » ; apparaissent également l'Escurial dans toute sa pesante solitude, la splendeur de la Giralda de Séville : « l'Hercule à gaine supportant tout ce système de décoration, et la statue creuse servant de girouette comme la Fortune à la Dogana de Venise et la Giralda de Séville ⁽⁵⁾ ». Les produits artisanaux typiquement espagnols surgissent à chaque chapitre: le cuir de

Cordoue : « plus fauve que du cuir de Cordoue ⁽⁶⁾ » ; le tabac espagnol sert d'élément de comparaison avec les yeux de belles femmes : « deux yeux à fleur de tête, couleur tabac d'Espagne ⁽⁶⁾ » ; ne manquent pas la cire d'Espagne parfumée ⁽⁷⁾ ou les *braseros* espagnols, les instruments de musique comme

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 194

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 97

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 140

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.72

(5) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.180

(6) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.100

(7) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 150

la pandereta ⁽¹⁾ ou le tambour basque ⁽¹⁾. Toutes ces références resteraient incomplètes sans les allusions au vins espagnols: « assis devant une table, le dos appuyé au mur, il [Lampourde] regardait d'un œil plein de tendresse et de concupiscence une bouteille de vin de Canaries qu'une servante venait d'apporter ⁽²⁾ » ; ou sans le célèbre jambon ibérique: « quant au jambon, j'espère que Vos Seigneuries en seront satisfaites ; il peut lutter contre les plus exquis de la Manche et de Bayonne ⁽³⁾ ». Le récit introduit également de nombreux objets relatifs à la lutte, dont les épées, les navajas ou l'armoirie en général : « il garda, s'attendant à quelque assaut, son épée de Matamore. C'était une bonne vieille lame espagnole, longue comme un jour sans pain [...] ⁽⁴⁾ » ; « J'ai attaqué le Sigognac [...] avec une des meilleurs lames de Tolède ⁽⁵⁾ » ; « la Tisona del Cid ⁽⁶⁾ » ; « portant sur leur acier la marque des plus célèbres armuriers d'Espagne et d'Italie ⁽⁷⁾ » ; une « navaja valencienne qui, ouverte, atteignait la longueur d'un sabre ⁽⁸⁾ ». Gautier, qui, tout au long de son voyage avait observé comment les Espagnols s'habillaient, ne pouvait s'empêcher de comparer tel ou tel vêtement aux façons de s'habiller péninsulaires. Les allusions sont nombreuses mais relevons quelques unes : « une cotte de futaine jaune à la mode aragonaise ⁽⁹⁾ », « une cape à l'espagnole ⁽⁹⁾ », « capa de muestra valencienne ⁽⁹⁾ » ; « s'embossa à l'espagnole dans un manteau de couleur sombre » ; des « alpargatas » ; « une

peinture rouge à la mode basque » ; « mules harnachées à l'espagnole ⁽¹⁰⁾ » ;
« l'odeur de chandelle fumeuses me vaut mieux que civette, benjoin, ambre gris,

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 195 - 198

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.24

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 85

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.54

(5) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.92

(6) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.64

(7) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.27

(8) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.79

(9) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 83 – p.100

(10) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.206 – p.208 - p. 81

musc et peau d'Espagne ⁽¹⁾ ». Tous ces éléments hispaniques requièrent évidemment la séguidille, les castagnettes, la sarabande et la guitare pour compléter l'ambiance « à l'espagnole » : « puis il se mit à miauler un couplet de séguidille en andalou ⁽²⁾ », « me faisant des castagnettes avec une assiette de porcelaine de Chine cassée, j'exécutais une sarabande ⁽²⁾ », « les nerfs d'Isabelle, frémissants comme les cordes d'une guitare qu'on vient de pincer ⁽²⁾ » ; « Léandre ne lâchant pas le manche de la guitare ⁽²⁾ ».

Tout cet apport d'hispanisme tant linguistique que culturel renforce manifestement la saveur ibérico-romantique du *Capitaine Fracasse*. On ne peut non plus s'empêcher de souligner les ressemblances avec *Don Quichotte de la Manche*. Sans doute les divergences avec le chef-d'œuvre de Cervantes sont-elles nombreuses, mais les analogies dans l'inspiration sont non moins évidentes. Relevons quelques similitudes.

En premier lieu, les deux héros ont de pauvres montures. Le Baron de Sigognac a un cheval « roussin » : « Sigognac jugea inutile de fatiguer plus longtemps son pauvre vieux roussin, il sauta à terre et jeta les brides au domestique ⁽³⁾ », Rossinante également était un « rocín » : « fue luego a ver a su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, [...] le pareció que ni el caballo de Bucéfalo de Alejandro ni Babiéca el del Cid con él se igualaban ⁽⁴⁾ ». Tout comme Don Quichotte, le Baron de

Sigognac se laisse aller à une rêverie à la lueur du beau paysage qui l'entoure :
« le timide Baron arrangeait dans sa tête une foule d'incidents terribles ou
romanesques, de dévouements comme on en voit dans les livres de chevalerie ⁽⁵⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p.206 – p.208 - p. 81

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 143

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 72

(4) Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona, 1998,
p.42

(5) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p.76

Gautier fait d'ailleurs allusion à Don Quichotte : « Oh ! quelle noce de Cana et de Gamache l'on ferait de tous les mets que vous n'avez plus et qu'ont dévorés des hôtes plus heureux !⁽¹⁾ ». Scapin, à un moment donné, s'adresse ainsi à Léandre : « mon pauvre Léandre, qu'as-tu donc à geindre et te lamenter de la sorte ? Tu sembles tout moulu comme le chevalier de la Triste- Figure, lorsqu'il eut cabriolé tout nu dans la Sierra-Morena par pénitence amoureuse à l'imitation d'Amadís sur le Roche- Pauvre ⁽²⁾ ». Notons la précision de la transposition par Gautier du texte original quand, se référant à Amadís, Cervantes écrit : « y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros ⁽³⁾ ».

Ailleurs, Gautier répète à maintes reprises le mot *maritorne* parfaitement intégré dans la langue française comme il l'avait également fait dans son *Voyage en Espagne* : « tu mérites d'avoir toute ta vie une maîtresse des caillettes, des gangues, des gotons, des Maritornes aux mains rendues calleuses pour le balai ⁽⁴⁾ » ou encore quand il écrit : « ceux-là inquiétaient la pudeur des Maritornes, qui, les bras élevés au-dessus de la foule, portaient des plats de victuailles fumantes et ne pouvaient se défendre contre leurs galantes entreprises tenant plus à conserver leur plat que leur vertu ⁽⁵⁾ ». L'honneur espagnol apparaît également dans la référence à la figure de l'hidalgo : « mais le baron ne l'entendait pas de cette oreille là, il était intraitable comme un hidalgo sur le point d'honneur, et il eût bravé mille morts plutôt que de souffrir qu'on ne manquât de respect à sa

maîtresse ; il voulait qu'Isabelle, sur les planches, fût estimée comme une duchesse en un salon ⁽⁶⁾ ». Il en va de même de l'hospitalité, autre loi sacrée:

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 85

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.97

(3) Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 275

(4) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 54

(5) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 97

(6) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 66

nonobstant sa pauvreté, le Baron accepta de recevoir un groupe de comédiens :

« quoique ma demeure soit assez délabrée et que je n'aie pas grand-chose à vous offrir, vous y serez toujours un peu moins mal qu'en plein air par une pluie battante ⁽¹⁾ ». Le personnage typique et mythique du Cid n'est pas absent non plus. Citons ces deux exemples : « fussé-je Achille, Roland ou le Cid, je ne saurais m'empêcher de peser deux cent quarante livres et quelques onces sur une branche grosse comme le petit doigt ⁽²⁾ » ; le Cid ainsi que la Chimène de Corneille sont là : « tout cela sans doute est fort lamentable, répondit Hérode, mais les affaires du Cid et de Chimène étaient encore bien autrement embrouillées comme on le voit en la pièce de M. Pierre Corneille, et cependant, après bien des combats entre l'amour et le devoir, elles finirent par s'arranger à l'amiable, non sans quelques antithèses et agudezas un peu forcées dans le goût espagnol, mais dans un bon effet au théâtre ⁽³⁾ ».

Il faut s'arrêter aussi sur la figure du Matamore, pour ses ressemblances avec les pîcaros espagnols. Il souffre de la faim tout comme les hidalgos, mais volontairement. Lisons cette description : « s'il engraissait, son talent diminuait, et il ne subsistait qu'à la condition de mourir de faim, aussi était-il dans des transes perpétuelles, et regardait-il souvent à la boucle de son ceinturon pour s'assurer si, d'aventure, il n'avait pas grossi depuis la veille ⁽⁴⁾ » ou encore ce portrait du Baron de Sigognac : « peut-être aurait-il pu se faire aider de quelques anciens amis de son père en les cultivant un peu , mais c'était là un effort au-dessus de sa nature, et il serait plutôt mort assis sur son coffre , mâchant un cure-dent comme un hidalgo espagnol, à côté de son blason, que de faire une demande quelconque d'avance ou de prêt. Il était de ceux-là qui, l'estomac vide devant un

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 46

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 87

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.67

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 57

excellent repas où on les invite, feignent d'avoir dîné, de peur d'être soupçonnés de faim ⁽¹⁾ ». Ici surgit l'image de Lazarillo de Tormes, passant de maître en maître et souffrant de la faim : « il y avait seulement une glane d'oignons, mise sous clef dans une chambre en haut de la maison. Un pour quatre jours, telle était ma ration [...] il n'y avait [...] absolument rien d'autre que les oignons suspendus à un clou, et dont il tenait un compte si serré que si, pour mon malheur, j'avais dépassé la mesure, cela m'aurait coûté cher. Bref, je crevais de faim ⁽²⁾ ». Même la figure sinistre de Philippe II apparaît dans le roman quand Gautier compare le règne de Louis XIII à celui du monarque espagnol : « de longs cheveux bruns encadraient ce visage mort attristé par un incurable ennui, un ennui espagnol, à la Philippe II, comme l'Escorial seul peut en mitonner dans son silence et sa solitude ⁽³⁾ ».

En définitive, derrière le roman d'aventures, n'y aurait-il pas surtout des effets théâtraux du XVIIème siècle qui retiennent toute l'attention du lecteur ? Un des personnages considère les aventures de Sigognac et d'Isabelle comme « une fin de tragi-comédie » : « et cette reconnaissance d'Isabelle au moyen d'une bague à cachet blasonné ? ne l'avons-nous pas déjà vue au théâtre ? Après tout, puisque le théâtre est l'image de la vie, la vie lui doit ressembler comme un original à son portrait ⁽⁴⁾ ». Cette représentation du monde dans le théâtre baroque, Gautier ne l'avait-il pas goûtée déjà dans ses lectures des pièces de Calderón, notamment *La vida es sueño* ou encore *el Gran teatro del mundo*? Il fait, du reste, une allusion directe au dramaturge espagnol quand il écrit : « les violons, en jouant une ritournelle, ramenèrent l'attention générale vers le théâtre, et personne ne prit plus garde à cette beauté mystérieuse qu'on eût pu prendre

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 64

(2) Anonyme, *La vie de Lazarillo de Tormes*, Garnier Flammarion, Paris, 1994, p.125

(3) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p. 76

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.98

pour la *dama tapada* de Calderón ⁽¹⁾ ». Ainsi la narration, dans *Le capitaine Fracasse*, rejoint-elle la théâtralité. C'est en poète et en auteur dramatique que Gautier conçoit et écrit ce roman. N'a-t-il pas mis dans la bouche d'Agostin, un bandolero d'origine espagnole, « hâlé de visage comme un More d'Espagne », la phrase suivante : « il faut que je joue tout seul ma pièce sur le théâtre du grand chemin ⁽²⁾ » ; les scènes de théâtre, de caractère baroque, sont explicitement inspirées du théâtre espagnol: « de plus, l'une d'elles [bastidor] avait un balcon où l'on pouvait monter au moyen d'une échelle invisible pour le spectateur, arrangement propice aux conversations, escalades et enlèvements à l'espagnole ». De même, Matamore nous fait penser à beaucoup de personnages secondaires de la littérature dramatique du siglo de Oro: « Matamore, en cette occasion solennelle, avait tiré du fond de son coffre un costume presque neuf qu'il ne mettait qu'aux beaux jours, et dont sa maigreur de lézard faisait ressortir encore la bizarrerie comique et l'emphase grotesquement espagnole ⁽³⁾ » ?

Une grande part du charme que conserve, aujourd'hui encore, le roman de Gautier lui vient de sa couleur espagnole et des réminiscences, directes ou, plus souvent, implicites et diffuses, de ses lectures espagnoles, en premier lieu Cervantes mais également le roman picaresque et la *comedia*.

(1) Gautier Théophile, *Le capitaine Fracasse*, *op.cit.*, p.100

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 105

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.76

2. Du regard direct au regard médiatisé :

Les traductions : des résultats mitigés ?

Dès la fin du XVI^{ème} siècle, la langue et la culture espagnoles fleurissent en France. Écrivains et critiques commencent à s'intéresser à la lecture des ouvrages littéraires de la Péninsule et à en fournir de nombreuses traductions en langue française. Les ouvrages espagnols qui sont arrivés entre les mains des romantiques sont essentiellement connus à travers les textes des premiers traducteurs, très souvent incomplets, car le traducteur n'hésitait pas à adapter ou à abrégé, notamment les passages qui lui semblaient intéresser moins le lecteur français, telles que les considérations politiques, philosophiques ou sociales. Victor Hugo, dans sa préface à *William Shakespeare*, s'étend sur le problème de la traduction: « une traduction est presque toujours regardée tout d'abord par le peuple à qui on la donne comme une violence qu'on lui fait. Le goût bourgeois résiste à l'esprit universel. Traduire un poète étranger, c'est accroître la poésie nationale ; cet accroissement déplaît à ceux auxquels il profite [...] Que va devenir sa littérature à elle ? Quelle idée a-t-on de venir lui mêler dans le sang cette substance des autres peuples ? C'est de la poésie en excès. Il y a là abus d'images, profusion de métaphores, violation des frontières, introduction forcée du goût cosmopolite dans le goût local. [...] Et, si intelligente que soit la nation qu'on veut enrichir, elle s'indigne. Elle hait cette nourriture. Elle boit de force, avec colère. Jupiter enfant recrachait le lait de la chèvre divine ⁽¹⁾ ».

Ces traductions ont, heureusement d'ailleurs, eu lieu, et l'œuvre espagnole qui fut la plus traduite reste incontestablement *Don Quichotte de La Manche*. Le nombre de ses versions en langue française dépasse celui des traductions dans les autres langues : « de tous les pays qui possèdent des traductions du *Don Quichotte*, disait déjà un érudit en 1911, la France occupe le premier rang, avec

(1) Hugo Victor, Préface à *William Shakespeare*, *op.cit.*, p.7-8

quarante-neuf traductions différentes. Et depuis la liste s'est allongée ⁽¹⁾ ». Dès sa parution, le roman de Cervantes eut un tel succès qu'il fut traduit en 68 langues ou dialectes. « Pour moi », écrit Samson Carrasco, « je crois qu'il n'y aura nation ni langue où il ne sera traduit ». Et, ailleurs, c'est Don Quichotte lui-même qui affirme : « on a imprimé trente mille volumes de mon histoire, et on est en chemin d'en imprimer trente mille milliers si le ciel n'y remédie ⁽²⁾ ».

Don Quichotte a subi bien des avatars depuis ses premières traductions en français : « ce n'est pas une petite affaire », disait au XVIII^{ème} siècle un traducteur du *Guzman*, « que d'un habit à l'espagnole en faire un à la française ⁽³⁾ ». De la première partie de *Don Quichotte*, Mérimée écrit que « du vivant même de l'auteur [elle] fut traduite dans presque toutes les langues de l'Europe », et ajoute qu' « il serait inutile, à la tête d'une nouvelle édition de *Don Quichotte*, de faire l'éloge de cette composition extraordinaire, que tout le monde a lue, et que tout le monde aime à relire. Malgré le mérite prodigieux du style de l'original, toutes les traductions en sont goûtées, et l'ont été dans tous les temps. Peut-être que les lecteurs, accoutumés à la légèreté de quelques-uns de nos auteurs du dix-neuvième siècle, ne trouveront pas son style assez vif et assez rapide ; mais il faut faire attention à la différence du génie des deux langues et des deux nations. La langue espagnole, qui a peu changé depuis Cervantes, est si riche en mots sonores, et en sons harmonieux, qu'elle semble, par cela même, inviter aux longues phrases. D'ailleurs le caractère posé des Castillans explique ces longues périodes qui se retrouvent même dans leurs conversations. Toutefois, Cervantes n'en a jamais fait abus ; et sans aucune exception, il est le plus simple

(1) Laplane M., in *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, nouvelle série, Octobre 1946, p. 2

(2) Cité par Marin Luis Astrana, in *Don Quichotte de la Mancha I*, Livre du Club, 1958, p. XXXVIII

(3) Laplane M., in *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, op.cit., p. 2

comme le plus élégant des prosateurs espagnols ⁽¹⁾ ». Les traductions les plus connues sont celle, en premier lieu, de César Oudin qui, après avoir publié en 1597

une *Grammaire espagnole*, s'engage dans une carrière de traducteur. Après une version des *Nouvelles exemplaires* de Cervantes, puis de la *Galatée* (1611), il publie en 1614 la traduction de la première partie de *Don Quichotte*. Une des meilleures traductions du *Quichotte* publiées au XVII^e siècle (1678), que Sainte-Beuve, jugeait « une des meilleures dans le goût du XVII^e siècle, et des plus belles, comme on disait alors », était celle de Filleau de Saint-Martin. Ses principes sont ceux de son époque: « je me suis dispensé », écrit-il, « d'être aussi exact que lui [Oudin], parce que le goût des Français est tout autre aujourd'hui qu'il n'était il y a cinquante ans, et que les manières de parler des Espagnols, leurs proverbes et leur poésie demandent une autre expression en notre langue pour avoir le même sens et la même naïveté. J'ai donc tâché d'accommoder tout cela au génie et au goût des Français ». On retient ensuite la traduction de Florian (1799), tenue par la critique pour médiocre, car le charmant fabuliste trouve Cervantes trop espagnol (!), et « n'espérant point faire passer dans notre langue les continuelles beautés qui compensent si fort ses taches légères », avoue qu'il a cru devoir « les affaiblir », en « adoucissant » certaines images, et « en suppléant par la rapidité » à des ornements qu'il ne pouvait rendre ⁽²⁾ ». Florian est « le premier », écrira Maurice Bardon, « qui massacra véritablement le castillan de Cervantes. Il supprime, abrège, corrige et tranche. Il atténue – et il atténue jusqu'à aboutir au contresens – tout ce qui fait saillie, sollicite l'imagination, la porte à concevoir l'exceptionnel et le grandiose ⁽³⁾ ». Il faut dire, à la décharge du maladroit traducteur, que le « *Don Quichotte*, malgré les apparences, est un texte

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xxvi- xxvij

(2) Laplane M., in *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, *op.cit.*, p. 3

(3) Préface de Bardon Maurice, in *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, Garnier, Paris, 1941, p. xxi

particulièrement rebelle. Dès le titre, on bute sur un adjectif qui n'a pas d'équivalent dans notre langue, « l'ingénieux chevalier » ne pouvant en aucune façon rendre « el ingenioso hidalgo » dans son acception profonde. Il faudrait

disposer de cette langue française de l'époque préclassique, si fertile, si ductile, si proche de la cadence espagnole. Il faudrait pouvoir dire avec César Oudin "un chêne estrognonné" pour "una desmochada encina", brosser avec sa vigueur de coloris le portrait de Maritorne "une jeune garce asturienne, large de visage, plate du derrière de la tête, camuse, borgnesse d'un œil, et qui n'avait l'autre guère sain" ⁽¹⁾ ». Au début du XIX^{ème} siècle, parut, en 1807, la traduction de Bouchon – Dubournial, « ce délicat qui se bouche le nez pour traduire certaine page nauséabonde [...] et qui écrit [...] dans une langue verbeuse et molle, dilue le texte robuste, en détend la charpente musclée, en efface le coloris, en détruit le mouvement ⁽²⁾ » ; suivie de celle de Launay (1821), puis de celle de Furne (1858). Quoique consultées toutes par de nombreux romantiques et considérées comme « correctes », elles n'ont en réalité eu que très peu de succès. Notons, plus tard, celle de Lucien Biart qui a retenu en particulier l'attention de Mérimée, lequel, dans la « notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes », écrit : « pour ma part, je serais fort embarrassé pour composer un sonnet ; mais si l'opinion d'un admirateur de Cervantes, qui a lu souvent le *Don Quichotte* dans l'original était de quelque poids, j'aimerais dire, en vile prose, que la traduction de M. Lucien Biart m'a plu et que je la recommande aux lecteurs français ⁽³⁾ ».

Dès le début du XIX^{ème} siècle, outre certaines traductions correctes des deux parties de *Don Quichotte* et quelques autres d'une bien moins grande fidélité, la France possède un nombre considérable de versions très abrégées, de

(1) Laplane M., in *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne, op.cit.*, p. 2

(2) Préface de Bardon Maurice, in *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche, op.cit.*, p. xxi

(3) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche, op.cit.*, p.XIV

remaniements et d'adaptations, d'extraits, d'éditions pourvues d'illustrations, d'introductions et de notes, dont certaines très intéressantes telles que, entre autres, celles d'Auger ou de Mérimée. Maurice Bardon souligne l'influence de leurs apports et reconnaît qu'ils « ont le mérite de suivre pas à pas leur auteur, d'aborder franchement et de résoudre les difficultés ; ils ont le tort quelquefois

d'alourdir une prose vivante, de substituer au tour français naturel un décalque qui trahit l'effort ou la recherche. Néanmoins, c'est la méthode la plus sûre, le résultat le moins contestable. Et les notes dont ils ont enrichi leur texte nous ont été d'une lecture aussi savoureuse qu'instructive. Nous leur devons [...] les indications les plus précises, les suggestions les moins attendues ⁽¹⁾ ».

La critique, cependant, reconnaît sans aucune hésitation que la France n'a reçu une vraie traduction moderne qu'en 1836 avec celle de Louis Viardot, menée avec fidélité et élégance. Pendant près d'un siècle, elle restera la seule traduction de référence non seulement en France mais également en Espagne où elle était la plus estimée. Francisco A. De Icaza écrit dans son ouvrage sur *Don Quichotte* que « la primera traducción francesa del *Quijote*, digna de ese hombre ⁽²⁾ » est celle de Viardot et ajoute que « si no es perfecta, es un gran avance hacia la perfección ⁽³⁾ ». Il n'hésite pas à attaquer les traductions antérieures car elles étaient, toujours selon lui, «el resultado de las pobres tareas de algunos maestros empíricos de castellano, de traductores a destajo y de aficionados que pretendían ajustar el libro “al carácter y los gustos de los franceses ⁽⁴⁾ ”»; tandis que «Viardot lo presenta en su identidad, trasladándole casi familiarmente, y en todos alborea o se levanta un género de crítica universal, sin patria ni tiempo, que

(1) Préface de Bardon Maurice, *op.cit.*, p. xxi-xxii

(2) Icaza Francisco A. de., *El Quijote durante tres siglos*, Fortanet, Madrid, 1918, p.55

(3) Icaza Francisco A. de, *Ibid.*, p.59

(4) Icaza Francisco A. de, *Ibid.*, p.61.

culminará en Heine, en Littré y en Turguenev ⁽¹⁾ ». Une œuvre de l'envergure et de la perfection de *Don Quichotte* n'a pu naître d'un coup de plume. Viardot écrira à ce sujet : « je crois bien, qu'en commençant son livre, Cervantes n'eut d'autre objet en vue que d'attaquer avec toutes les armes du ridicule toute la littérature chevaleresque... Il suffit d'observer les négligences étranges, les contradictions, les étourderies dont fourmille toute la première partie du *Don Quichotte* pour

trouver dans ce défaut, si toutefois c'en est un, la preuve qu'il commença dans un moment d'humeur, dans une boutade, sans plan arrêté d'avance, laissant courir sa plume au gré de son imagination, n'attachant aucune importance préméditée à cette œuvre dont il ne semble avoir jamais compris la grandeur ». Il arrive toutefois que même la version de Viardot, dont on a loué la vivacité en même temps qu'on la juge moins infidèle que toutes les traductions françaises antérieures et contemporaines, reste, selon certains, entachée de multiples défauts. On lui a reproché de nous avoir donné « un texte insipide, dans une prose empruntée, raide et bien grise ⁽¹⁾ ». Paul Hazard considère qu'« elle se ressent de sa date : 1836. Elle ne se soucie pas assez d'exactitude et de précision. Le lecteur scrupuleux devra la corriger par une traduction moins aisée, plus lourde, et dont le tour français est quelquefois sacrifié au soin de respecter le texte espagnol : mais qui a le mérite de suivre pas à pas Cervantes, de ne sauter aucun mot, de n'escamoter aucune difficulté ⁽²⁾ ». Finalement, pour reprendre M. Laplane, « il faudra attendre jusqu'à notre époque pour trouver des traducteurs qui résistent à la tentation de l'arrangement et aux attraits de l'équivalence, et qui s'efforcent de faire passer en français la prose cervantine avec ce rendu, avec cette verdeur, avec ce mélange de tenue et de familiarité puissante qu'elle atteint sans effort dans

(1) Chevalier J.C., « Nouvelle sortie de don Quichotte », préface à l'Ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche, trad. Aline Schulman, Paris, Seuil, 1998, t.I, p16.

(2) Hazard Paul, in *Don Quichotte de Cervantes*, Mellottée, Paris, 1931, p.363

l'idiome original ⁽¹⁾ ». On ne saurait toutefois négliger l'apport de Viardot à la fortune de *Don Quichotte* en France, à l'époque romantique et au-delà : une fois reconnues les faiblesses et les insuffisances de sa traduction, il reste que ses mérites en font un précieux instrument de médiation culturelle, si on la replace dans une perspective historique, en comparaison avec les versions qui l'ont précédée. C'est essentiellement dans Viardot (et Gustave Doré) que le public français a, jusqu'après le milieu du XX^{ème} siècle, lu et aimé le chef d'œuvre de

Cervantes, que l'obstacle de la langue empêchait la plupart de goûter dans la souveraine beauté et l'inimitable saveur de l'original.

Outre les versions, de valeur inégale, de *Don Quichotte*, il convient de s'arrêter sur les remarquables traductions des œuvres du théâtre du Siècle d'or entreprises surtout par A. La Beaumelle et Damas-Hinard, dont le mérite premier est de mettre ce patrimoine à la disposition des lecteurs français de l'époque avec un grand souci de fidélité. Chaque version des deux traducteurs est précédée d'une notice sur la pièce la situant dans son contexte. Elle est également suivie de notes explicatives et justificatives. Très souvent ici les difficultés sont analysées. Elles mettent particulièrement en relief les notions d'usage et de niveau de langue. Dans la traduction de La Beaumelle de *Louis Perez de Galice* ⁽²⁾, il précise en note pourquoi il a traduit ainsi le titre, puis s'arrête sur un jeu de mots qu'il juge impossible de traduire, explique l'usage de tel substantif au lieu de la traduction littérale etc. Il est vrai, remarquons, qu'à certains moments ces procédés alourdissent la lecture en sacrifiant à tout un appareil critique de notes de bas de page, d'annexes et de glossaires, qui, certes, permettent de replacer le livre et son auteur dans toute la complexité de leur époque, mais qui interrompent la progression dans la lecture en obligeant à sortir du texte. En revanche, ils restent

(1) Laplane M., in *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, *op.cit.*, p.3

(2) La Beaumelle A., in *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*, T. II, *op.cit.*, p.215

indispensables, surtout quand les traducteurs posent avec clarté quelques-uns des problèmes majeurs de la traduction et rappellent succinctement les différences entre les deux langues. Prenons à titre d'exemple Damas-Hinard qui, dans la traduction des *Autos*, reconnaît les difficultés, en particulier des traductions des *Autos* de Calderón, et écrit lui-même dans sa notice sur l'auteur : « malgré l'extrême difficulté de ce travail, nous essaierons de traduire un ou deux *autos*, et l'on en jugera ; car si la poésie perd toujours une partie de son charme dans les meilleures traductions, il n'est pas moins vrai que les beautés sérieuses d'un

ouvrage poétique se font jour même dans les traductions les plus imparfaites, – comme on reconnaît un beau tableau à travers la gravure la plus grossière et la plus effacée ⁽¹⁾ ». Ainsi, le traducteur n’hésite pas, soit au début, soit au cours de la traduction, d’avertir le lecteur sur le moindre détail. A la fin de la notice sur *Maison à deux portes, maison difficile à garder*, Hinard insiste et écrit: « encore un mot, relativement à la traduction. – Nous prions le lecteur de n’être pas trop choqué d’y rencontrer ces expressions *galants* et *dame*, que nous avons préférées à celles-ci *amant* et *maîtresse*, parce qu’elles nous ont paru mieux rendre la nature des relations qui existent d’ordinaire entre les amants de Calderón. Il y a entre le *galant* et sa *dame* des soins, des hommages, offerts d’une part avec empressement et reçus de l’autre avec plaisir, mais il n’y a pas cette intimité que supposent dans notre langage actuel les mots d’amant et de maîtresse ⁽²⁾ ». Dans *Le Geôlier de soi-même*, il nous informe, d’entrée de jeu, que « le mot *alcayde* que les Espagnols ont emprunté des Arabes, a dans les deux langues un double sens : il sert à désigner le gouverneur d’une place et le geôlier d’une prison. Aussi, alors même qu’il est employé dans la seconde signification, il présente à l’esprit une idée moins basse que notre mot *geôlier*. Et c’est pourquoi, dans un grand

(1) Damas-Hinard, *Chefs-d’œuvre du théâtre espagnol*, Tome I, Charles Gosselin, 1845, Paris, p. 20

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p. 29

nombre de passages de notre traduction, nous avons cru devoir préférer à cette expression celle de *gouverneur*, quoi qu’elle s’applique d’une manière moins exacte à la situation qui a motivé le titre de la pièce ⁽¹⁾ ».

On peut considérer Damas-Hinard comme le premier traducteur de quelques pièces de Calderón, comme il nous le fait savoir lui-même d’ailleurs dans la notice à *La Dévotion à la croix* : cette pièce, « qui a eu pour traducteur en Allemagne le célèbre W. Schlegel, n’avait pas encore été traduite en France. Cependant elle ne peut pas y être tout à fait inconnue. Un de nos critiques les plus distingués, qui joint à des connaissances étendues, à un sentiment vif et délicat

des beautés de l'art un remarquable talent d'exposition, M. Philarète Chasles, en a donné, il y a quelques années, dans la *Revue de Paris*, une analyse très ingénieuse et très éloquente ⁽²⁾ ». Hinard n'hésitera pas à introduire quelques remarques sur les précédentes traductions faites par A. La Beaumelle et informe le lecteur que « *Amar después de la muerte* fut traduit et publié pour la première fois dans la collection des *Théâtres étrangers*, par un littérateur fort distingué, M. La Beaumelle. Quoique M. La Beaumelle ne nous semble pas avoir toujours bien saisi le vrai sens de l'original, sa traduction nous a été utile; nous aimons à le déclarer publiquement, et pour la perfection du travail que nous avons entrepris, nous regrettons que M. La Beaumelle n'ait pas publié avant nous la traduction de plus grand nombre de pièces espagnoles ⁽³⁾ ».

Outre l'étude introductive et les traductions de Lope et Calderón, Damas-Hinard publie en 1844 sa traduction des romances. Notons que cette traduction n'est point considérée de premier ordre et est même oubliée; elle renferme, cependant, de réelles beautés dans la transposition de ces romances en langue française et se recommande par le constant souci de la correction du détail. Dans

(1) Damas-Hinard, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, t. II, *Ibid.*, p. 287

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.163

(3) Damas- Hinard, t. II, *Ibid.*, p.223

le premier tome, Hinard regroupe les « Romances historiques », embrassant la période qui va du VIII^{ème} au XV^{ème} siècle. Dans le second, il subdivise sa sélection en quatre sous parties : tout d'abord, la suite des romances historiques relatifs surtout au personnage du Cid, puis des « Romances divers », suivis des « Romances chevaleresques » et des « Romances moresques ». Avant d'aborder le travail proprement dit, Hinard, dans un « Avis au lecteur sur la présente traduction » suivi de notes touffues, fait une sorte de rétrospective sur les premiers traducteurs du Romancero : « naturellement, c'est en France, – dans la patrie de Corneille, – qu'il a été d'abord traduit. Cette traduction, ou pour me servir d'une expression plus exacte, cette imitation parut vers la fin du siècle dernier dans

quelques volumes de la *Bibliothèque des romans*. Elle est spirituelle, vive, élégante, et révèle une plume habile. Malheureusement l'écrivain anonyme de la *Bibliothèque des romans* ne possédait pas à un degré suffisant la connaissance et le sentiment du moyen âge espagnol, et d'un bout à l'autre de son œuvre il a singulièrement travesti les romances ⁽¹⁾ ». Il critique également la version allemande de Herder, pourtant louée par Sismondi, et note que quelques-uns des romances retenus par l'auteur allemand sont « imités de l'imitation française de la *Bibliothèque des romans* ⁽¹⁾ ». Hinard justifie ses critiques et traite ce sujet en connaissance de cause, insistant sur le fait que « ces observations, qui ont pour unique but de rétablir la vérité sur un point d'histoire ne sauraient porter atteinte à la gloire de Herder : la gloire d'un écrivain ne dépend pas d'une traduction plus ou moins exacte ⁽¹⁾ ». Il loue, en revanche, le talent dans les traductions de lord Holland et Lockart en Angleterre, de Monti en Italie, mais ajoute qu'on « y chercherait vainement les explications, les notes, sans lesquelles les chants populaires de l'Espagne n'auront jamais tout leur intérêt, toute leur valeur ⁽²⁾ ».

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, Tome I, *op.cit.*, p.LXVIII- LXIX

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.LXX- LXXI

Selon notre traducteur, le premier travail sérieux en France est celui d'Abel Hugo, paru en 1822, auquel il reproche uniquement sa brièveté car il se limite à 70 romances ⁽¹⁾.

Cet aperçu général indique que les lectures de Damas-Hinard ont été diverses et tirées de différentes époques, origines sociales et géographiques, de la littérature comme de l'histoire, sans oublier les ouvrages de critique susceptibles d'enrichir la culture hispanique et d'apporter des notions fondamentales de civilisation. Ensuite, il présente au lecteur sa démarche personnelle, fondée sur la maîtrise des deux langues, non moins que sur ses connaissances historiques, et qui procède à partir de la division suivante du travail : « 1- la composition du recueil ; 2 – la traduction ; 3 – les notes et éclaircissements qui l'accompagnent ⁽¹⁾ ». Ainsi et pour la première fois en France, le lecteur peut lire un ensemble de 175

romances : « avons-nous heureusement satisfait à toutes ces obligations en apparences inconciliables ? », se demande le critique, « il ne nous appartient pas de répondre. Mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que nous nous y sommes appliqué de notre mieux ».

Les explications qu'il donne ensuite permettent d'éclairer le lecteur sur de nombreux procédés : « en ce qui concerne la partie historique des romances, nous n'avons épargné ni soins, ni peines, ni recherches pour pénétrer et saisir, pour expliquer et rendre d'une façon nette et précise la véritable signification des mots essentiels, ceux qui indiquent les mœurs, les coutumes, les usages ; et, comme chacun sait, ce n'est pas chose facile lorsqu'il s'agit de mœurs, de coutumes, d'usages qui n'existent plus. Quant au côté purement littéraire de l'ouvrage, nous avons soigneusement étudié les écrivains français contemporains des derniers poètes des romances ⁽²⁾ ». Dans les deux tomes, chaque romance est précédé

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, Tome I, *op.cit.*, p.LXX- LXXI

(2) Damas-Hinard, *Ibid.*, p.LXXIII- LXXIV

d'une notice explicative des mœurs et coutumes de l'époque. On retiendra le fait que ces romances sont traduits en prose; le critique lui-même s'est expliqué à ce sujet et s'est ainsi justifié : « d'abord le vers, et particulièrement le vers français, si difficile, si rebelle, soumis à des lois si rigoureuses, se prête mal à l'expression d'une pensée étrangère ; c'est alors surtout qu'il est contraint et gêné [...] Le style des romances est, avons-nous dit, d'une simplicité, d'une naïveté extrême ; mais en même temps, par un privilège inhérent à la langue espagnole, il possède une incontestable noblesse. Or un écrivain français voudra-t-il dans une traduction en vers reproduire le ton simple et naïf des romances, inmanquablement il tombera dans le vers odieux, insipide des complaintes. Se décidera-t-on, pour éviter ce péril, à employer le langage choisi, les formes élégantes, distinguées qu'exige la versification française, alors ce ne sera plus le même défaut, mais ce ne sera pas davantage les romances. Les divers essais tentés en ce genre par des hommes de

beaucoup d'esprit et de talent, viendraient s'il était besoin confirmer notre opinion ⁽¹⁾ ». Le premier tome déroule une série de « romances du roi Rodrigue » (pages 1-14), suivis des « romances de Bernard de Carpio » (pages 18-54), puis de « romances divers » (pages 61- 83 / p.119 -215), des « romances des infants de Larra » (pages 88 -117) et finalement des « romances moresques » (p. 217 – 258). Chaque série de romances est précédée d'une notice introductive et quelques uns suivis de notes qui expliquent chaque détail qui pourrait échapper au lecteur français. Quant à la traduction elle-même, Hinard interprète fidèlement chaque romance avec un savoir-faire qui ne fait pas de doute.

Dans le second tome, il consacre aux « Romances du Cid » une notice remarquable par son objectivité dans la recherche de la portée historique du Romancero, ce qui ne l'empêchera toutefois pas de s'écrier à la fin : « Que de

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques, op.cit.*, p. LXXVII

mérites divers dans ces humbles chants populaires ! Que de mouvement et de passion ! Que d'esprit et d'éloquence ! En vérité quand on a lu quelques-uns de ces Romances, on est tenté de dire que les poètes ont été dignes du héros ! ⁽¹⁾ ». Un long choix de romances du Cid occupe la plus grande partie de ce tome, suivi d'une moindre sélection de romances divers, puis de romances chevaleresques et moresques. N'oublions pas que le traducteur est d'abord un lecteur, et tout lecteur interprète. Mais tout au long de sa traduction, Damas-Hinard s'efforce de transmettre ces romances sans s'interposer entre le texte et la version qu'il en donne; ce qui fait de cette traduction et la rend toujours recommandable. Nous n'hésitons pas à la placer très haut. Certes, le lecteur averti et exigeant pourra certainement trouver ça et là quelques critiques à formuler mais ne pourra que reconnaître la qualité, l'objectivité et surtout le choix varié des romances traduits, un choix qui semble visiblement avoir eu sa part de souci chez le traducteur. Lui-même d'ailleurs écrit dans son « Avis au lecteur » qu' « on remarquera dans cette

traduction quelques locutions d'une élégance douteuse, quelques manières de dire d'une correction suspecte. Nous ne les avons pas recherchées assurément ; mais lorsqu'elles se trouvaient déjà dans le texte, et qu'en les sacrifiant nous courions le risque de sacrifier en même temps soit la naïveté, soit la concision et l'énergie de l'original, nous avons pensé qu'il y aurait une fausse délicatesse à les éviter. Nous avons dû, ce nous semble, conserver à tout prix le caractère propre des romances : ce sont des chants populaires, ce ne sont pas des morceaux académiques ⁽²⁾ ».

Damas-Hinard avait parlé de cette longue mésaventure qu'est la traduction, qu'il décrit de la sorte : « on a beaucoup disputé, et sans doute on disputera longtemps encore, sur le meilleur système de traduction ; ceux-ci

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, Tome II, *op.cit.*, p.8

(2) Damas-Hinard, Tome I, *Ibid.*, p. LXXIV exigeant des traducteurs une littéralité rigoureuse, ceux-là demandant pour eux une certaine liberté. A notre avis, le mode de traduction dépend uniquement de la nature de l'ouvrage à traduire. Il faut considérer si dans cet ouvrage l'idée ou le fait est la chose principale, ou si c'est l'imagination qui domine. Dans le premier cas, le traducteur a-t-il affaire à un livre de science, de philosophie, d'histoire, il ne saurait apporter à son travail trop de réserve et de scrupule ; il ne saurait s'appliquer avec trop de soin à translater exactement dans sa langue soit l'idée formulée, soit le fait exposé par l'auteur original. Mais s'agit-il, au contraire, d'une œuvre littéraire et poétique, d'une œuvre où la fantaisie ait sa part, alors le traducteur doit prendre garde, en voulant demeurer fidèle à la lettre, de devenir infidèle à l'esprit ; il doit, avec une vive sympathie pour l'œuvre originale, s'efforcer d'en reproduire avant tout la partie musicale et pittoresque, le charme, la grâce, l'effet ⁽¹⁾ ».

Cette double difficulté à vaincre, Damas-Hinard, selon notre jugement, l'a vaincue et a réussi au sens large du mot son scrupuleux travail de traduction des

romances. Nous pensons ici à ce rôle magique du traducteur, duquel parlera plus tard Valery Larbaud, et qui s'appliquerait parfaitement ici à Damas- Hinard : « voici que sous sa petite baguette magique, [...] , ce qui n'était qu'une triste et grise matière imprimée, illisible,imprononçable, dépourvue de toute signification [pour son lecteur], devient une parole vivante, une pensée articulée, un nouveau texte tout chargé du sens de l'intuition qui demeuraient si profondément cachés, et à tant d'yeux, dans le texte étranger ⁽²⁾ ».

En guise de conclusion, nous ne pouvons nous empêcher d'affirmer que les romantiques sont allés très loin dans leurs interprétations fantaisistes de la

(1) Damas-Hinard, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques*, Tome I, *op.cit.*, p.LXXII

(2) Larbaud Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Gallimard, 1946, p.73

littérature espagnole. E. Martinenche a bien montré ceci tout au long de son ouvrage intitulé *L'Espagne et le Romantisme français*. Son étude mérite d'être largement citée mais contentons nous de cette affirmation : « des idées », écrit-il, « qu'ils avaient et qu'ils conservèrent sur l'Espagne, une partie leur venait de leur éducation. Ils les avaient recueillies au cours des lectures françaises qu'on avait infligées à leur jeunesse, et, comme elles favorisaient leur doctrine, ils ne les discutèrent point ⁽¹⁾ ». Elena Fernández Herr insistera également sur ce point considérant qu'avant 1830, « les hommes de lettres avaient à peine vu l'Espagne, ou ne l'avaient pas vu du tout. Leur connaissance de ce pays était livresque ⁽²⁾ ».

Les romantiques français se sont appropriés des figures littéraires espagnoles comme si elles avaient existé en réalité et en ont fait des fétiches répondant à leur désir d'évasion et, pour le cas de Don Quichotte, à leur recherche d'idéal. Nous pensons ici à Maeztu quand il écrit : « España ha producido tres de los cinco grandes mitos literarios del mundo moderno: Don Quijote, Don Juan y la Celestina [...] Estas grandes creaciones del espíritu humano se parecen todas ellas en una cosa: en que no son tipos de la realidad, aunque infinitamente más claros y transparentes que los reales, como lo prueba el hecho de que conocemos

mucho mejor a Don Quijote que a nuestros familiares y a nosotros mismos. No son seres reales, pero sí las ideas platónicas, si vale la palabra, de los seres reales. Don Quijote es el amor, Don Juan el poder, la Celestina, el saber, pero, aparte de mostrársenos como la personificación de estas ideas, se supone que, por lo demás, son personajes humanos, que se mueven y viven y mueren en el mundo de la realidad, porque sólo la realidad cotidiana del mundo puede dar el necesario

- (1) Martinenche Ernest, *L'Espagne et le Romantisme français*, Paris, Librairie Hachette, 1922, p.17
- (2) Fernández Herr Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyages 1755-1823*, Didier, 1974, p.317

realce a la idealidad de estos grandes fantasmas literarios ⁽¹⁾ ».

Pour s'en tenir à un exemple significatif : on croira retrouver partout l'empreinte de la poésie arabe. Léon-François Hoffmann souligne que les romantiques, « entraînés par leur enthousiasme, [...] ont [...] postulé des définitions erronées » car « aucun des *romances* ne remonte plus haut que le XVème siècle ». Quoi qu'il en soit, à ses yeux, les romantiques français « ne se sont pas souciés des réserves et même des critiques que l'on trouve dans ces livres. Ils ont, par contre, accepté d'emblée certaines idées, et n'ont pas manqué de les illustrer et de les propager dans leurs écrits. Ils ont admiré dans la littérature espagnole les romances, qu'ils n'hésitent pas à surcharger de couleur orientale dans les traductions qu'ils en donnent. Ils ont été éblouis par la passion telle qu'elle apparaît dans le théâtre espagnol. Voilà bien une littérature où l'amour est ce qu'il doit être : "Une force aveugle qui va". Le mélange de dévotion et d'exaltation, de grossièreté et d'extravagance qui est propre au théâtre espagnol leur semble une juste représentation de la nature ⁽²⁾ ».

Concernant cette connaissance directe de la littérature espagnole, aussi bien Morel-Fatio que Juan Valera généralisent, tout en exagérant un peu, lorsque le premier considère que « les romantiques ont profondément ignoré la littérature espagnole tant ancienne que moderne ; ce qu'ils ont pris à l'Espagne se réduit à

- (1) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Rialp, Madrid, 2001, p.302-303. Traduction: « l'Espagne a produit trois des cinq grands mythes littéraires du monde moderne : Don Quichotte, Don Juan et la Célestine [...] Ces grandes créations de l'esprit humain se ressemblent toutes en une chose : en ce qu'elles ne sont pas des types de la réalité, quoique infiniment plus clairs et transparents que les réels, comme le prouve le fait que nous connaissons beaucoup mieux Don Quichotte que nos familles et nous –mêmes. Ils ne sont pas des êtres réels, mais les idées platoniciennes, si le mot est valable, des êtres réels. Don Quichotte est l'amour, Don Juan le pouvoir, la Célestine, le savoir, mais, à part le fait de se montrer à nous comme la personnification de ces idées, on suppose qu'ils sont, en outre, des personnages humains, qui bougent et vivent et meurent dans le monde de la réalité, parce que seule la réalité quotidienne du monde peut donner l'éclat nécessaire à l'idéalité de ces grands fantasmes littéraires ».
- (2) Hoffman Léon-François, *Romantique Espagne, op.cit.*, p.49-50

des légendes, des noms, des costumes, en un mot, à de la couleur »; Valera, un peu plus prudent, écrivait que « de España vino poco y de modo confuso. En el romanticismo alemán entró Calderón como factor importante; en el francés casi nada. Cierta vaga idea de sus dramas, limpia, sí, de tiquismiquis y culteranismo, pero exagerada y en caricatura por el lado del sentimiento, se entrevó en el *Teatro de Clara Gazul* y en el *Hernani* de Victor Hugo ⁽¹⁾ ». Et pourtant Valera lui-même avait longuement loué les travaux de son ami Mérimée. Au total, les erreurs des romantiques français, pour reprendre Léon François Hoffmann, « sont d'autant plus excusables qu'elles ont souvent été partagés par leurs contemporains espagnols ⁽²⁾ ».

On ne peut ignorer la contribution de ces romantiques français à la connaissance de la littérature espagnole en France. Pour eux, les traits caractéristiques de cette littérature étaient l'orientalisme, les thèmes de la galanterie, de l'amour, de l'honneur, et la création d'un théâtre national qui ne craint pas d'exprimer à fond toutes les passions ni de mélanger genres et styles. Ils ont construit à partir du patrimoine littéraire espagnol une image du pays et de ses habitants, fondée surtout sur les lectures de Cervantes et des grands dramaturges du Siglo de Oro, du roman picaresque et de la littérature mauresque. Ces lectures leur ont offert de la matière pour élaborer des mythes littéraires qu'ils ont mis en confrontation avec les réalités espagnoles de leur temps, faisant

dialoguer, dans leurs continuités, leurs ruptures, leurs contradictions, le passé et le présent de la Péninsule.

- (1) Valera Juan, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas en O.C.*, Vol. I, Aguilar, Madrid, 1949, p.158. Traduction: « de l'Espagne peu est arrivé et de façon confuse. Dans le romantisme allemand Calderón est entré comme un facteur important ; dans le français presque rien. Une certaine idée vague de ses drames, libre, oui, de scrupules ridicules et de cultéranisme, mais exagérée et caricaturée sur le plan du sentiment, s'est entrevue dans le *Théâtre de Clara Gazul* et dans le *Hernani* de Victor Hugo ».
- (2) Hoffmann Léon-François, *Romantique Espagne, op.cit.*, p.50

Chapitre III : L' art

L'Espagne à travers ses monuments ; peintres et sculpteurs

A- Les jugements sur l'architecture espagnole

- l'art mauresque : * La mosquée de Cordoue
* L'Alcazar de Séville
* L'Alhambra de Grenade

- l'art gothique : les cathédrales et les églises
* La cathédrale de Burgos
* La cathédrale de Tolède
* La cathédrale de Séville

B- Les jugements sur la sculpture :

- la sculpture civile et religieuse

C- Les jugements sur les grands peintres et l'Ecole espagnole:

- Les Musées
- Le Greco
- Velazquez
- Ribera
- Zurbarán
- Murillo
- Valdés Leal
- Goya

L'Espagne à travers ses monuments ; peintres et sculpteurs

A- Les jugements sur l'architecture espagnole

Dans les voyages en Espagne des romantiques, une escale importante est consacrée à l'art, thème sur lequel ils se sont arrêtés, chacun à sa façon, attirés par les divers monuments, par l'architecture arabe surtout mais également par le mélange des styles, par les églises et les cathédrales, par la découverte de la peinture espagnole, jusque là presque inconnue; ils commencent ainsi à admirer le Greco, Velázquez, Murillo, Goya surtout et d'autres. Moindre était leur intérêt pour la sculpture mais nous avons retrouvé des jugements épars souvent dignes d'intérêt. La richesse artistique en Espagne a agi de différentes manières sur les romantiques. Mérimée, lors de la préparation, en 1843, de ses *Etudes sur l'Histoire romaine* et ses recherches sur les campagnes de Jules César dans la Péninsule, est conduit à consulter des documents écrits sur l'art en Espagne; Mme de Montijo, lui servant toujours d'intermédiaire, lui envoya le livre de Ceán Bermúdez intitulé *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las bellas artes*. Gautier, lui, est venu en Espagne en principe pour aider son ami Eugène Piot à l'acquisition de tableaux et de pièces antiques. Hugo, lors de son voyage au nord de la Péninsule, retrouve des lieux qui lui rappellent son enfance et établit un parallèle entre « les choses de l'architecture et les choses de la poésie ». Notons que les connaissances des romantiques sur l'art espagnol ne sont pas exclusivement empiriques et il y a lieu d'indiquer qu'ils étaient tous hantés par la conservation de l'art ancien : « vous

avez eu une histoire », s'écrie Victor Hugo, « vous avez été une nation, souvenez-vous en, soyez-en fiers. Rien de plus amoindrissant que le goût des démolitions. Qui démolit sa maison, démolit sa famille ; qui démolit sa ville, démolit sa patrie;

qui détruit sa demeure, détruit son nom ⁽¹⁾ ». Ils ont toujours exprimé leur grand amour pour les vestiges. Pour eux, l'art appartenait au patrimoine universel et n'importe quel acte de vandalisme, toute mutilation d'un objet suscitaient leur indignation. Théophile Gautier, voyant comment les biens ecclésiastiques, de grande valeur artistique, souffrent en Espagne un mal irréparable, émet en parcourant l'ancien couvent de Santo Domingo à Grenade une réflexion amère: « beaucoup d'objets précieux comme art ou comme souvenir ont disparu sans profit autre pour les voleurs que le plaisir même de mal faire. Il semble que l'on pouvait imiter notre révolution par un autre côté que par son stupide vandalisme. C'est le sentiment que l'on éprouve toutes les fois que l'on visite un couvent dépeuplé, à l'aspect de tant de ruines et de dévastations inutiles, de tant de chefs-d'œuvre de tous genres perdus sans retour, de ce long travail de plusieurs siècles emporté et balayé en un instant. Il n'est donné à personne de préjuger l'avenir ; moi, je doute qu'il nous rende ce que le passé nous avait légué, et que l'on détruit comme si l'on avait quelque chose à mettre à la place ⁽²⁾ ».

Mérimée, de son côté, propose à Mme de Montijo que l'Etat se charge des biens nationaux en Espagne comme ce fut le cas en France, solution qui a donné d'excellents résultats. A partir de 1843, il s'engage personnellement dans cette lutte pour la conservation en Espagne de n'importe quel monument, fût-il apparemment insignifiant. Ainsi, suite à la restauration de l'Alhambra de Grenade et de l'Alcazar de Séville, il écrit à Madame de Montijo: « dites-moi si les réparations qu'on a faites à l'Alcazar de Séville et à Grenade sont bonnes. Vous devriez persuader la reine de me faire conservateur de ses antiquités ⁽³⁾ ». Cette

(1) Hugo Victor, *Voyages*, in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1987, p.785-786

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.300

(3) Mérimée Prosper, *Correspondances générales* établie et annotée par Maurice Parturien avec la collaboration (pour les tomes I à VI) de Pierre Josserand et Jean Maillon, (T. I à VI, Le Divan, Paris, 1941-1947, T. VII à XVII : Privat, Toulouse, 1953 – 1963), t.VI, p.54 (25-V-1850)

attention à la conservation du patrimoine rend un monument aussi intéressant qu'un être humain: « je cherchais à lire son histoire dans son architecture », renchérit Hugo, « et ses malheurs dans ses plaies. Vous savez qu'un édifice m'intéresse presque comme un homme. C'est pour moi en quelque sorte une personne dont je tâche de savoir les aventures ⁽¹⁾ ». A l'appel au secours contre les destructions, se joint l'indignation contre les fausses restaurations car ce sont les traces de l'histoire dans la pierre qu'il importe de préserver: « la bonne école, hélas ! a pénétré jusqu'à en Espagne et cette prouesse serait digne d'elle. Elle a plus défiguré les vieilles cités que tous les sièges et tous les incendies. Je souhaiterai plutôt une grêle de bombes à un monument qu'un architecte de la bonne école. Par pitié, bombardez les anciens édifices, ne les restaurez pas ! La bombe n'est que brutale ; les maçons classiques sont bêtes ⁽¹⁾».

* **L'art mauresque**

« L'art arabe transforme le monde. Il est au fond le seul qui vraiment le spiritualise. [...] Les émotions qu'il éveille participent de son abstraction ⁽²⁾ », écrivait Martinenche, que les descriptions des auteurs romantiques ont sans doute fortement impressionné. Ce fut surtout dans l'art espagnol que l'influence des Arabes fut considérable. C'est de cette rencontre, constatée au cours de leurs séjours en Espagne, découverte avec surprise et émerveillement, que se sont épris nos romantiques: « parmi les merveilles qui ont fleuri sur le sol de la pittoresque Espagne », écrit Martinenche dans le chapitre « les Maures et leurs Monuments en Espagne », « il n'en est peut-être pas qui gardent plus d'attrait que les monuments de l'art mauresque. Ils ont pour nous le charme doucement mélancolique des civilisations disparues ⁽²⁾ ». Ce contact et cet enchantement ont provoqué, chez certains, en Andalousie surtout où, à en croire Gautier, « les

(1) Hugo Victor, *Voyages*, in *Œuvres complètes, op.cit.*, p.768

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.58

mores, s'ils pouvaient revenir, n'auraient pas grand-chose à faire pour s'y réinstaller⁽¹⁾ », des visions poétiques et subjectives; chez d'autres, des jugements plus rigoureux sur l'environnement historique et social. En tous cas, nombreux furent les monuments de l'Espagne redevables aux Maures, qui trouvent dans les récits de voyage un espace propre où se mêleront la poésie, l'émotion historique et esthétique : « les monuments mauresques », écrit le marquis de Custine, « sont des apparitions sorties de terre pour nous confirmer les récits merveilleux qu'on nous fait de la puissance de cette nation⁽²⁾ ». Ces monuments se trouvent particulièrement à Cordoue, Grenade et Séville, « ces trois villes, toutes pleines encore du souvenir des Arabes, [et qui] nous présentent aussi les manifestations peut-être les plus originales de leur art⁽³⁾ » ; mais aussi à Tolède et dans d'autres villes ou villages visités.

La mosquée de Cordoue

Le plus ancien monument arabe de l'Espagne est la mosquée de Cordoue et « c'est à elle qu'on songe, dès qu'on prononce le nom de Cordoue. Dès qu'on met le pied dans la ville, on va, poussé par une irrésistible séduction, vers le sanctuaire des Maures d'Espagne⁽³⁾ ». L'éblouissement surgit d'emblée chez le visiteur : « on entre, et c'est la plus délicieuse fantaisie qui d'abord éblouit les yeux. Des allées de colonnes qui se croisent et s'entre-croisent. Un dédale gracieux où, à chaque pas, des chemins s'ouvrent et vous entraînent en de nouvelles directions. On dirait qu'un enchantement malin se joue de votre marche et la fait insensiblement dévier⁽³⁾ ». Une relation affective entre le visiteur et le monument ne tarde pas à s'établir: « vous êtes ému sans être troublé, vous êtes séduit sans violence. Il se mêle une curiosité à votre impression, et cependant elle

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.

(2) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.467

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p. 29-30

ne consiste pas tout entière dans l'étonnement vulgaire du trompe-l'œil. Vous vous sentez intéressé comme à la recherche d'un problème, et vous ne cessez point de contempler, comme en présence d'une œuvre d'art. Peu à peu, la sensation s'émousse, et l'esprit l'analyse. Il n'y a point place pour une terreur esthétique, parce que rien ne vous écrase sous le poids d'une immensité sombre. [...] D'où vient donc l'attrait de la mosquée ? Il est dans la disposition des colonnes, et il est encore dans l'entre-croisement des arcs. Voilà tout le secret ⁽¹⁾». Cet enchantement de Martinenche est comme une sorte de synthèse des diverses impressions des romantiques, épris par chaque détail de la mosquée, mais surtout par ses colonnes spectaculaires. Chateaubriand, un des premiers, soulignait la « sainte obscurité à travers une multitude de colonnes qui ressemblaient aux troncs des arbres d'une forêt régulièrement plantée. L'architecture légère des Arabes s'était mariée à l'architecture gothique, et, sans rien perdre de son élégance, elle avait pris une gravité plus convenable aux méditations. Quelques lampes éclairaient à peine les enfoncements des voûtes ; mais à la clarté de plusieurs cierges allumés, on voyait encore briller l'autel du sanctuaire : il étincelait d'or et de pierreries ⁽²⁾ ». La fascination est surtout remarquable chez Quinet, dont la relation affective avec le monument est si forte que, dans une envolée lyrique, il interpelle la mosquée et l'église en un dialogue imaginaire où l'excitation est poussée jusqu'au délire (voir le dialogue au chapitre V). Nous savons que l'un des leitmotivs du récit de voyage de Quinet est l'exaltation de la domination arabe et de la civilisation à laquelle elle a donné naissance. Nous verrons, au chapitre relatif à l'Andalousie, le regard poétique porté sur cette ville ainsi que toute la profusion d'images et de réflexions qu'a laissée Cordoue sur Quinet et sur ses contemporains. Nous nous limitons ici à l'aspect architectural du

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, op.cit., p. 33-36

(2) Gabriac Marquis de, "Chateaubriand et la guerre d'Espagne", in *Revue des deux mondes*, Paris, 1897, p.143-144

monument que Quinet qualifie d'« architecture spontanée ». Il est enchanté par

« l'effet des voûtes redoublées qui montant comme la prière, ne s'appuyant que sur elles-mêmes, paraissent n'avoir aucun fondement sur terre ». S'agissant toujours des voûtes, il considère, non sans exagération, que « rien n'égale d'ailleurs la puissance d'aspiration avec laquelle ces voûtes s'élancent. En deux bonds, elles rencontrent le ciel musulman, puis elles s'arrêtent ; cet élan ressemble à l'explosion de l'Islamisme qui a atteint son but dès son commencement. En deux paroles, voilà la mosquée élevée, achevée, œuvre d'un moment, architecture spontanée, s'il en fut, éclair rapide qui a jailli du rocher ⁽¹⁾ ». Il compare les fondements de la construction d'une mosquée, fruit du « caprice », et ceux qui ont présidé à l'édification des cathédrales chrétiennes, qui « reposent sur un fond de raison ». Il oppose également le rapide travail qui a fait surgir la mosquée d'Allah au lent labeur séculaire d'où sont nées les églises gothiques: « c'est encore tout le contraire de l'église gothique où vous retrouvez la lente empreinte de chaque siècle, et la main d'un Dieu patient. Allah, dans son génie impétueux, n'a pas attendu des siècles avant que sa maison fût close. Elle a été achevée, comme le Coran, en une seule époque. Les temps se sont succédé; mais pas une pierre n'a été ajoutée à la mosquée, pas une lettre aux écritures, pas une tradition à la loi ; tout a été scellé irrévocablement dans l'Islamisme dès la première journée ⁽¹⁾ ». Quinet aborde l'esthétique architecturale avec des idées préconçues, assujettissant l'art à sa propre idéologie. Il semble ignorer, ou ne veut probablement pas croire, que la Mosquée de Cordoue n'est pas non plus l'œuvre d'un jour mais le résultat d'un long et dur labeur, et il s'est laissé entraîner par un enthousiasme incontrôlable pour tout ce qui touche l'Islam, sa culture et, ici, l'architecture de ses mosquées : « car le sublime de la mosquée, c'est de n'avoir pas de limites à l'horizon. Elle s'étend, en un moment, comme le royaume de l'Islam, sur une

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, L'harmattan, Les introuvables, Paris, 1998, p.207-209

surface sans bornes. Dès que vous êtes engagés dans les colonnes, vous perdez de

vue l'enceinte. Point de murailles ; il reste l'immensité monotone d'Allah, partout semblable à lui-même, beauté, majesté, solitude incommensurable, religion du désert ⁽¹⁾ ».

Quant à Gautier, l'aspect extérieur de la mosquée ne le surprend pas d'entrée de jeu, et on sent sa préférence pour les portiques des cathédrales car elles sont majestueuses tandis que les sept portes d'accès de la mosquée n'ont rien de monumental ; ainsi « dans son extérieur rien ne vous prépare à l'admirable coup d'œil qui vous attend ⁽²⁾ ». Il fut plutôt impressionné par l'intérieur de la mosquée et par son ampleur surtout, car il donne des détails en chiffres sur sa longueur, sa largeur, le nombre de colonnes et la nécessité de les superposer pour conférer à la construction une hauteur en rapport avec sa largeur, ce qui a donné aux nefs de la mosquée un aspect qui ne se retrouve dans aucun autre édifice antérieur. Il souligne le sens artistique des Arabes, qui se montre dans les combinaisons d'arcades auxquelles ils eurent recours pour masquer cette superposition: « l'impression que l'on éprouve en entrant dans cet antique sanctuaire de l'islamisme est indéfinissable et n'a aucun rapport avec les émotions que cause ordinairement l'architecture : il vous semble plutôt marcher dans une forêt plafonnée que dans un édifice ; de quelque côté que vous vous tourniez, votre œil s'égaré à travers des allées de colonnes qui se croisent et s'allongent à perte de vue, comme une végétation de marbre spontanément jaillie du sol ; le mystérieux demi-jour qui règne dans cette futaie ajoute encore à l'illusion. L'on compte dix-neufs nefs dans le sens de la largeur, trente-six dans l'autre sens ; mais l'ouverture des arcades transversales est beaucoup moindre [...] Les

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, L'harmattan, Les introuvables, Paris, 1998, p.207-209

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.378-379

colonnes, toutes d'un seul morceau, n'ont guère plus de dix à douze pieds jusqu'au chapiteau d'un corinthien arabe plein de force et d'élégance, qui rappelle plutôt le palmier d'Afrique que l'acanthé de Grèce. Elles sont de marbres rares, de

porphyre, de jaspe, de brèche verte et violette, et autres matières précieuses ⁽¹⁾ ». Toujours à l'intérieur de la mosquée, l'ambiance architecturale du lieu ravive chez Gautier un passé qui fut si vivant et si prestigieux : « au temps des califes, huit cents lampes d'argent remplies d'huiles aromatiques éclairaient ces longues nefs, faisaient miroiter le porphyre et le jaspe poli des colonnes, accrochaient une paillette de lumière aux étoiles dorées des plafonds, et trahissaient dans l'ombre les mosaïques de cristal et les légendes du Coran entrelacées d'arabesques et de fleurs ⁽¹⁾ ». La beauté de la forme a tenu une grande place dans le développement du jugement esthétique de Gautier. Poursuivant ainsi sa description, il confronte la beauté de la décoration maure à celle de l'art gothique. Ici, et connaissant pourtant la grande passion de Gautier pour l'art gothique, l'écrivain prend clairement parti en faveur de l'art musulman, louant avec admiration l'architecture du *Mihrab*: « jamais lignes ne furent mieux choisies, couleurs mieux combinées: les gothiques mêmes, dans leurs plus fins caprices, dans leurs plus précieuses orfèvreries, ont quelque chose de souffreteux, d'émacié, de malingre, qui sent la barbarie et l'enfance de l'art. L'architecture du *Mihrab* montre au contraire une civilisation arrivée à son plus haut développement, un art à son période culminant : au-delà, il n'y a plus que la décadence. La proportion, l'harmonie, la richesse et la grâce, rien n'y manque ⁽²⁾ ». Face à cette magnificence de l'art arabe, Gautier est progressivement amené à méditer sur l'évolution de l'art, qui n'est en réalité qu'un recul car « quand on songe qu'il y a mille ans, une œuvre si admirable et de proportions si colossales était exécutée en

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.378-379

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.381

si peu de temps par un peuple tombé depuis dans la plus sauvage barbarie, l'esprit s'étonne et se refuse à croire aux prétendues doctrines de progrès qui ont cours aujourd'hui : l'on se sent même tenté de se ranger à l'opinion contraire, lorsqu'on visite des contrées occupées jadis par des civilisations disparues ⁽¹⁾ ». Il déplore la

permanente décadence des civilisations, qui assombrit la contemplation de la mosquée : « ainsi, trois religions ont célébré leurs rites sur cet emplacement. De ces trois religions, l'une a disparu sans retour dans le gouffre du passé avec la civilisation qu'elle représentait ; l'autre a été refoulée hors de l'Europe [...] ; la troisième, par l'esprit d'examen, s'affaiblit de jour en jour, même aux contrées où elle régnait en souveraine absolue ; et peut-être la vieille mosquée d'Abdérane durera-t-elle encore assez pour voir une quatrième croyance s'installer à l'ombre de ses arceaux et célébrer avec d'autres formes et d'autres chants le nouveau dieu ⁽²⁾ ». En fait, la transformation de la Mosquée de l'ancienne capitale du califat a subi toutes les flagellations imaginables dans les rapports des romantiques. Inutile de citer les nombreuses invectives de Quinet car finalement tout son ouvrage est une suite de lamentations et de pleurs à ce sujet. Martinenche, sur la même voie que Quinet, trouve que, quoique le décor de la mosquée soit merveilleux, « il ne garde pourtant qu'une faible image de ses richesses premières. [...] De tous côtés, des colères s'élèvent et des gémissements. Au lieu de voûtes médiocres, il y avait là haut des plafonds merveilleux, et la fantaisie des Maures y avait sculpté dans le cèdre et le mélèze les plus élégantes géométries. On marche aujourd'hui sur une vilaine brique rouge. Et jadis sur ce sol se dessinaient les plus ingénieuses mosaïques. On s'étonne de voir ces colonnades qui ne reposent sur aucun socle. Le socle existe, mais on l'a enfoncé sous les dalles, et les fûts se profilent comme une chaîne de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.381

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.379

vaincus dont on aurait coupé les pieds. Il n'y avait pas un coin qui n'eût son ornement. Partout où s'étale une blancheur unie, c'est une reconstruction maladroite où la chaux effaça les splendeurs de la race vaincue. Parfois, sur un mur, une arabesque a reparu sous le grattoir. Et elle est un témoignage terrible contre les outrages qu'elle révèle ⁽¹⁾ ». Déplorant la dégradation volontaire de la

mosquée, Martinenche s'en prend aux Espagnols, qui « ont bâti leur cathédrale au milieu du sanctuaire des Maures. [...] Pour faire place au chœur, on a renversé trois cents colonnes, au centre même de ces allées merveilleuses. Des ornements chrétiens s'étalent sur un mur saugrenu qui rompt le charme des perspectives féeriques, une voûte gothique écrase de sa masse grise les arcs zébrés de blanc et de rouge ⁽²⁾ ». Il dénonce le fanatisme chrétien qui a causé ces ravages mais se rappelle aussitôt que non seulement la mosquée de Cordoue mais d'autres temples ont dû subir le même sort: « on sourit de sa propre colère. On se rappelle que presque toutes les mosquées se sont installées dans les Églises, et que la tolérance est rare, même aujourd'hui, même pour le beau ⁽²⁾ ». Mais cela n'empêche pas de remarquer que « la tristesse demeure, et elle s'accroît dans les rues étroites. La ville est morte depuis que les Maures sont partis ⁽²⁾ ». Finalement, il interpelle le lecteur et lui dit qu'il « ne [lui] reste plus qu'à gémir sur le départ des Maures et sur leur cité sainte ⁽³⁾ ». Cette ville tombée en léthargie depuis le départ des Arabes avait provoqué la même réaction chez Gautier, qui la voyait soutenue uniquement par son passé prestigieux à travers les monuments-témoins, comme l'espace envoûtant de la Mosquée : « la vie semble s'être retirée de ce grand corps, animé jadis par l'active circulation du sang moresque ; il n'en reste plus maintenant que le squelette blanchi et calciné ⁽⁴⁾ ». Mais malgré toutes les détériorations dues au temps et aux hommes, Gautier qualifie la Mosquée d'« un

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.39.

(2) Martinenche Ernest, *Ibid.*, p. 40.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.381

(4) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, *op.cit.*, p.43

des plus merveilleux monuments du monde ⁽¹⁾ » et « unique ⁽²⁾ » dans son genre.

Pour le reste, la ville de Cordoue a semblé plutôt manquer de vitalité à certains romantiques. C'est le cas de Gautier qui écrit : « la cathédrale visitée, rien ne nous retenait plus à Cordoue, dont le séjour n'est pas des plus récréatifs ⁽³⁾ ». Notons ici que l'influence de l'architecture arabe sur celle des chrétiens qui les remplacèrent en Espagne fut considérable. Avant leur expulsion, les musulmans étaient

fréquemment employés à la construction ou à la réparation de monuments chrétiens. Nous regrettons un peu le manque d'intérêt de la plupart des romantiques pour cette belle combinaison des deux arts qui engendra le style nouveau dit mujédar.

L'Alcazar de Séville

De Cordoue qui, outre sa mosquée, n'est qu' « une ville morte, un ossuaire de maisons, une catacombe à ciel ouvert », nous passons à Séville, qui, « au contraire, a toute la pétulance et le bourdonnement de la vie » car « c'est une ville vaste, diffuse, toute moderne, gaie, riante, animée et qui doit, en effet, sembler charmante à des Espagnols. [...] Le souvenir et l'espérance sont le bonheur des peuples malheureux, et Séville est heureuse : elle jouit, tandis que sa sœur Cordoue, dans le silence et la solitude, semble rêver gravement d'Abdérane, du grand capitaine et de toutes ses splendeurs évanouies, phares brillants dans la nuit du passé et dont elle n'a plus que la cendre ⁽⁴⁾ ». Ce qui nous intéresse ici c'est l'Alcazar de Séville, un autre exemple qui nous montre l'architecture des Arabes à sa plus brillante période : « l'Alcazar de Séville, comme la mosquée de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 374

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.43

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.381

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.383

Cordoue », écrit Martinenche, « manifeste un art de décorer qui dépasse l'imagination. Avec les mêmes éléments, ces ouvriers de génie ont embelli le temple de leur Dieu et la demeure de leurs rois. Le style reste le même, et chaque fois il se renouvelle. Admirable unité dans la plus étonnante diversité ! ⁽¹⁾ ». À mesure que le séjour des Arabes en Espagne se prolongea, leur architecture devint de plus en plus riche et ornementée et elle fut bientôt débarrassée entièrement de toute influence étrangère. Cette ornementation a fait dire au marquis de

Custine au cours de sa visite de l'Alcazar : « je ne puis comparer les ornements de certaines salles, de certains portiques surchargés de festons qu'à ces papiers découpés dont nos confiseurs recouvrent leurs boîtes de dragées ; la comparaison n'est ni noble, ni poétique : peu m'importe ; elle est exacte. D'ailleurs, j'écris malgré moi... Vous le voyez bien, puisque j'ai commencé avec l'intention de faire un éloge et que je finis par blâmer presque sans le savoir... Mais c'est naturel, et... ce n'est pas avec vous qu'on a besoin de s'excuser du naturel ⁽²⁾ ». Custine est d'emblée attiré, à l'intérieur de l'Alcazar, par la « cour encore toute mauresque » qui « est d'architecture arabe pure, ce n'est pas du mauresque imité par les artistes espagnols. [...] Je ne sais si j'ai été trompé par l'enthousiasme auquel me porte toujours la surprise : ce que je vois pour la première fois me paraît aisément merveilleux ; mais, enfin, aujourd'hui, ce genre fantastique, cette architecture aérienne m'a charmé. C'est élégant, c'est gracieux, c'est frivole peut-être, mais original. Si vous n'avez pas encore vu de modèles de ces édifices et que vous pénétriez dans l'intérieur d'un monument vraiment arabe, vous vous croyez frappés par la baguette d'une fée. Vous ne lisez plus les Mille et une Nuits, vous les jouez : vous vivez de la poésie, de la vie de l'Orient ⁽³⁾ ». Le voyageur est

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.387

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.45

(3) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, 1838, p.466- 467

impressionné par l'emploi de la pierre comme ornement et « on n'a pas d'idée », explique t-il, « des métamorphoses de la pierre dans les monuments arabes : ce n'est plus une masse lourde et solide qui défend l'asile de l'homme contre les intempéries des saisons ou les attaques de l'ennemi, c'est de la broderie, de la dentelle et de la frange, et toujours de la broderie, de la broderie, de la dentelle et de la frange jetées... on ne peut dire sur quoi..., car dans cette incroyable architecture, si incroyable qu'elle paraît impossible, même à qui la voit, le dessous des broderies est encore de la broderie ; le fond, les ornements, tout est

ouvrage⁽¹⁾ ». Custine poursuit sa description et mentionne « les portes en bois » du palais qu'il considère comme des « chefs-d'œuvre », les plafonds des salles « d'une beauté achevée ». Il ne peut s'empêcher, comme beaucoup de ses contemporains, de déplorer les restaurations de ce palais : « j'ai été frappé autant qu'affligé », écrit-il, « de la barbarie des intendants de ce palais. On blanchit tous les ans les maisons de Séville à la chaux, ce qui donne à la ville entière un air de propreté et de gaieté fort agréable. Mais pourquoi étendre cet usage au vieux palais arabe dont la couleur antique faisait l'ornement ? Il résulte de ce soin mal entendu que les ciselures de pierre les plus délicates s'émousent peu à peu, et que les dessins *Propos d'Espagne*, qui donnent à ce genre d'édifice un caractère particulier disparaissent sous la brosse du badigeonneur pour faire place à une muraille unie et toute blanche⁽¹⁾ ».

Ce plaisir commun à tous ses compatriotes avait déclenché à l'intérieur du palais une réflexion philosophique et le regret du départ des maures ; d'où l'exclamation suivante que nous avons lue chez beaucoup à la mosquée de Cordoue et que nous lisons par la suite à l'Alhambra : « que de rêves nous passent dans l'esprit à l'aspect de ces monuments créés par un peuple dont l'existence prolongée au milieu de nos sociétés européennes est elle-même un problème

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p. 467- 469

historique difficile à résoudre ! Tout ce qu'on voit et tout ce qu'on lit des Arabes a l'air d'une invention. Les arts, l'histoire chez ce peuple, tout paraît imaginaire ! Si les Arabes n'avaient laissé sur le sol de l'Espagne tant de traces de leur séjour, nous aurions peine à croire à leur domination prolongée, et moi tout le premier, je douterais même de leur existence. [...] Je regrette le départ de ce peuple : sa présence m'aiderait à m'expliquer le génie qui a présidé à ses oeuvres [...] Je demeure sans penser devant des œuvres qui dénotent à la fois une énergie, une persévérance prodigieuses et une faiblesse incroyable ; c'est au moins bien curieux à observer. Je ne crois pas qu'aucun homme doué de quelque imagination

regrette le voyage qu'il faut faire pour venir à Séville évoquer les fantômes des rois maures dans les débris de leur palais... Mais tous les fantômes ont un grand tort : ils sont muets ! Quoi qu'il en soit, les ruines mauresques ont un génie à elles : elles ne ressemblent à aucun autre débris ⁽¹⁾ ». (Notons ici que l'Alcazar de Séville n'est pas un palais de rois arabes, ayant été construit après la reconquête de la ville ; mais l'erreur était commune à l'époque romantique). Il confronte la supériorité de l'art mauresque avec l'infériorité du moderne : « quelques morceaux de ciselure nouvelle enchâssés parmi des ouvrages mauresques attestent, au milieu de l'Alcazar de Séville, l'infériorité des modernes dans l'art délicat d'employer le ciseau à orner l'architecture; tandis que les parties mauresques restées intactes dans quelque coin négligé de ce palais ne servent qu'à nous montrer la supériorité des artistes arabes sur les replâtres andalous ⁽¹⁾ ». Il dénonce également d'autres actes de vandalisme, et il n'arrive pas à comprendre les raisons de ces destructions gratuites. Mais la visite des jardins de l'Alcazar le soulage un peu car il s'est trouvé « emprisonné [...] par un plaisir indéfinissable ⁽¹⁾ ». Les jardins de l'Alcazar ont par ailleurs prêté au lyrisme des

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.467-469

descriptions éblouissantes. Martinenche écrit que les Maures « ont senti sincèrement le charme de leurs jardins. S'ils mêlent à chaque instant la femme et la fleur, c'est qu'ils n'imaginent rien qui se corresponde plus exactement ⁽¹⁾ », et cite toutes les métaphores que les Maures ont laissées en héritage aux Espagnols : « toutes ces métaphores, les Espagnols s'en sont emparés. Elles sont l'âme de leur poésie, elles éclatent jusque dans leurs plus ordinaires conversations ⁽²⁾ ».

Pour revenir aux conséquences « de toutes ces prétendues réparations, de tous ces agrandissements », elles ont été exposées par Martinenche qui considère qu'ils « ont abîmé le vieux palais. Et l'ont ne peut s'empêcher de gémir sur ces mutilations qu'on sent de plus en plus irréparables ⁽³⁾ » car, poursuit-il,

« comment rester insensible devant la plainte qui monte des merveilles enlaidies ? un toit de tuile vulgaire au lieu d'une noble terrasse, un luxe plat et moderne au-dessus d'un décor féerique, une ligne fausse sur un profil délicat ⁽³⁾ ». A la suite de ce spectacle attristant, l'auteur n'hésite pas à attaquer l'architecture moderne car « aujourd'hui quand nous voulons faire beau, nous brouillons tous les genres et toutes les époques. Nous nous épuisons à entasser des bizarreries confuses ⁽³⁾ ». Il loue la sagesse de Pierre le Cruel car « il orna sans détruire, car il ne songea qu'à complaire à Maria de Padilla. Les caprices d'une jolie femme sont toujours moins funestes que les fanatismes d'un roi » ; ce qui ne fut pas le cas de Charles-Quint qui a gravé partout quelques « Plus ultra » : « à Séville, comme à Cordoue, comme à Grenade, partout il a voulu affirmer l'éclat de son empire, et partout il a installé dans un décor mutilé quelque construction lourde et déplaisante ⁽³⁾ ». Pour revenir à l'Alcazar, Mérimée dans son *Histoire de Don Pèdre Ier*, fait allusion à ce palais qui « emprunte du génie arabe les colonnades ». Plus tard, le peintre

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.467-469

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.52

(3) Martinenche Ernest, *Ibid.*, p.44-45

nîmois Jules Salles, qui avait longuement étudié le contraste entre Séville et Cordoue dans son ouvrage intitulé *L'Andalousie*, considère l'Alcazar de Séville comme étant le « digne pendant de l'Alhambra de Grenade ⁽¹⁾ ». C'est dommage qu'il n'y ait pas eu de descriptions scrupuleuses des formes employées à l'Alcazar tels que l'arc ogival, les plafonds en caissons peints, sculptés et dorés qui présentent beaucoup d'analogie avec ceux des anciens palais du Caire par exemple. Tout ce qu'ils ont trouvé à dire était des généralités : « c'est un des traits dominants de Séville », écrit Quinet, « que la renaissance dans l'architecture y a été arabe [...] . Rien ne montre mieux combien les Espagnols ont été subjugués au-dedans par l'esprit de l'islamisme, dans le moment même où ils lui livraient,

au dehors, une guerre acharnée. Ils le maudissaient et le copiaient en même temps⁽²⁾ ».

Il est curieux que l'Alcazar n'ait pas produit une forte impression sur Gautier car comme il le reconnaît lui-même il l'avait vu après l'Alhambra : « l'Alcazar [...] quoique fort beau et digne de sa réputation, n'a rien qui surprenne lorsqu'on a déjà vu l'Alhambra de Grenade ⁽³⁾ ». Il souligne cependant que « la salle des Ambassadeurs, dont les magnifiques portes subsistent dans toute leur intégrité, est peut-être plus belle et plus riche que celle de Grenade » mais que malheureusement on a eu l'idée « de profiter de l'intervalle des colonnettes qui soutiennent le plafond pour y loger une suite de portraits des rois d'Espagne depuis les temps les plus reculés de la monarchie jusqu'à nos jours ⁽³⁾ ». Gautier s'était contenté d'énumérer ce que le palais renfermait : « ce sont toujours les petites colonnes de marbre blanc, les chapiteaux peints et dorés, les arcades en cœur, les panneaux d'arabesques entrelacées de légendes du Coran, les portes de cèdre et de mélèze, les coupoles à stalactites, les fontaines brodées de sculptures

(1) Salles Jules, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 464

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.222

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.404- 405

qui peuvent différer à l'œil, mais dont la description ne peut rendre le détail infini et la délicatesse minutieuse ⁽¹⁾ ». Mais en quittant la ville, quoiqu'elle ne l'attirât pas autant que Grenade, elle laissa de significatives traces sur sa sensibilité poétique, qui surgissent surtout au moment de l'adieu, sur un ton vivace et largement évocateur : « Séville s'affaissait déjà derrière nous; mais, par un magnifique effet d'optique, à mesure que les toits de la ville semblaient rentrer en terre pour se confondre avec les lignes horizontales du lointain, la cathédrale grandissait et prenait des proportions énormes, comme un éléphant debout au milieu d'un troupeau de moutons couchés ; et ce n'est qu'alors que je compris bien toute son immensité ⁽²⁾ ». (Sur la cathédrale de Séville, voir plus loin les développements que nous lui consacrons).

L'Alhambra de Grenade

C'est dans l'Alhambra, monument dont la construction remonte au treizième siècle, que l'art arabe atteint en Espagne la période de sa plus grande richesse, que les romantiques ont épuisé leur plume à décrire et à louer. Avant les romantiques, quoique de manière moins heureuse, les premiers voyageurs avaient fait de même, ce qui a fait écrire, à juste raison, à Louis Viardot au début de son chapitre relatif à l'Alhambra la réflexion suivante : « j'ai grand peur qu'à la vue de ce titre, bien des lecteurs ne s'écrient avec impatience : "Encore l'Alhamrâ ! encore Grenade ! Eh ! Bien mon Dieu, il n'y a pas un touriste chevauchant à travers l'Espagne qui n'ait été toucher barre au vieux château des rois mores, et qui ne se soit cru, au retour, dans le devoir et le droit de nous donner son mot sur cette huitième merveille du monde. Nous la savons par cœur" ⁽³⁾ ». Quoique le lecteur pût connaître par cœur l'Alhambra, Viardot, contrairement aux écrivains

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.404

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 410

(3) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, seconde édition, Paulin et le Chevalier, Paris, 1852, p.177

romantiques qui le suivirent, prétend offrir au lecteur une espèce de guide touristique détaillé où l'on retrouve un aperçu historique étoffé sur la construction du palais, cherchant parfois à corriger une information trop répandue mais fautive, comme lorsqu'il dit que « quelques-uns croient que l'Alhamrâ est un des premiers ouvrages que les Arabes vainqueurs aient élevés sur la terre d'Espagne, leur récente conquête ; il serait alors contemporain de la mosquée de Cordoue, et sa fondation, par les premiers khalyfes omméyades, remonterait à la fin du huitième siècle. D'autres, au contraire, passant à la date extrême, affirment qu'il ne fut bâti que sous les derniers rois mores, au temps des Abencerrages et des Zégris, de la reine Zoraya et du roi Boabdil [...] vers la fin du quinzième siècle. Ces deux opinions sont également fausses. L'Alhamrâ n'est pas un ouvrage des Arabes proprement dits, mais des Mores, par qui furent détruits les Arabes en Espagne, comme ils le furent par les Turcs en Syrie ; et, pour l'élever, les Mores n'ont pas

attendu le moment de leur chute ⁽¹⁾ ». Viardot ne manqua pas d'exprimer sa tristesse face à la destruction par Charles Quint d'une partie du palais maure qu'il expose de la sorte : « [Charles-Quint] se montra plus exigeant que ses aïeux. Quand il visita Grenade en 1527, tourmenté de l'esprit conquérant, de l'esprit dominateur, qui ne l'abandonna pas même au couvent de Saint-Just, il voulait marquer son passage à l'Alhamrâ par une prise de possession réelle ; il se fit élever un palais sur l'emplacement de celui des Mores. Pour satisfaire ce caprice impérial, j'allais dire infernal, pour établir ce nouveau palais justement au centre de l'enceinte, il fallut d'abord faire place nette, et renverser tout ce qui gênait. On osa détruire ainsi la partie de l'antique Alcazar qui formait le palais d'hiver, et même une portion notable du palais d'été, entre autre une grande salle à droite du *Patio de los Arrayanes*, parallèle à celle des Ambassadeurs ⁽²⁾ ». Il accuse

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, op.cit., p.177

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.182-183

l'empereur de « vandalisme effronté » car le palais de Charles-Quint « est un édifice sans toiture, sans portes, sans fenêtre, sans usage, et comme dirait la chanson populaire, *bon pour loger des hirondelles* ».

On retrouve cette ironie vis-à-vis de ce « palais-intrus » dans de nombreux récits de voyages, sauf que Viardot finit par reconnaître que c'est néanmoins « une œuvre belle, importante, et qu'elle méritait assurément l'honneur d'être terminée. C'est un bon propos hors de propos ⁽¹⁾ ». Ce n'est certes pas « cet étrange édifice qu'on hait et qu'on admire ⁽²⁾ » et où « l'on regrette [...], à chaque pas, la finesse exquise de l'art mauresque ⁽²⁾ » qui nous intéresse ici, mais bien la forme de l'architecture musulmane qui apparaît dans l'Alhambra comme une sorte de véritable débauche de beauté qu'on peut apprécier dans l'opulence des couleurs qui illuminent les pages d'un Chateaubriand, d'un Gautier, d'un Quinet, d'un Hugo ou même d'autres écrivains moins lyriques en général mais qui le sont devenus à la suite de la visite de ce monument. C'est évidemment l'exagération

dans l'ornementation qui les a subjugués, mais aussi le goût si fin qui préside à cette exagération. Bien que les murs de l'Alhambra, au lieu d'être en pierres de taille, soient formés d'un simple béton composé de chaux, sable, argile et cailloux, et que tous les ornements soient simplement en plâtre moulé, Quinet parle de « la majesté farouche des murailles ⁽³⁾ ». Pour lui les « tours sombres de l'Alhambra plongent leurs pieds dans une végétation paradisiaque ⁽⁴⁾ ». Quinet est un modèle de l'hypertrophie dans l'envoûtement qui a nourri l'imagination des romantiques devant ce monument dont la somptuosité n'a d'égale à leurs yeux que le raffinement. Voici en quels termes Quinet livre sa première impression sur

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.193

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.196

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.150

(4) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.165

l'architecture du palais: « je fus sur le champ frappé de l'accord des longues voûtes musulmanes avec les arcades jaillissantes. Que ce fût un jeu du hasard ou l'une des intentions des artistes arabes, l'architecture de l'Alhambra, ce jour-là, imitait, éternisait dans l'albâtre ces gerbes de vapeur, ces jeux capricieux des flots, ces murailles liquides que le soleil changeait en pierreries. Au milieu de ce mouvement perpétuel de l'eau, l'Alhambra apparaissait comme un palais jaillissant de cristal. Le marbre, dans ses formes fantasques, rivalisait avec le mouvement des ondes. Je surprénais là, dans des cascades de jaspe, une des harmonies secrètes de l'architecture arabe avec les sources vives de l'Eden. Charmes, incantation des fontaines éternelles dans un paradis brûlant ; caprices, fraîcheur, mystère des ondes rendues permanentes dans le royaume des âmes, voilà, pour moi, la première impression de l'Alhambra ⁽¹⁾ ». Son enthousiasme le pousse jusqu'à concéder la parole aux murs : « ces discours, ciselés, émaillés, sculptés, forment les vrais bas-reliefs de l'architecture arabe. D'où il résulte que *les murs parlent*, dans le sens le plus positif de l'expression. Ils s'appellent ; les tours se provoquent ; elles se jettent de chambre en chambre des défis de beauté.

Ce sont littéralement des odes édifiées, et le palais entier est un monologue d'albâtre ⁽²⁾ ». Emporté par son imagination, il insuffle la vie aux statues: « les lions de pierre, en bons musulmans, s'obstinaient seuls à ne prendre aucune part à la fête ⁽³⁾ ». Il lui paraît que « l'Alhambra semble fait pour éterniser le cri de joie de la terre et du ciel dans l'Eden d'Andalousie ⁽⁴⁾ ». Ce qui en fait attire le plus son attention dans ce palais, c'est le parti que les Arabes ont su tirer de l'emploi des caractères koufiques comme éléments d'ornementation, les arcades en fer à cheval à plusieurs lobes superposés, et divers motifs de décoration qui donnent à ce monument un cachet d'originalité tellement marqué ; mais le jugement de

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.258

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.166-167

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p. 168

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.166

l'écrivain finit par verser dans l'outrance : « ce qu'aucun livre ne m'avait dit », s'extasie t-il, « ce qu'aucune description ne m'avait seulement fait pressentir de loin, c'est le parti que l'architecture arabe tire de l'écriture. Combien de fois n'avais-je pas prononcé, répété avec tout le monde cette expression orientale : *la parole édifiée*, sans me douter que cette métaphore est vraie dans toute la rigueur du mot ! [...] Les paroles des légendes deviennent le principal ornement tant des corniches que des murailles ; et tout le palais semble supporté par les caractères mystérieux qu'ont écrits les anges du ciel ⁽¹⁾ ». Finalement, « les harmonies de la parole sculptée, jointes à celles de l'eau vive et des fleurs, c'est là le génie de l'Alhambra ⁽¹⁾ ».

Les descriptions de Gautier des principaux caractères de l'architecture de l'Alhambra sont en général les plus fidèles, quoique nous trouvions par ci et par là quelques fausses informations quant à certains éléments de l'ensemble. Mais, dès le début, Gautier met en garde ses lecteurs sur la fausse et « romantique » image qui ne correspond pas à la réalité de l'Alhambra : « l'Alhambra, ce palais-forteresse des anciens rois mores, n'a pas le moins du monde l'aspect que lui prête l'imagination. On s'attend à des superpositions de terrasses, à des minarets

brodés à jour, à des perspectives de colonnades infinies. Il n'y a rien de tout cela dans la réalité ; au dehors, l'on ne voit que de grosses tours massives couleur de brique ou de pain grillé, bâties à différentes époques par les princes arabes ; au-dedans, qu'une suite de salles et de galeries décorées avec une délicatesse extrême, mais sans rien de grandiose ⁽²⁾ ». Gautier nous fournit une description scrupuleuse de chaque partie de l'enceinte du palais depuis la porte jusqu'au chemin des Molinos qui conduisait au Generalife en passant par la porte de la justice, la plaza de Aljibe, la Alcazaba, et s'arrête sur le revêtement général de

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.167-168

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.273-274

toutes les surfaces du palais par des moulures colorées, l'emploi de légères colonnes cannelées horizontalement et supportant des chapiteaux couverts d'entrelacs et de feuillages, les fenêtres formées d'arcades presque à plein cintre finement festonnées et entourées d'un encadrement rectangulaire, les plafonds couverts de pendentifs en stalactites. Seulement les impressions de Gautier sont parfois mélangés d'informations historiquement erronées ou de jugements lapidaires et expéditifs: après avoir visité le palais de Charles-Quint, il écrit : « grand monument de la Renaissance qu'on admirerait partout ailleurs, mais que l'on maudit ici ». Mais « l'entrée de la Maison royale par le Patio de la Alberca, en produisant sur lui une impression de retour dans le temps récupéré ici par une forme d'art lui inspire une réflexion qui ne serait pas indigne de Chateaubriand: « en débouchant de ces couloirs obscurs dans cette large enceinte inondée de lumière, l'on éprouve un effet analogue à celui du Diorama. Il vous semble que le coup de baguette d'un enchanteur vous a transporté en plein Orient, à quatre ou cinq siècles en arrière. Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaîne des Cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise ⁽¹⁾ ». L'entrecroisement des éléments décoratifs qui ornent le salon des Ambassadeurs

déclenche une comparaison avec l'art gothique où la décoration mauresque triomphe et envoûte tout l'être du voyageur : « les murailles disparaissent sous un réseau d'ornements si serrés, si inextricablement enlacés, qu'on ne saurait mieux les comparer qu'à plusieurs guipures posées les unes sur les autres. L'architecture gothique, avec ses dentelles de pierre et ses rosaces découpées à jour, n'est rien à côté de tout cela ⁽¹⁾ ». Il donne une définition du caractère du style moresque qui est « d'offrir très peu de saillies et très peu de profils » car « toute cette ornementation se développe sur des plans unis et ne dépasse guère quatre à

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.277-279
cinq pouces de relief ; c'est comme une espèce de tapisserie exécutée dans la muraille même. Un élément particulier la distingue : c'est l'emploi de l'écriture comme motif de décoration ; il est vrai que l'écriture arabe avec ses formes contournées et mystérieuses se prête merveilleusement à cet usage ⁽¹⁾ ». Tous les éléments décoratifs du style maure émeuvent l'écrivain car ils conjuguent si merveilleusement l'eau, la lumière, la musique aux alentours des bois : « le bruit de l'eau qui gazouille se mêle au bourdonnement enrôlé de cent mille cigales ou grillons dont la musique ne se tait jamais et vous rappelle forcément, malgré la fraîcheur du lieu, aux idées méridionales et torrides. L'eau jaillit de toutes parts, sous le tronc des arbres, à travers les fentes des vieux murs. Plus il fait chaud, plus les sources sont abondantes, car c'est la neige qui les alimente. Ce mélange d'eau, de neige et de feu, fait de Grenade un climat sans pareil au monde, un véritable paradis terrestre, et, sans que nous soyons Mores, l'on peut, lorsque nous avons l'air absorbé dans une mélancolie profonde, nous appliquer le dicton arabe : *Il pense à Grenade* ⁽²⁾.

Les voyageurs romantiques retrouvaient ici en Chateaubriand le plus prestigieux des devanciers, l'incomparable « enchanteur ». Quoique Chateaubriand se soit efforcé de nous décrire dans les moindres détails chaque coin et recoin de l'architecture de l'Alhambra, il reste que pour lui « on ne peut se

faire une juste idée de ces plâtres moulés et découpés à jour, de cette architecture de dentelles, de ces bains, de ces fontaines, de ces jardins intérieurs où des orangers et des grenadiers sauvages se mêlent à des ruines légères ⁽³⁾ ». Ce palais, où « quelque chose de voluptueux, de religieux et de guerrier, semblait respirer », était pour lui également un lieu idéal pour l'amour, une sorte de haut-lieu de la beauté car un des pavillons « semblait être le sanctuaire même du temple de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.279

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.274

(3) Chateaubriand François de, « Sur le voyage pittoresque et historique de l'Espagne par M. Alexandre de Laborde », p.319

l'Amour. Rien n'égalait l'élégance de cet asile : la voûte entière, peinte d'azur et d'or, et composée d'arabesques découpées à jour, laissait passer la lumière comme à travers un tissu de fleurs. Une fontaine jaillissait au milieu de l'édifice, et ses eaux, retombant en rosée, étaient recueillies dans une conque d'albâtre ⁽¹⁾ ».

La cour des Lions a occupé des pages entières des voyageurs. Limitons-nous à celle d'Alexandre Dumas qui écrit : « une fois dans cette cour, madame, vous venez de rajeunir de cinq siècles, et vous avez très positivement quitté l'occident pour l'orient. Ne me demandez point de vous décrire les unes après les autres toutes ces merveilles que l'on appelle la salle des Ambassadeurs, la cour des Lions, la salle des Deux Soeurs. C'est au pinceau et non à la plume d'essayer de pareils tableaux. Fouillez dans les cartons des artistes, demandez à Horeau, à Dautzats, de vous montrer leurs dessins et leurs estampes. Faites-vous apporter par Hauser le magnifique ouvrage qu'il publie sur ces deux rêves des *Mille et Une Nuits*, qui seront éternellement à l'Espagne ce que Herculanium et Pompéia seront éternellement à l'Italie, c'est-à-dire les souvenirs pétrifiés d'un monde évanoui, et peut-être alors, madame, aurez-vous quelque faible idée des merveilles au milieu desquelles nous errâmes une partie de la journée, nous attendant à chaque instant à voir venir à nous sous quelque sombre arcade la sultane Chaîne des Coeurs, ou le Maure Tarfé ⁽²⁾ ». Peu ont été les voyageurs romantiques qui ont émis un jugement négatif ou peu exaltant sur l'Alhambra, en ne relevant, quelquefois que

la décadence dont témoignerait ce monument. « Je ne vous dirai rien de l'Alhambra », écrit Mérimée à Sophie Duvaucel, « vous l'avez dans votre bibliothèque ; mais croyez que vous n'êtes pas dispensée de faire le voyage de Grenade et qu'aucun livre in-quarto, voire même in-folio, ne pourra vous donner une idée de la cour des Lions et de la Salle des Ambassadeurs. Après- demain, je dîne avec un noble et aimable Grenadin au milieu de ces ruines vénérables.

(1) Chateaubriand François de, *Le dernier Abencérage*, Folio Classique, Gallimard 1971, p. 39

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch.XIX.

Imaginez un peu le plaisir que j'aurai à boire de bon vin de Jerez, dans le palais de Boabdil! ⁽¹⁾ ».

En définitive, le panorama des méditations sur l'Alhambra a déclenché une telle passion chez nos romantiques que nombreux sont ceux qui ont voulu, à la manière de Washington Irving, y vivre ne serait-ce que quelques jours: « nous avons pour l'Alhambra une telle passion », s'écriait Gautier, « que, non contents d'y aller tous les jours, nous voulûmes y demeurer tout à fait, non pas dans les maisons avoisinantes [...] mais dans le palais même et, grâce à la protection de nos amis de Grenade, sans nous donner une permission formelle, on promit de ne pas nous apercevoir. Nous y restâmes quatre jours et quatre nuits qui sont les instants les plus délicieux de ma vie sans aucun doute ⁽²⁾ ». Cette passion contagieuse embellie par le voile de l'imagination s'est accrue au fil des ans pour aboutir à l'affirmation que « l'Alhambra est le plus bel effort du génie mauresque. C'est là surtout qu'il a montré tout ce qu'on pouvait faire avec la seule décoration. Rien d'original dans la construction, si ce n'est ces voûtes à stalactites qui, multipliant les alvéoles et dissimulant les supports, sont encore une façon de décorer ⁽³⁾ ». Martinenche fait appel à « la contemplation désintéressée, [...] où la sensibilité s'évanouit, on en comprend la beauté devant un mur de l'Alhambra ⁽⁴⁾ ». Si tous ont loué le style arabe, Martinenche, largement inspiré par Viardot, est soucieux de précisions et de nuances : « il n'y a pas, en effet, à proprement parler un style arabe. L'Arabe n'est devenu artiste qu'à l'école des

nations vaincues. Le Bédouin nomade et pillard que l'islam jeta sur les villes de la vieille Egypte n'apportait avec lui aucune étude des formes et des couleurs, ni, à plus forte raison, aucun système d'architecture ⁽⁴⁾ », et il cite Ibn-Khaldoun : « les

(1) Mérimée Prosper, « A mademoiselle Sophie Duvaucel », in *Lettres d'Espagne (1830-1833)*, Lemarquet, Paris, MCMXXVII, 124

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.272

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.53

(4) Martinenche Ernest, *Ibid*, p.59

Arabes, raconte le Musulman Ebn-Khaldoun, en raison de leur vie solitaire et aussi parce que leur religion leur défendait la prodigalité et l'extravagance dans leurs constructions, étaient loin de se connaître en art. [...] Quand un Etat se compose de Bédouins, il a besoin de gens d'un autre pays pour construire ⁽¹⁾ ». Soyons justes et reconnaissons que l'art musulman de l'Alhambra a tellement hanté ses visiteurs qu'ils ont eu tendance à oublier les autres merveilles de Grenade. Heureusement qu'il y avait Louis Viardot pour demander grâce au moins pour la cathédrale de Grenade qu'il décrira comme « un grand et somptueux édifice, dont l'architecture solide, imposante, grandiose, rappelle complètement le style italien de la Renaissance, succédant au gothique ⁽²⁾ ».

L'Art gothique : les cathédrales et les églises

La cathédrale de Burgos

En même temps que les motifs architecturaux ainsi que certains paysages qui ont été investis d'une fonction spirituelle et chargés de représenter l'islam, la plume des romantiques, qui joue sur les contrastes de lumière, s'est plu à souligner, on l'a vu, les oppositions de volume, élément capital de l'harmonie et de l'équilibre du monument. Nos voyageurs en feront de même pour une autre atmosphère particulière, celle des monuments chrétiens, des cathédrales surtout et des églises, qui ont conquis de nombreux voyageurs : « les cathédrales et les églises d'Espagne sont à la fois des temples et des musées. Elles rappellent la piété qui les fit éclore, et elles expliquent le peuple dont elles abritent les

adorations. A mesure qu'elles sortent de terre, à mesure qu'un siècle leur ajoute un ornement de plus, elles révèlent un trait nouveau du génie national qui se

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.30

(2) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.180

forme à l'école de l'étranger et tire son originalité du contraste et de la fusion de tous les éléments qu'il emprunte ⁽¹⁾ ». L'architecture gothique écrit Hugo « a quelque chose de grand et de sombre, comme le Dieu du Sinaï » et il parle de la fécondité divine.

En tête de ce répertoire romantique par excellence se trouve incontestablement la cathédrale de Burgos, où les romantiques admireront l'architecture gothique, grand héritage médiéval et chrétien qu'ils retrouveront également à la cathédrale de Tolède, à San Juan de los Reyes et à la cathédrale de Séville.

A Burgos, les romantiques découvrent le gothique espagnol et, quoique la plupart soient agnostiques, ou, pour certains, incroyants, nombreux ont été ceux qui ont trouvé ici dans la religion catholique une des sources de la gloire de l'architecture espagnole. Dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, on apprend que « Victor Hugo était ému par cette imposante cathédrale qui mêlait brusquement cette caricature à ses statues de pierre et qui faisait dire l'heure par Polichinelle ». Frédéric Ozanam, fervent croyant, s'écrie sur un ton plus grave, à l'entrée de Burgos, que « les tours de la cathédrale, qui se découvrent, publient qu'un jour, sur cette terre aride et indigente, l'inspiration chrétienne est descendue⁽²⁾ ». Le 20 novembre 1852, Ozanam arrive dans cette ville, et, à la vue de la cathédrale, n'hésite pas à dire que l'on « bénit Dieu d'avoir mis sur la terre une puissance plus durable que les héros et les rois ⁽³⁾ ». Il entreprend une description passionnée de l'édifice « jeune, élancé, qui n'est point sans majesté, mais qui a surtout l'élégance et la grâce ⁽³⁾ ». Il est séduit par la rosace, les

longues fenêtres ogivales, les tours symétriques, le portail « somptueusement orné » qui lui fait dire qu'une « imagination complaisante supposerait volontiers

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.128.

(2) Ozanam Frédéric, *Un pèlerinage au pays du Cid*, E. De Soye, Paris, 1869, p.26

(3) Ozanam Frédéric, *Ibid.*, p. 121

que [les] habitants du ciel sont les vrais architectes de l'aérienne cathédrale, et qu'ils veillent à sa défense ⁽¹⁾ ». La foi d'Ozanam lui inspire des réflexions pénétrantes ; après avoir écrit que « cet édifice, qui par sa légèreté semblait un joyau, devient immense et semble un monde ⁽²⁾ », il ajoute « c'est un monde que Dieu remplit et en effet un symbolisme divin a remué ces pierres et leur a donné la pensée, ou, ce qui est plus encore, la force de vous faire penser, vous et les générations qui avant vous s'agenouillèrent ici. [...] Enfin toute l'économie de la vie chrétienne semble se reproduire dans la distribution de l'édifice, à mesure qu'on s'avance du porche imposant et sévère jusqu'aux splendeurs de l'abside⁽²⁾ ». Il décrit également la nef, qui « est d'une majesté rare » mais « pesante » car « s'il faut prêter un langage à ces murs, ils ne parlent encore que de recueillement et de pénitence, premier degré de l'initiation catholique ⁽²⁾ », puis le chœur avec le beau travail de ses stalles et ses « élégantes statuette », les quatre piliers « d'un essor merveilleux » ; « encore un degré dans la vie mystique », écrit-il, « et l'âme arrive à l'union intime avec son Dieu ». On croirait lire ici saint Bonaventure (*Itinerarium mentis in Deum*) ou sainte Thérèse d'Avila. Il conclut « qu'il n'est pas facile d'en finir avec les grands monuments chrétiens ⁽³⁾ » et qu'à « Burgos, [...] on n'a jamais fini de voir, parce que l'art chrétien n'a jamais fini de créer ⁽³⁾ ». Les pages les plus importantes sont certainement celles qui exposent les vues personnelles de l'auteur ; elles valent par cette qualité, alors même qu'elles pourraient être contestées par ses contemporains. D'autres visiteurs avant Ozanam avaient apprécié dans la cathédrale la grande variété de son style architectural : « une seule chose la distingue », écrit Émile Bégin, « c'est l'imposante variété de son ensemble ⁽⁴⁾ ». Le comte de Melito, lui, racontant la prise de Burgos en 1808

(1) Ozanam Frédéric, *Un pèlerinage au pays du Cid*, p.123

(2) Ozanam Frédéric, *Ibid.*, p.124-125

(3) Ozanam Frédéric, *Ibid.*, p.129-130

(4) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, Belin-Leprieur et Morizat, Paris, 1852, p.65

décrit le triste spectacle du pillage qui s'offre à ses yeux et nous fait savoir que « la cathédrale, un des plus beaux monuments de l'architecture appelée gothique, ne fut épargnée que par la précaution qui fut prise de tenir les portes fermées. Mais la chartreuse et les principaux couvents avaient été saccagés. Le monastère de las Huelgas, le plus riche et le plus noble couvent de femmes de la Vieille-Castille, était converti en écuries ; les tombeaux que renfermaient l'église et le cloître avaient été ouverts, pour découvrir les trésors que l'avidité y supposait cachés, et les cadavres des femmes qu'ils renfermaient, traînés dans la poussière, étaient abandonnés sur le pavé couvert d'ossements et de lambeaux de linceuls ⁽¹⁾ ». Le baron Taylor, quoique son texte contienne de nombreuses inexactitudes, qualifie la cathédrale d'une « des plus belles gloires de l'architecture ogivale ⁽²⁾ ». Quant à Dumas, une fois arrivé à Burgos, au lieu de décrire la ville, il se met à raconter un des épisodes de la vie légendaire du Cid. S'il mentionne quelques détails historiques du lieu, sa description reste fade et superficielle même quand il s'agit de décrire la cathédrale qu'il qualifie de « prodigieuse ⁽³⁾ ». On ne croit pas qu'il y ait eu un visiteur de la cathédrale de Burgos qui se soit aussi longuement attardé que Théophile Gautier sur chaque détail du monument et qui nous ait autant impressionné par ses descriptions scrupuleuses, témoignant presque toujours d'une connaissance artistique remarquable où il apparaît non seulement comme un excellent observateur mais également comme un spécialiste qui sait donner son importance au détail. Il a visité trois fois la cathédrale de Burgos et, à chaque voyage, il la trouvait encore plus belle : « une des plus belles au monde », écrivait-il; il lui consacre dans son *Voyage* le chapitre le plus long (qui fait 18 pages) et c'est celle qu'il connaissait le

(1) Melito Miot de, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.1113

(2) Taylor Le Baron, *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan* », 3 vols, Paris, MDCCCXXVI, p.77

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch.III.

mieux de toutes sur le plan artistique. L'attention du visiteur est tout d'abord tournée vers l'emplacement de la cathédrale qui « malheureusement, comme toutes les cathédrales gothiques, est enchâssée dans une foule de constructions ignobles, qui ne permettent pas d'en apprécier l'ensemble et d'en saisir la masse ⁽¹⁾ ». Cette remarque ne l'a toutefois pas empêché d'apprécier fort judicieusement tout d'abord le portail principal, dont il fait l'éloge mais dont il regrette qu'il ait été « gratté et raboté jusqu'à la première frise par je ne sais quels prélats italiens, grands amateurs d'architecture simple, de murailles sobres et d'ornements de bon goût, qui voulaient arranger la cathédrale à la romaine ⁽¹⁾ ». Il décrit son aspect extérieur, mettant en relief la magnificence des tours et des flèches. Il y a là quelques unes des plus belles pages descriptives de son *Voyage*. Les deux tours de la cathédrale constituent, par le soin, la délicatesse et l'élégance du labour ainsi que par l'équilibre de l'architecture, un modèle de construction gothique : « deux flèches aiguës tailladées en scie, découpées à jour comme à l'emporte-pièce, festonnées et brodées, ciselées jusque dans les moindres détails, comme un chaton de bague, s'élancent vers Dieu avec toute l'ardeur de la foi et tout l'emportement d'une conviction inébranlable. Ce ne sont pas nos campaniles incrédules qui oseraient se risquer dans le ciel, n'ayant pour se soutenir que des dentelles de pierre et des nervures minces comme des fils d'araignée. Une autre tour, sculptée avec une richesse inouïe, mais moins haute, marque la place où se joignent les bras de la croix, et complète la magnificence de la silhouette ⁽¹⁾ ». Gautier insiste sur la description de l'ensemble de la cathédrale de Burgos qu'il décrit comme « cette prodigieuse efflorescence de l'art gothique, plus touffue et plus compliquée qu'une forêt vierge du Brésil ⁽¹⁾ ». Outre ses connaissances techniques, on découvre un Gautier qui manie avec une grande facilité le dithyrambe et cette attitude lui vient certainement de l'enthousiasme

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.65- 66
qu'il éprouve devant le monument. Notons que Gautier, contrairement à Dumas et à Hugo, n'utilise pas la première personne mais sa personnalité intelligente s'impose constamment par la délicatesse et l'élégance dans la description des éléments architecturaux. Celle du dôme est précise, minutieuse, riche d'images, de comparaisons remarquables par leur exactitude : « en levant la tête, on aperçoit une espèce de dôme formé par l'intérieur de la tour dont nous avons déjà parlé; c'est un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonnettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à vous donner le vertige. On regarderait deux ans qu'on n'aurait pas tout vu. C'est touffu comme un chou, fenestrée comme une truie à poisson ; c'est gigantesque comme une pyramide et délicat comme une boucle d'oreille de femme, et l'on ne peut comprendre qu'un semblable filigrane puisse se soutenir en l'air depuis des siècles ⁽¹⁾ ». Telle est l'admiration de Gautier pour l'intérieur de la cathédrale que son expression prend la forme d'une interrogation sur le pouvoir du genre humain de créer de telles beautés : « quels hommes étaient-ce donc que ceux qui exécutaient ces merveilleuses constructions que les prodigalités des palais féeriques ne pourraient dépasser ? La race en est-elle donc perdue ? Et nous, qui nous vantons d'être civilisés, ne serions-nous, en effet, que des barbares décrépits ? ⁽¹⁾ ».

Il y a lieu d'observer que cette admiration pour les monuments gothiques s'accompagne presque toujours, chez Gautier, face au pauvre bilan des réalisations de ses contemporains, d'un sentiment de tristesse fortement teinté d'une impuissance typiquement romantique: « un profond sentiment de tristesse me serre le cœur lorsque je visite un de ces prodigieux édifices des temps passés ; il me prend un découragement immense, et je n'aspire plus qu'à me retirer dans un coin, à me mettre une pierre sous la tête, pour attendre, dans l'immobilité de la

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.67-68

contemplation, la mort, cette immobilité absolue. A quoi bon travailler ? à quoi bon se remuer ? L'effort humain le plus violent n'arrivera jamais au-delà ⁽¹⁾». Après quelques considérations philosophiques sur la médiocrité des œuvres de l'homme d'aujourd'hui comparées avec ce que faisaient les gens des siècles antérieurs, il décrit la petite sacristie avec ses toiles de peintres célèbres (Murillo, Jordaens), ensuite la grande sacristie dans laquelle il contemple un Christ sur la croix ; au mur de la chapelle du *Corpus Christi* est accroché le fameux coffre du Cid. Il visite le cloître et contemple beaucoup de sépulcres et de statues (dont on parlera dans la partie consacrée à la sculpture). L'écrivain s'excuse de ne pas avoir le temps de les décrire en détail y se dirige une fois de plus vers l'intérieur de la cathédrale pour contempler en vrac tout ce qui s'offre à ses yeux car il dit que « tout est beau, tout est admirable ». Il poursuit sa description et tourne à présent son attention vers la merveilleuse chapelle du Connétable (la capilla del Condestable), qui lui apparaît « à elle seule [comme] une église complète », et vers son autel gothique, dont il souligne l'art raffiné : « à droite [...] se trouve un petit autel gothique enluminé, doré, ciselé, enjolivé d'une infinité de figurines [...] légères et spirituellement tournées ⁽²⁾ ». Ces nuances jouent avec la lumière et voilà qu'elles se convertissent maintenant en argent et en cristal : « le grand autel est orné de lames d'argent et de soleils de cristal, dont les reflets miroitant forment des jeux de lumière d'un éclat singulier. A la voûte s'épanouit une rose de sculpture d'une délicatesse incroyable ⁽²⁾ ». Gautier est attiré par l'effet de lumière dans les cathédrales gothiques, qui est unique en Espagne, créant une atmosphère dont la magie laisse rêveur. Ainsi écrit-il que lui et ses compagnons à la sortie de la cathédrale, étaient « éblouis, écrasés, soûls de chefs-d'œuvre et n'en pouvant plus d'admiration ⁽³⁾ ». Notons également que c'est à partir de la visite de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.67-68

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.76

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.82

cette cathédrale que les peintures religieuses commencent à attirer l'attention de Gautier (qu'on verra plus en détail dans la partie consacrée à la peinture).

Soulignons simplement à cet égard que la décoration fantastique et chargée, présente dans les œuvres à l'intérieur de la cathédrale de Burgos, attire particulièrement son attention car elle réunit deux traits apparemment antithétiques: « unité dans l'aspect et variété infinie dans le détail ⁽¹⁾ ».

Gautier parvient à faire de la cathédrale de Burgos une description à peu près complète. Sans être un spécialiste, notre voyageur a su apprécier la beauté architecturale de la cathédrale. Lui-même avait dit : « je me promène partout, j'examine toute chose ». Ses descriptions ici sont un exemple de rigueur, d'exactitude, étant le résultat d'une expérience vécue. De même, tout au long de sa visite relativement fatigante, il a émis des réflexions esthétiques générales qui, à certains moments, ont, selon notre point de vue, une valeur en soi : « le génie a toujours raison », écrit-il, « ce qu'il invente existe, et la nature l'imité presque dans ses plus excentriques fantaisies ».

Gautier, ainsi que d'autres visiteurs ont été séduits par le Coffre du Cid. Gautier fait quelques réflexions humoristiques, où l'on retrouve l'ironie de notre auteur mais également sa tendresse pour l'époque médiévale : « le coffre historique est grand, large, lourd, profond, garni de toutes sortes de serrures et de cadenas : plein de sable, il devait falloir au moins six chevaux pour le remuer, et le digne israélite pouvait le supposer rempli de nippes, de bijoux ou d'argenterie, et se résigner plus facilement aux caprices du Cid, caprice prévu par le Code pénal, ainsi que beaucoup d'autres fantaisies héroïques ⁽²⁾ ». Dumas, ne semble guère apprécier le coffre du Cid et écrit à sa correspondante: « demandez à voir le coffre du Cid, et le sacristain, qui par bonheur n'est point un savant, vous

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.74

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.71

montrera, dans la salle de Jean Cuchiller, ce vénérable monument scellé au mur par des crampons d'acier ⁽¹⁾ ». La cathédrale, d'autres églises et les rues de la ville de Burgos font rêver les écrivains français qui voient son héros partout : Frédéric

Ozanam s'arrête et imagine que « là, sans doute, [Le Cid] jura de venger l'outrage de son vieux père » ou encore là-bas « il introduisit Chimène, en descendant du château de Burgos, où furent célébrées ses noces ». A l'église Sainte-Agathe, il se retrouve dans la seconde partie du *Poema* où « la colère du Cid » devient pour lui « chrétienne » car « elle éclate dans une église et pour de graves soupçons ».

Tous les romantiques n'ont pas vraiment compris la fonction et la signification d'une cathédrale pour un Espagnol. On peut exclure les quelques croyants bien- sûr et Théophile Gautier qui, par exemple, devant la cathédrale de Tolède parle de la ferveur catholique espagnole, la comparant à l'incrédulité nordique: « dans les pays religieux, la cathédrale est l'endroit le plus orné, le plus riche, le plus doré, le plus fleuri ; c'est là que l'ombre est la plus fraîche et la paix la plus profonde ; la musique y est meilleure qu'au théâtre, et la pompe du spectacle n'a pas de rivale. [...] Nous n'avons pas l'idée, nous autres catholiques du Nord, avec nos temples voltairiens, du luxe, de l'élégance, du confortable des églises espagnoles ; ces églises sont meublées, vivantes, et n'ont pas l'aspect glacialement désert des nôtres : les fidèles peuvent y habiter familièrement avec leur Dieu ⁽²⁾ ».

La cathédrale de Tolède

La cathédrale de Tolède est un autre monument qui a exercé sur nos voyageurs une grande attraction. Quoique Gautier considère que « la cathédrale de Tolède passe, et avec raison, pour une des plus belles et surtout des plus

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch.III.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.200 – 191

riches d'Espagne ⁽¹⁾ », il n'occulte pas sa préférence pour la cathédrale de Burgos, jugeant que « l'extérieur de la cathédrale de Tolède est beaucoup moins riche que celui de la cathédrale de Burgos : point d'efflorescence d'ornements, point d'arabesques, point de collerettes de statues épanouies autour des portails ; de

solides contreforts, des angles nets et francs, une épaisse cuirasse de pierre de taille, un clocher d'un aspect robuste, qui n'a rien des délicatesses de l'orfèvrerie gothique, tout cela revêtu d'une teinte rousse, d'une couleur de rôtie grillée, d'un épiderme hâlé comme celui d'un pèlerin de Palestine ⁽²⁾ ». Il esquisse un aperçu historique, qui renferme des légendes et des dires d'auteurs divers, et loue l'intérieur de la cathédrale qui « est fouillé et sculpté comme une grotte à stalactites ⁽²⁾ ». Le voyageur est également émerveillé par l'homogénéité de la construction de la cathédrale, par sa fraîcheur et sa luminosité, et après nous avoir expliqué le nombre de nefs et de piliers et leurs effets sur le visiteur, il écrit que « toute cette architecture, mérite bien rare dans les cathédrales gothiques ordinairement bâties à plusieurs reprises, est du style le plus homogène et le plus complet; le plan primitif a été exécuté d'un bout à l'autre, à part quelques dispositions de chapelles qui ne contrarient en rien l'harmonie de l'aspect général. Des vitraux où l'émeraude, le saphir et le rubis étincellent, enchâssés dans des nervures de pierres ouvrées comme des bagues, tamisent un jour doux et mystérieux qui porte à l'extase religieuse, et, quand le soleil est trop vif, des stores de sparterie qu'on abat sur les fenêtres entretiennent cette demi-obscurité pleine de fraîcheur, qui fait des églises d'Espagne des lieux si favorables au recueillement et à la prière ⁽²⁾ ». Il met en relief la richesse et l'originalité du retable central pour ce qu'il a de non fréquent dans la combinaison de la grande

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.196

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 193 – 195

richesse de coloris avec un certain primitivisme : « les peintures sur fond d'or qui garnissent les panneaux de cet autel valent, pour la richesse de la couleur, les plus éclatantes toiles vénitiennes ; cette union de la couleur avec les formes sévères et presque hiératiques de l'art au Moyen Age ne se rencontrent que bien rarement ⁽¹⁾ ». Il entreprend ensuite de décrire une chapelle et ses peintures puis

avoue qu'il n'essaiera pas « de décrire les chapelles les unes après les autres », car « il faudrait un volume pour cela ⁽²⁾ ». Il s'arrête cependant sur le style mozarabe, qui lui sert de prétexte pour la narration de certaines légendes, et décrit les fresques gothiques du plus haut intérêt qui prouvent les bonnes connaissances de l'écrivain : « elles ont pour sujets des combats entre les Tolédans et les Mores » et note que « la conservation en est parfaite, les couleurs sont vives, comme si la peinture était achevée de la veille, l'archéologue y trouverait mille renseignements curieux d'armes, de costumes, d'équipement et d'architecture, car la fresque principale représente une vue de l'ancienne Tolède, qui a dû être d'une grande exactitude ⁽³⁾ ».

Après la cathédrale, il visita longuement l'église San Juan de los Reyes dont le style lui paraît « charmant, et semble, à part quelques mutilations violentes, avoir été achevée hier ⁽⁴⁾ ». Il considère que « l'art gothique n'a rien produit de plus suave, de plus élégant ni de plus fin ⁽⁴⁾ » : « tout autour circule une tribune découpée à jour et fenestrée comme une truëlle à poisson, qui suspend ses balcons aventureux aux faisceaux des piliers dont elle suit exactement les retraits et les saillies ; des rinceaux gigantesques, des aigles, des chimères, des animaux héraldiques, des blasons, des banderoles et des inscriptions emblématiques dans le genre de celles du cloître complètent la décoration. Le chœur placé en face du

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.193-195

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 196

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.199

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.206

retablo, à l'autre bout de l'église, est supporté par un arc surbaissé d'un bel effet et d'une grande hardiesse ⁽¹⁾ ». Qui a vu cette église ne peut que tirer son chapeau face à une description si fidèle. La description ne s'arrête pas là, elle englobe l'autel, l'escalier, le long corridor et tout l'intérieur de l'église. Le visiteur est ébahi par l'extraordinaire beauté architecturale et son admiration va spécialement à la richesse décorative et à son extrême élégance qui offre un exemple unique

d'un gothique isabelin. Mais, comme nous a toujours habitué Gautier et spécialement dans son récit de voyage en Espagne, après l'éloge de chaque beauté, il ne peut fermer l'œil sur les destructions et les mutilations du patrimoine artistique. Ici à l'église de San Juan, il y avait « l'autel, qui sans doute était un chef-d'œuvre de sculpture et de peinture » et dont la perte pousse Gautier à condamner les révolutions avec leurs stupides massacres du passé : « ces dévastations inutiles attristent l'âme et font douter de l'intelligence humaine : en quoi les anciennes pierres gênent-elles les idées nouvelles ? Ne peut-on faire une révolution sans démolir le passé ? Il nous semble que la *constitución* n'aurait rien perdu à ce qu'on laissât debout l'église de Ferdinand et d'Isabelle la Catholique, cette noble reine qui crut le génie sur parole et dota l'univers d'un nouveau monde ⁽¹⁾ ».

La cathédrale de Toledo a été également louée par Mérimée, qui se contente de dire, quant à son architecture, qu'il s'agit d'une petite merveille. Dans sa *Correspondance*, on note son désir de revenir dans cette ville et, plus particulièrement dans cette cathédrale, jusqu'au point que cet athée anticlérical avoue ne pas avoir un problème d'assister même à une messe à condition de la revoir. En plus de la construction, le trésor de la cathédrale l'a ébloui aussi bien pour sa valeur matérielle que pour l'excellent travail des orfèvres: « figurez-vous une masse de robes tissées de perles, de couronnes et de bracelets étincelants de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.206

rubis et d'émeraudes et des vases d'or de la renaissance pour plus de vingt millions ⁽¹⁾ ». Remarquons en passant qu'au bout de six ans de recherches, d'observations et d'examen de bijoux, Mérimée finit par reconnaître la supériorité des orfèvres espagnols sur les français : « il y avait là un chanoine, le P. Gijon », écrit-il à Madame de la Rochejaquelein en 1853, « homme très aimable qui m'a fait voir plusieurs fois toutes les merveilles de la cathédrale, entre autre les bijoux de la Vierge. Il y a des bracelets en or, perles et émail blanc, donnés par Charles-

Quint, qui sont admirables. Je voudrais que nos orfèvres les eussent à leur disposition pour apprendre leur métier ⁽²⁾ ». Cette même cathédrale apparaît pour le baron Taylor comme « une des plus splendides créations de l'art du XIII^{ème} siècle ⁽³⁾ ». Charles Didier est attiré, à Tolède, par la variété des styles architecturaux et semble surpris de l'information qu'il nous donne car « Tolède compte 26 églises publiques, 40 couvents, et chaque couvent a la sienne. Ainsi une ville de 22000 âmes de population renferme plus du double des églises de Paris ! Plusieurs sont dignes d'attention et richement décorées. Celle du couvent de San Francisco porte encore à l'extérieur les chaînes que les Maures attachaient aux chrétiens. Le luxe de l'Espagne, on doit le dire, s'est tout entier réfugié dans les églises ⁽⁴⁾ ». Il ne résiste pas à la tentation de visiter plusieurs fois la cathédrale, qu'il qualifie d'« édifice majestueux ». Quoique Didier soit habituellement sobre dans ses descriptions par peur de s'écarter de la vérité, on remarque que le ton devient de plus en plus enthousiaste : « bâti d'abord par les Goths, converti en Mosquée par les Maures, et rebâti ensuite par le roi saint Ferdinand dans ce premier style, ce temple est un des plus beaux monuments

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.VII, *op.cit.*, p.174 (30-IX-1853)

(2) Mérimée Prosper, t.IX, *Ibid.*, p.273 (IX-1859)

(3) Taylor Le Baron, *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan* », 3 vols, Paris, MDCCCXXVI, p.154

(4) Didier Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.302

gothiques du monde ⁽¹⁾ ». Dumas, lui, ne distingue ni les époques ni les styles durant sa visite de la cathédrale. Il était sûrement en admiration devant la ville mais ses impressions superficielles et hâtives ne méritent même pas d'être citées. Quant à Quinet, il fait partie de ceux qui ne se lassent pas de hausser le ton de l'enchantement à Tolède car cette ville incarne pour lui la vraie Espagne, celle qui combine l'art chrétien et musulman. Or, à chaque fois qu'il voit une cathédrale dans une ville qui fut occupée par les Maures, il ne voit que défi, vol et laideur : « au milieu de la mêlée des deux civilisations, la cathédrale s'élève comme un

cantique de victoire. Il est certain que le gothique d'Espagne respire le triomphe et la conquête. Cette architecture qui, dans tout le reste de l'Europe, représente le sépulcre du Calvaire, marque en Espagne la gloire du Christ vainqueur d'Allah. A mesure que l'Islamisme se retire, une cathédrale s'élève dans le sang d'un champ de bataille. L'itinéraire du Christianisme est marqué de Burgos à Séville par ces trophées de pierre. Les chapiteaux gothiques se ceignent de lauriers ; les tours portent des couronnes ⁽²⁾ ». Il cherche une sorte de consolation en contemplant « au sommet de la montagne, la mosquée (en fait, il s'agit d'une synagogue) de *María la Blanca* [qui] domine l'horizon; sultane captive qui se cache dans un magasin de fourrages. Elle est restée blanche et incorruptible dans sa misère » ; mais « l'immense cathédrale » de Tolède « jette un dernier défi au génie mahométan ⁽³⁾ ».

La cathédrale de Séville

La cathédrale de Séville constitue un autre espace magique qui a servi à nos romantiques pour remplir leurs pages descriptives. Dans cette cathédrale, on

(1) Didier Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.302

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, L'harmattan, Les introuvables, Paris, 1998, p.146

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.141

peut suivre facilement quelques-unes des étapes des transformations de l'art arabe. Les minarets des anciennes mosquées espagnoles ont été détruits, et il ne reste plus guère debout que la Giralda, de Séville, datant du douzième siècle. Mais Quinet ne voit qu'un beau mariage où « le prêtre de Jésus prend le cœur implacable du soldat du prophète » et considère que « la Giralda est l'église qui parle le plus à l'imagination du peuple ; c'est, en effet, celle qui marque le mieux le génie du christianisme espagnol. De sombres nefs gothiques qui aboutissent aux jardins de l'Eden arabe, l'immense crucifix de pierre, défendu par les boulevards d'Allah, des chapelles mystiques dans l'ombre du minaret n'est-ce

pas, trait pour trait, l'image de ce christianisme musulman qui a été jusqu'ici l'âme de l'Espagne ⁽¹⁾ ? ».

La Giralda, en réalité, regroupe trois religions, elle repose sur un socle romain, son corps est un ancien minaret qui appartenait à la grande mosquée des Almohades et, au sommet, le campanile est chrétien. Elle est à l'image de la ville même de Séville qui est, comme écrit Saint-Hilaire, cet « immense dépôt des trésors de l'école espagnole à tous ses âges et à tous ses degrés, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse, depuis le médiocre jusqu'au sublime ⁽²⁾ ». Saint-Hilaire, du sommet de la Giralda, ne peut s'empêcher de s'écrier: « c'est ainsi que Séville est belle à voir, comme l'Espagne, de haut et de loin, quand ses misères s'effacent avec la distance, et qu'un rayon de soleil mourant la pare, comme un dernier reflet de ses gloires évanouies ⁽³⁾ ». Gautier, en pèlerin plus scrupuleux, explique que la Giralda, qui « sert de campanile à la cathédrale et domine tous les clochers de la ville, est une ancienne tour moresque élevée par un architecte arabe nommé Geber

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.218

(2) Saint-Hilaire Rosseeuw, *La cathédrale de Séville*, in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.142

(3) Saint-Hilaire Rosseeuw, *Ibid.*, p.153

ou Guever ⁽¹⁾ » ; L'effet « en est charmant et d'une grande originalité ; la couleur rose de la brique, la blancheur de la pierre dont elle est bâtie, lui donnent un air de gaieté et de jeunesse en contraste avec la date de sa construction qui remonte à l'an 1000, un âge fort respectable auquel une tour peut bien se permettre quelque ride et se passer d'avoir le teint frais ⁽¹⁾ ». Suit une description à la loupe où il nous informe de ses mesures, ses murailles, ses balcons, sa destruction et sa reconstruction en trois étages ⁽¹⁾.

Pour revenir à l'ensemble de la cathédrale, Gautier, dès le premier contact, se livre aux comparaisons les plus hyperboliques en décrivant ses proportions : « les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses n'approchent pas de la cathédrale de Séville. C'est une montagne

creuse, une vallée renversée ; Notre Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu, qui est d'une élévation épouvantable ; des piliers gros comme des tours [...] s'élançant du sol ou retombent des voûtes comme les stalactites d'une grotte de géants ⁽²⁾ ». Il nous fait également découvrir sa variété stylistique : « tous les genres d'architecture sont réunis à la cathédrale de Séville. Le gothique sévère, le style de la Renaissance, celui que les Espagnols appellent *plateresco* ou d'orfèvrerie, et qui se distingue par une folie d'ornements et d'arabesques incroyables, le rococo, le grec et le romain, rien n'y manque, car chaque siècle a bâti sa chapelle, son *retablo*, avec le goût qui lui était particulier ⁽³⁾ ». Gautier veut être sincère envers son lecteur et lui fait remarquer qu'« essayer de décrire l'une après l'autre les richesses de la cathédrale serait une insigne folie : il faudrait une année tout entière pour la visiter à fond, et l'on n'aurait pas encore tout vu ; des volumes ne suffiraient pas à en faire seulement le

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.402-403

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.397

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.400

catalogue ⁽¹⁾ ». La variété et la richesse dans la construction de la cathédrale provoquent chez lui un véritable vertige: « l'on ne veut rien oublier, et l'on sent à chaque minute un nom qui vous échappe, un linéament qui se trouble dans votre cerveau, un tableau qui en remplace un autre. L'on fait à sa mémoire des appels désespérés, on recommande à ses yeux de ne pas perdre un regard ; le moindre repos, les heures du repas et du sommeil, vous semblent des vols que vous vous faites, car l'impérieuse nécessité vous entraîne ; et bientôt il va falloir partir [...] ; demain vous quitterez toutes ces merveilles pour ne plus les revoir sans doute ⁽¹⁾ ».

De la description de ce monument, comme de celle de beaucoup d'autres d'ailleurs, presque toujours très minutieuses, se dégage une philosophie douloureuse sans doute mais en somme assez large puisqu'elle pousse Gautier à méditer une fois de plus sur la lutte entre la foi religieuse et le rationalisme, ce qui

l'amène à conclure que le progrès moderne a tout tué au nom du bien être à tout prix et empêche de comprendre et d'apprécier les beautés que renferment ces temples magnifiques et leur immense valeur civilisatrice : « [...] le mouvement ascensionnel du catholicisme s'est arrêté, et la sève qui faisait pousser de terre cette floraison de cathédrales ne monte plus du tronc aux rameaux. La foi, qui ne doute de rien, avait écrit les premières strophes de tous ces grands poèmes de pierre et de granit ; la raison qui doute de tout n'a pas osé les achever. [...] De notre temps, où tout est sacrifié à je ne sais quel bien être grossier et stupide, l'on ne comprend plus ces sublimes élancements de l'âme vers l'infini, traduits en aiguilles, en flèches, en clochetons, en ogives, tendant au ciel leur bras de pierre [...] Tous ces trésors enfouis sans rien rapporter, font hausser de pitié les épaules aux économistes [...] L'église n'est plus fréquentée que par les voyageurs, les mendiants et d'horribles vieilles, d'atroces *dueñas* vêtues de noir, aux regards de chouette, aux sourires de tête de mort, aux mains d'araignée, qui ne se meuvent

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.399

qu'avec un cliquetis d'os rouillés, de médailles et de chapelets, et, sous prétexte de demander l'aumône, vous murmurent je ne sais quelles effroyables propositions de cheveux noirs, de teints vermeils, de regards brûlants et de sourires toujours en fleur. L'Espagne elle-même n'est plus catholique ! ⁽¹⁾ ».

Pour revenir à Quinet, ce qui retient son attention dans la cathédrale de Séville, qu'il décrit avec enthousiasme comme la « Babel d'Europe », c'est le jumelage architectural arabo-chrétien. Il ne peut s'empêcher en fin de compte de déplorer, une fois de plus, le départ des maures : « les ouvriers [de la cathédrale] se sont dispersés aux quatre vents, et ils ne comprennent plus même leur œuvre ; car, nulle part ailleurs, sur terre, on ne voit le catholicisme et l'islamisme s'unir, se marier, s'élever ensemble, se soutenir l'un l'autre, rivaliser d'audace, de légèreté, de lumière. Par malheur, le sublime monumental aboutit à une tourelle d'architecture jésuitique. Triste couronnement de cet immense élan de l'Orient et

de l'Europe vers le ciel ; c'est ainsi que l'histoire d'Espagne, après la longue rivalité de l'Évangile et du Coran, se perd dans les petites dévotions et le jésuitisme des descendants de Charles-Quint ⁽²⁾ ». Du reste, il a, comme tous les visiteurs de la cathédrale admiré le vrai musée qu'elle renferme, appréciant tout particulièrement les œuvres de Murillo : « s'il est une chose que la cathédrale de Séville montre sous son vrai jour, c'est le génie de la peinture espagnole ». C'est que là le « génie » de l'Espagne chrétienne, en s'unissant à celui de l'Islam, éclate avec encore plus de somptuosité. Il trouve ainsi moyen de nous dire que « pour comprendre Murillo, [il a] besoin de le voir au pied de la Giralda. Né sur le seuil de la mosquée, les esprits de la Mecque ont mêlé sur son berceau l'aube d'Arabie

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.402

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.218 - 219

aux reflets des vingt- deux mille bûchers de Séville ⁽¹⁾ ».

La perception de la cathédrale de Séville est plus sereine, et le jugement plus juste, chez Emile Bégin, qui écrit à ce sujet : « certes, il y a dans le monde beaucoup d'édifices d'un extérieur plus majestueux, d'un style plus irréprochable, d'une ornementation mieux digérée, d'un fini plus délicat, mais il n'en est point où la pensée chrétienne se promène plus à l'aise, où l'imagination se sente portée plus haut ⁽²⁾ ». Saint-Hilaire, pour sa part, était avant tout émerveillé par la richesse artistique de toute la ville de Séville, « la reine de l'Andalousie [...], la seule ville de la Péninsule où le culte des arts et leurs jouissances pures et désintéressées consolent quelques esprits d'élite des misères de leur pays. A Séville, comme en Italie, les arts, pour une certaine classe de la société, plus nombreuse ici que partout ailleurs, font en quelque sorte partie de l'existence ⁽³⁾ ». Il a porté ce jugement à la suite de la visite de la cathédrale : « ce vaste et magnifique sanctuaire des merveilles de l'art espagnol s'est enrichi aux dépens

des couvents dévastés [...] Aussi est-il impossible, avant d'avoir vu Séville, de se faire une idée exacte de ce qu'est, ou plutôt de ce que fut l'art en Espagne dans ces jours à jamais disparus où mille couvents, rivalisant l'un avec l'autre, comme les petits princes d'Italie, de luxe, d'opulence, et de goût pour les arts, prenaient à leur solde le pinceau des Murillo, des Zurbaran et des Cano, [...] pour peupler de chefs-d'œuvre les voûtes de leurs églises ⁽³⁾». Il souligne également, à l'intérieur de la cathédrale, son architecture arabe qui s'ajoute à sa beauté : « la cathédrale de Séville n'est belle qu'en dedans [...] Rien n'égale la grâce, l'élégance, j'allais presque dire la légèreté de cette tour gigantesque, arabe jusqu'au deux tiers de sa hauteur, et chrétienne, par malheur, à son dernier tiers [...] La partie arabe [...] est un modèle achevé de grâce et de simplicité unies à la force, les plus

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.218 - 219

(2) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.459

(3) Saint-Hilaire Rosseeuw, *La cathédrale de Séville*, in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.141

délicieuses arabesques serpentent d'une extrémité à l'autre de ses gigantesques parois, et à chaque étage, une petite fenêtre à double cintre, avec ses trois sveltes colonnettes, donne à l'édifice son cachet oriental ⁽¹⁾ ». A la fin de son article sur la cathédrale, Saint-Hilaire considère que « la plus rare merveille de la cathédrale de Séville, c'est la cathédrale elle-même. Aucune église au monde [...] ne m'a laissé cette religieuse émotion qui vous saisit en entrant sous ces voûtes à peine éclairées par un mystérieux demi-jour. Là, contre l'usage de l'Espagne, point de dorures, point d'ornements de mauvais goût ; rien que la pierre, la pierre nue et grise, avec les grêles colonnettes qui jaillissent vers la voûte en ogives gigantesques, et emportent avec elles la pensée vers le ciel ⁽¹⁾ ». Quant au regard de Delacroix sur la cathédrale de Séville, c'est celui du peintre attiré par la « magnifique obscurité », « le Christ en haut sur le damas rouge », « la grande grille qui entoure le maître autel ».

Les récits de voyages de nos romantiques ont largement contribué à faire connaître les cathédrales de l'Espagne, quoique très souvent ils se soient laissés

aller à des effusions lyriques et passionnées qui leur ont fait commettre nombre d'erreurs sur le plan artistique. Des monuments, qualifiés de gothiques purs par les spécialistes, semblent à nos romantiques, par leur forme générale, leurs tourelles en saillie, leurs créneaux, et d'autres détails encore, directement inspirés des Arabes. La combinaison des arts chrétien et arabe qui donna naissance à un style particulier, dit mudéjar, et qui fleurit surtout aux quatorzième et quinzième siècles a été le plus souvent critiquée pour son apport chrétien ou tout simplement ignorée, pour mieux mettre en relief l'apport des Arabes: c'est ainsi que dans les tours de plusieurs églises de Tolède, par exemple, on n'a voulu voir que des copies de minarets, et les anciens édifices construits par les chrétiens dans les

(1) Saint-Hilaire Rosseeuw, *La cathédrale de Séville*, *op.cit.*, p.151

régions occupées, pendant l'époque musulmane, ont paru à certains plus arabes que chrétiens. Il est néanmoins vrai que les plus anciens monuments arabes de l'Espagne, après ceux de Cordoue, sont ceux de Tolède, mais cette dernière ville possède de forts intéressants vestiges des Romains, des Goths et des Espagnols qui ont été rapidement cités sans chercher à les décrire en détail.

Nous avons vu nos voyageurs romantiques émus par les cathédrales de Burgos, de Tolède et de Séville, par leurs formes, leurs lumières et leurs couleurs, qui furent pour eux un véritable enivrement. Mais n'oublions pas que les romantiques ont également visité d'autres cathédrales que nous n'avons pas citées mais qui constituent toutefois une mine d'informations sur l'art en Espagne. Mérimée, par exemple, était un expert en architecture médiévale. Il établit un parallèle entre l'architecture des deux Espagnes, celle du Nord et celle du Sud, et même s'il s'efforce d'être dans la mesure du possible impartial, sa préférence va vers les influences architecturales qui persistent dans les territoires rechristianisés, à travers l'art mudéjar. En 1840, Mérimée commente à Charles Lenormant les étapes culturelles du trajet de son retour en France et émet le jugement d'un

connaisseur en la matière : « je me suis arrêté à Burgos et Vitoria où j'ai vu quelques beaux monuments déjà passablement houspillés et à qui j'ai fait mes adieux. Au reste l'architecture dans le nord de l'Espagne manque d'originalité, dans le sud elle a emprunté l'ornementation arabe, dans le nord elle s'est servie d'architectes étrangers. La cathédrale et la Chartreuse de Burgos ont été bâties par les maîtres de Cologne. [...] La Chartreuse a été bâtie vers 1470 par un allemand nommée Jean maître de la cathédrale de Cologne. Il y a là un magnifique tombeau de Jean II et de sa femme [...] Comme exécution cela est prodigieux ⁽¹⁾ ».

Victor Hugo, lui, a visité la cathédrale de Pampelune. Il décrit tous les

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t. II, p.460 (28-X-1834)
détails du monument en n'excluant à aucun moment son impression personnelle.
Comme un bon romantique, et ennemi déclaré du néoclassicisme, il commence par critiquer de loin avec une grande ironie la silhouette de la cathédrale couronnée par les tours : « le premier objet qu'on cherche du regard quand on voit pour la première fois une ville à l'horizon, c'est la cathédrale. En arrivant à Pampelune, j'avais aperçu de loin, vers l'extrémité orientale de la ville, deux abominables clochers du temps de Charles III, époque qui correspond à notre plus mauvais Louis XV. Ces deux clochers, qui ont l'intention d'être flèches, sont pareils. Si vous tenez à vous figurer une de ces flèches, imaginez quatre gros tirebouchons supportant on ne sait quelle bascule pendue et turgescence, laquelle est couronnée d'un de ces pots classiques, vulgairement nommés urnes, qui ont l'air d'être nés d'un mariage d'une amphore et d'une cruche. Tout cela en pierre. J'étais parfaitement en colère». Vue de près, la cathédrale lui a paru pire encore : « Ô mon ami, que le laid est bête quand il a la prétention d'être beau ! ».
L'impression ne se limita cependant pas au négatif car, vue de l'intérieur, l'ancienne cathédrale gothique le séduit : « j'ai reconnu l'église que j'avais rêvée. [...] Réconcilié et satisfait je suis entré dans l'édifice. [...] L'intérieur de l'église m'a ravi. [...] La cathédrale de Pampelune est un poème aussi, mais un poème

grand et beau, et, puisque j'ai été amené à cette assimilation qui naît si naturellement entre les choses de l'architecture et les choses de la poésie, permettez-moi d'ajouter que ce poème est en quatre chants que j'intitulerai : le maître-autel, le chœur, le cloître et la sacristie ».

B- Les jugements sur la sculpture

La sculpture civile et religieuse

L'exubérance et la somptuosité des sculptures de toutes sortes ne pouvaient qu'attirer nos romantiques, amoureux et éblouis par la profusion de la décoration. Ils ont cependant parlé de la sculpture avec des connaissances restreintes, se limitant très souvent à des jugements qui s'égareront dans leur enthousiasme pour l'ensemble d'un monument. C'est peut-être parce que les expositions nationales de sculptures n'ont commencé à apparaître en Espagne qu'à partir de 1856 ; d'autre part, cet art n'était pas à la mode à cette époque là, il manquait de mécènes et son évolution était lente. Ainsi, les romantiques étaient beaucoup plus attirés par les grands peintres de l'Espagne que par les sculpteurs, qu'on retrouve cependant dans leurs récits, comme Juan Martínez Montañés, Berruguete et d'autres inconnus des siècles d'Or. Ils ont fait l'éloge de cet art, la pierre bien taillée devient sous leur plume le fruit d'un esprit raffiné et l'empreinte de la main du sculpteur ennoblit la matière ; mais, parfois sous l'influence de leurs positions idéologiques, ils ont également cherché dans la sculpture une représentation de la société. Tous, sans exception, ont été emportés par ces petites ou grandes sculptures des monuments espagnols dans un univers artistique qui peut nous plaire ou non, mais dont la magnificence est

incontestable : Louis Viardot souligne dans son étude sur *Les musées d'Espagne* que l'architecture est le plus éminent des arts, suivie de la sculpture et puis après de la peinture : « l'architecture, de tous les arts le plus nécessaire à l'homme, aussi bien pour le culte de la religion que pour l'abri de la famille, se montre partout le premier. En Espagne, les cathédrales de Léon, de Saint-Jacques, de Tarragone, de Burgos, de Tolède, étaient élevées avant la fin du moyen âge » ; et d'enchaîner aussitôt sur la fonction de la sculpture, qui « fournit à l'architecture tous ses ornements et qui s'exerce avec les mêmes matières, le marbre, la pierre, le bois ». Il cite à l'appui les sculpteurs du XIV^{ème} siècle jusqu'à la fin du XV^{ème}, que Viardot était presque le seul parmi ses contemporains à connaître quoiqu'il nomme uniquement les monuments auxquels ils ont contribué. Ceux qui suivent étaient mieux connus : « de nouveaux sculpteurs », poursuit-il, « les suivirent, les surpassèrent, jusqu'à ce qu'enfin, un siècle plus tard, Diego de Siloé, Alonzo Berruguete, Gaspar Becerra et une foule d'autres allèrent chercher en Italie et rapporter dans leur pays les leçons d'un art qu'avait appris aux Italiens la statuaire antique. Jusque là, et pendant l'époque qui précède immédiatement la Renaissance, les Espagnols portaient dans les contrées étrangères le nom et le talent de leurs sculpteurs ⁽¹⁾ ».

En ce qui concerne Alonso Cano, on a plus d'informations sur lui en tant que peintre qu'en tant que sculpteur. Mais de Gaspar Becerra, Viardot cite en note une statue appelée *Notre-dame de la Solitude*, qu'il ne trouve pas dans les musées mais qu'il considère comme « l'un des très rares chefs-d'œuvre de la statuaire espagnole ⁽²⁾ ». A l'Académie San Fernando, Viardot admire « une longue série de figurines » : « œuvre d'un certain Juan Ginès, de Valence [...] cette série se compose de quarante à cinquante groupes représentant divers épisodes du *Massacre des Innocents*. Il y a là une invention en quelque sorte inépuisable, beaucoup de variété dans les détails, une énergie singulière, étonnante, et enfin une vérité à laquelle on ne peut reprocher que d'être trop complète, car, à cause des couleurs dont ils sont badigeonnés, ces groupes ressemblent trop à des figures

de cire. Ils montrent toutefois, par leurs évidentes qualités, que la statuaire eût pu suivre, en Espagne, la marche et les progrès de la peinture, si, depuis, Berruguete et Becerra, et, sauf quelques rares ouvrages d'Alonzo Cano, elle n'avait été complètement abandonnée. Les artistes, ou plutôt les artisans espagnols, se sont bornés à la sculpture en bois, à la sculpture d'ornements, et aux figurines en terre

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, seconde édition, Paulin et le Chevalier, Paris, 1852, p.2

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.156

cuite ⁽¹⁾ ». Viardot cite quelques sculptures dans certaines salles du Prado, mais, dit-il, à « côté des galeries de peintures, elles sont si pauvres, si dépourvues, si honteuses, que le plus sage parti était de n'en rien dire. Ce ne sont pas des statues qu'il faut aller voir à Madrid ; ce ne sont pas non plus des dessins ou des gravures : ce sont des tableaux. Si, dans ce pays, la statuaire est à peu près nulle, si l'architecture n'offre que de rares monuments et sans caractère, si la musique est plutôt un goût populaire qu'une science largement cultivée, en revanche la peinture s'y montre tellement riche et tellement grande, qu'elle suffit à consoler de ce qui manque, et que, seule, elle représente dignement l'art tout entier ⁽¹⁾ ».

Delacroix rapporte dans son *Journal*, le 19 mai 1832, qu'il a vu au couvent des Capucins à Cadix, mais sans donner de détails ni de jugements techniques, une petite Pietà sculptée qui a attiré son attention, « incrustée dans le mur au dessous d'une petite peinture en extase en joignant les mains et contemplant le crucifix ⁽²⁾ ».

A la cathédrale de Burgos, Gautier s'arrête devant « une foule innombrable de statues de saints, d'archanges, de rois, de moines, [qui] animent toute cette architecture, et cette population de pierre est si nombreuse, si pressée, si fourmillante, qu'elle dépasse à coup sûr le chiffre de la population en chair et en os qui occupe la ville ⁽³⁾ ». Ensuite, il ne cache pas sa tendresse face à cette « charmante petite statuette de la Vierge » qu'il trouve « anticonformiste » car elle exprimerait, à l'en croire, une sorte d'érotisme sacré: « au lieu de cet air contrit et modeste que l'on donne habituellement à la sainte Vierge, le sculpteur l'a

représentée avec un regard ou la volupté se mêle à l'extase et dans l'enivrement d'une femme qui conçoit un Dieu ⁽⁴⁾ ». Un peu plus loin, il lui attribue « un

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p. 175- 176

(2) Delacroix Eugène, *Journal (1822 – 1863)*, Plon, Collection Les mémorables, Paris, 1996, p.113.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.66

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.72- 73

mélange d'ardeur et de pureté d'une originalité rare ». Nous savons qu'il aimait par-dessus tout la couleur mais aussi l'expressivité d'une œuvre. Il s'arrête ainsi longtemps devant la *Passion de Jésus- Christ* de Philippe de Bourgogne car elle renferme beauté et proportion des formes, expressivité des visages, équilibre de l'ensemble: tout est encadré par une architecture travaillée comme de l'orfèvrerie, avec une incroyable légèreté et un goût qui le poussent à affirmer non sans exagération que « c'est un des plus grands bas-reliefs qu'il y ait au monde » et « une épopée de pierre [qui] est terminée par une magnifique Descente au tombeau: les groupes d'apôtres endormis qui occupent les caissons inférieurs du Jardin des Oliviers sont presque aussi beaux et aussi purs de style que les prophètes et les saints de Fra Bartholomé ; les têtes de saintes femmes au pied de la croix ont une expression pathétique et douloureuse dont les artistes gothiques possédaient seul le secret ⁽¹⁾ ». Plus loin, il observe la sculpture des stalles du chœur, « cette admirable menuiserie » qui « n'a peut-être pas sa rivale dans le monde ⁽²⁾ ». Il s'arrête devant chaque détail, admire avec enthousiasme et décrit avec une minutie et une sûreté qui témoignent du temps qu'il passa devant eux à les regarder. Citons cette belle description : « c'est une verve inépuisable, une abondance inouïe, une invention perpétuelle dans l'idée et dans la forme ; c'est un monde nouveau, une création à part aussi complète, aussi riche que celle de Dieu, où les plantes vivent, où les hommes fleurissent, où le rameau se termine par une main et la jambe par un feuillage, où la chimère à l'œil sournois ouvre ses ailes onglées, où le dauphin monstrueux souffle l'eau par ses *fosses* ⁽²⁾ ». Ces stalles renferment « un enlacement inextricable de fleurons, de rinceaux, d'acanthes, de

lotus, de fleurs aux calices ornés d'aigrettes et de vrilles, de feuillages dentelés et contournés, d'oiseaux fabuleux, de poissons impossibles, de sirènes et de dragons extravagants, dont aucune langue ne peut donner l'idée ⁽²⁾ ». Il rapproche les

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.72- 73

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.74- 75

scènes bibliques des représentations mythologiques ou tout simplement fantastiques, et ce mélange entre le sacré et le païen ne le choque pas : « ces dessins, où perce le génie païen de la Renaissance, n'ont aucun rapport avec la destination des stalles, et quelquefois même le choix du sujet laisse voir un entier oubli de la sainteté du lieu ⁽¹⁾ ». Les Espagnols eux-mêmes trouvaient d'ailleurs naturel ce mélange du sacré et du profane. Pour eux, ces représentations n'offensaient en rien la religion, mais Mesonero avoue que ces temples présentent parfois un aspect dépourvu de piété : « henchidos de gentes de todos sexos y condiciones mezclados sin distinción y más ocupados en ostentar sus gracias y sus adornos que en la contemplación del acto religioso ⁽²⁾ ».

Pour revenir à Gautier, outre les sculptures en pierre, il a également admiré les sculptures en bois comme par exemple à l'entrée d'une chapelle de la cathédrale de Burgos où il est arrêté « au collet par un chef-d'œuvre incomparable: c'est la porte en bois sculptée qui donne sur le cloître ⁽³⁾ ». Cette porte lui rappelle le baptistère de Florence : « elle représente, entre autres bas-reliefs, l'entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem ; les jambages et les portants sont chargés de figurines délicieuses, de la tournure la plus élégante et d'une telle finesse, que l'on ne peut comprendre qu'une matière inerte et sans transparence comme le bois se soit prêtée à une fantaisie si capricieuse et si spirituelle. C'est assurément la plus belle porte du monde après celle du baptistère de Florence, par Ghiberti, que Michel-Ange, qui s'y connaissait, trouvait digne d'être la porte du paradis. Il faudrait mouler cette admirable page et la couler en bronze, pour lui assurer l'éternité dont peuvent disposer les hommes ⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.74- 75

(2) Romanos Mesonero Ramón, *Panorama Matritense*, *op.cit.*, p.45. Traduction : « remplis de gens de tous sexes et conditions mélangés sans distinction et plus occupés à étaler leurs grâces et leurs parures que dans la contemplation de l'acte religieux ».

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.66-67

A la chapelle de sainte Thècle, on se sait pas s'il loue ou s'il condamne le goût de l'architecte et du sculpteur qui « semblent s'être donné pour but le plus d'ornements possible dans le moins d'espace possible ; ils y ont parfaitement réussi, et je défierais l'ornemaniste le plus industrieux de trouver dans toute la chapelle la place d'une seule rosace ou d'un seul fleuron. C'est le mauvais goût le plus riche, le plus adorable et le plus charmant : ce ne sont que colonnes torsées entourées de ceps de vignes, volutes enroulées à l'infini [...] Les ramages des draperies sont exécutés fil par fil, point par point et d'une effrayante minutie ⁽¹⁾ ».

Il a tout au long de son récit observé les sculptures en bois, « des boiseries précieusement sculptées », et les sculptures en pierre et souligne un trait caractéristique de l'Espagnol dans la peinture comme dans la sculpture, qui est le « besoin du vrai » quoique « repoussant » car, dit-il, « l'idéal et la convention ne sont pas dans le génie de ce peuple, dénué complètement d'esthétique. La sculpture n'est pas suffisante pour lui : il lui faut des statues coloriées, des madones fardées et revêtues d'habits véritables. Jamais, à son gré, l'illusion matérielle n'est portée assez loin, et cet amour effréné du réalisme lui fait souvent franchir le pas qui sépare la statuaire du cabinet de figures de cire de Curtius ⁽²⁾ ». Ce qui est bizarre, c'est que Gautier dont la foi était sûre, quoique son catholicisme ne fût pas très fervent, et qui était continuellement ému par la piété espagnole ne puisse comprendre l'œuvre sculpturale du fameux Christ de Burgos, qu'il décrit en mettant l'accent sur ses aspects les plus sinistres: « le célèbre Christ si révérend de Burgos, que l'on ne peut voir qu'après avoir allumé les cierges, est un exemple frappant de ce goût bizarre ; ce n'est plus de la pierre ni du bois enluminé, c'est une peau humaine [...], rembourrée avec beaucoup d'art et de soin. Les cheveux sont de véritables cheveux, les yeux ont des cils, la couronne

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.77-78

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.81

d'épines est en vraie ronce, aucun détail n'est oublié. Rien n'est plus lugubre et plus inquiétant à voir que ce long fantôme crucifié, avec son faux air de vie et son immobilité morte ; la peau, d'un ton rance et bistré, est rayée de longs filets de sang si bien imités que l'on croirait qu'ils ruissellent effectivement ⁽¹⁾ ». Il n'aime peut-être pas qu'on lui présente un Christ agonisant mais ses jugements ne sont pas toujours à l'abri des contradictions car tantôt il loue le réalisme d'une image sculptée qui lui semble sur le point de parler et tantôt il condamne une autre quand elle inspire la tristesse. A l'église de San Juan de los Reyes de Tolède, Gautier cite uniquement « une collection de statues de rois dans des attitudes nobles, chevaleresques, et d'une grande fierté de tournure » qui « en décore l'extérieur ⁽²⁾ ». A Valladolid, il n'est pas vraiment capable de capter les particularités ni l'intérêt de l'école artistique de cette ville: « au musée, il y a quelques tableaux passables, mais rien de supérieur ; en revanche, force sculptures sur bois et force christes d'ivoire, plutôt remarquables par la grandeur de leurs proportions et leur antiquité que par la beauté réelle du travail ⁽³⁾ ». A l'intérieur de la cathédrale de Séville, il est attiré par « les sculptures en pierre, en bois, en argent, de Juan de Arfe, de Juan Millán, de Montanes, de Roldan », des sculpteurs peu connus qui selon lui « encombrant les chapelles, les sacristies, les stalles capitulaires ⁽⁴⁾ ». On ignore dans quelle mesure Mérimée avait des connaissances solides de la sculpture espagnole, mais il est possible qu'il ait vu quelques images polychromes de Montañés à Séville et, en 1840, il fait savoir à Vitet son supérieur, qu'au musée du Prado il y avait « plusieurs saints sculptés de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.81

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.204

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.96

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.399

Montañés vraiment admirables d'expression ⁽¹⁾ ». Charles Didier parle des belles sculptures en bois d'Alonso Berruguete à la cathédrale de Tolède, dont le chœur qui « est certainement l'un des plus beaux de l'Europe » car « les sculptures en bois dont il est décoré sont d'une délicatesse, d'une pureté, qui ne sauraient être dépassées ; elles sont l'ouvrage d'Alonzo Berruguete ». Il nous donne quelques informations sur le sculpteur, « un artiste espagnol qui fut élève de Michel-Ange, et qui rapporta dans sa patrie la manière fière et les lignes sévères du maître, avec un génie plus souple et plus sensible à la grâce. C'est lui aussi qui a sculpté en bronze la porte des lions, la plus belle du temple ; mais son chef-d'œuvre est ce chœur inimitable ; sa puissance se manifeste là dans toute sa force, il passe là avec une admirable facilité du sublime idéal des grands sujets évangéliques au style familier des grotesques, cet élément singulier qui se retrouve dans tous les ouvrages du Moyen Age, même les plus sérieux ⁽²⁾ ». Certains, comme Emile Bégin par exemple, n'ont pas apprécié les merveilleuses sculptures qui se trouvent à Burgos : « beaucoup de sculptures, au-dessous du médiocre », écrit Bégin, « lourdes, grimaçantes, décorent les différentes faces de l'édifice ⁽³⁾ ». Ernest Martinenche, après avoir été horrifié par les peintures de martyrs contemplés à la cathédrale de Grenade, remarque le contraste avec une des églises dans lesquelles il était entré car il y avait « de tous côtés des statues et des peintures [...] Un décor qui saisit les yeux et veut à tout prix les éblouir. Partout des festons de plâtres moulés, un fouillis guilloché et entortillé. Ce sont des arabesques d'un nouveau genre, mais lourdes et pédantes ⁽⁴⁾ ». Dans la *Revue des deux mondes*, José Alvarez est mentionné comme le dernier bon sculpteur espagnol ⁽⁵⁾ .

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.XVI, p.149, (25-X- 1840)

(2) Didier Charles, *L'Espagne en 1835, op.cit.*, p.585

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p.65

(4) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.14

(5) « L'Espagne religieuse, monarchique et industrielle, telle qu'elle est », in *Revue des deux Mondes*, vol.3 et 4, 1831.

C - Les jugements sur les grands peintres et l'Ecole espagnole

Les Musées

L'intérêt principal pour l'Ecole espagnole correspondait en partie à une mode relativement nouvelle à l'époque de nos écrivains romantiques, stimulée par l'exposition de la collection de Louis Philippe qui eut lieu au Louvre, en 1838, grâce à l'excellent travail de Taylor et Dauzats, et qui regroupait 412 tableaux où toute l'Ecole espagnole était présentée, dont 8 peintures du Greco, 81 de Zurbarán, 25 de Ribera, 38 de Murillo, 19 de Velázquez, 22 d'Alonso Cano, 10 de Valdés Leal, une douzaine de Goya. Soulignons qu'à cette époque, l'hispanisme des écrivains était à son apogée. Or cette frénésie d'hispanophilie ne pouvait pas être complète sans la connaissance de la peinture espagnole. Ainsi cette exposition de Louis Philippe vient à la suite de l'insistance de nombreux intellectuels et écrivains français et aussi pour des intérêts politiques entre les deux pays. Cristina Marinas, dans son article intitulé « La galerie espagnole », nous donne un aperçu sur quelques écrivains de l'époque et nous informe que « Prosper Mérimée, le marquis de Custine, Louis Viardot, pour ne citer que les auteurs les plus importants, cherchent alors en Espagne les reflets d'un passé toujours vivant ; l'histoire et l'art de ce pays tiennent une place privilégiée dans leurs écrits. Mérimée qui, en 1830, visite pour la première fois la péninsule, envoie à la revue *L'Artiste* un article mémorable sur le musée royal de Madrid, où il exprime son admiration pour l'art de Velazquez et de Murillo. Un autre auteur, le marquis de Custine, décrit sous forme de lettres, dans *L'Espagne de Ferdinand VII* (Paris, 1838), le voyage qu'il y a effectué en 1832; il souligne l'urgence d'une connaissance réelle de la peinture espagnole, "car elle est un des objets d'étude les plus intéressants... et nous savons peu de choses de l'histoire de l'art en Espagne" [...] Donc, cet art maintenant attire et séduit; nombreux sont ceux qui déplorent l'absence de chefs-d'œuvre de l'Ecole espagnole dans les musées royaux ⁽¹⁾ ». Ainsi, pour les écrivains romantiques, l'Espagne, comme dira Guinard dans une conférence « n'est pas seulement la patrie d'Hernani, de Ruy Blas, des héros du *Théâtre de Clara Gazul*, le pays des mantilles et des sérénades, des contrebandiers

et des toreros ; ils rêvent d'une école de peinture, dont on commence à célébrer les merveilles, école faite de contrastes – "Velázquez, la terre, et Murillo, le ciel" – , école de coloristes. Ils devinent en elles [...], un allié puissant dans la lutte qu'ils mènent contre l'académisme, contre la tyrannie davidienne de la peinture "bas-relief". Et ce trésor a l'attrait de la nouveauté ⁽²⁾ ».

L'exposition au Louvre puis les visites du Prado à Madrid commencent à déclencher chez nos romantiques des préoccupations picturales qui les pousseront à vouloir connaître de plus en plus les grands peintres surtout, et « la peinture espagnole [qui] est une des expressions les plus significatives du génie national ⁽³⁾ » de la Péninsule ibérique. Mérimée s'est intéressé à tous les peintres espagnols. Même à son retour en France et à la suite de ses visites répétées au Prado, il ne se fatigue pas d'observer, de regarder et de contempler les œuvres d'art espagnol. Ainsi lorsque le baron Taylor et monsieur Dauzet ont amené en France cette grande collection espagnole au musée du Louvre, Mérimée l'a visité plusieurs fois et la demande qu'il fait à son collègue de la Commission des Monuments historiques montre sa curiosité inlassable : « pourrai-je encore vous demander une séance au Louvre ? Vos chefs-d'œuvre ne sont point de ceux qui ne se voient qu'une fois. Je voudrais bien vous mener un de nos amis qui a voyagé

(1) Marinas Cristina, *La Galerie espagnole du roi Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (en collaboration avec J.Baticle), Edition des Musées Nationaux, Paris, 1981, p.15

(2) Conférence de Guinard M., « Les artistes romantiques français en Espagne, in Bulletin de l'institut français en Espagne, Madrid, 1948-49, p.6-7

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.224.

en Espagne et qui grille de revoir les tableaux qu'il a admirés il y a dix ans ⁽¹⁾ ». Mérimée, s'inscrit d'ailleurs parmi les premiers qui, revenant d'Espagne en 1831, décrit le Prado dans un article publié dans *L'Artiste* sous le titre de « Le Musée de Madrid ⁽²⁾ » et qui fut ajouté plus tard à ses *Lettres d'Espagne*. Au début de sa première visite, nous avons uniquement les impressions d'un touriste cultivé et attentif; mais l'écrivain va mûrir plus tard ses connaissances à travers ses visites

quotidiennes au musée du Prado où il ne se limitera pas à observer mais fait des croquis qui lui permettront de connaître plus à fond les grands maîtres espagnols⁽³⁾. Notons que Mérimée avait de nombreuses relations avec les peintres espagnols contemporains, surtout avec Madrazo. Au cours de sa dernière visite au musée du Prado en 1859, il connaissait déjà si bien chaque tableau qu'il se sentait parmi de vieux amis⁽⁴⁾. Mérimée se réjouit que le Prado se soit enrichi depuis sa première visite et estime que la vente des biens ecclésiastiques a largement contribué à cet enrichissement : « on a formé à Madrid », écrit-il à son directeur en 1840, « un musée composé de tous les tableaux, statues, etc, enlevés aux églises des couvents supprimés [...] Cela ressemble à notre collection du Louvre⁽⁵⁾ ». Dans la lettre sur « le Musée de Madrid », les informations exposées sont originales, intéressantes, toujours personnelles. Il situe, pour commencer, le musée et nous donne un aperçu général sur le quartier où il se trouve. Le bâtiment ne semble pas lui plaire beaucoup car l'extérieur est « d'une architecture sans caractère, mais qui ne produit pas un effet désagréable⁽⁶⁾ ». Il remarque sur les murs « des souvenirs de l'invasion de 1809 : des inscriptions tracées par des soldats français et anglais s'y lisent encore distinctement, et rappellent les chances variées de cette longue

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.II, *op.cit.*, p.103 (V-1837)

(2) Mérimée Prosper, « Le Musée de Madrid », *Lettres d'Espagne (1830-1833)*, Lemargat, Paris, MCMXXVII, 109-121

(3) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t. II, *op.cit.*, p.357. [4-VII-1840]

(4) Mérimée Prosper, t.IX, *Ibid.*, p.279, (21-X-1859)

(5) Mérimée Prosper, t.XVI, *Ibid.*, p.149 (25-X-1840)

(6) Mérimée Prosper, « Le musée de Madrid », in *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.109-110

guerre⁽¹⁾ ». Il se lamente ensuite sur la mauvaise installation de certains tableaux qui, dit-il, « n'ont pas été mieux traités que les nôtres, car le jour est si mal pratiqué que pendant presque toutes les heures de la journée les tableaux exposés en face des fenêtres sont à peu près invisibles, la lumière tombe à plomb sur les toiles vernies et s'y reflète comme sur un miroir⁽¹⁾ ». Il donne, en outre, des informations techniques qui pouvaient intéresser au temps de la parution de l'article et note que « bien souvent les Espagnols, en vous montrant leurs riches collections de tableaux ou leurs magnifiques bibliothèques, soupirent et vous

disent tristement : « Hélas ! nous n'avons plus rien. Les Français ont tout emporté⁽¹⁾ ». Mais il remarque aussitôt que « le Musée de Madrid, malgré ce que les Français ont pu prendre, est certainement un des plus riches de l'Europe ⁽¹⁾ » et insiste sur sa supériorité car, selon lui, « il l'emporte même sur le nôtre, non point peut-être par le nombre des tableaux, mais par leur qualité ⁽¹⁾ ». A partir de là, la description de Mérimée gagne en finesse quant aux détails et aux différentes observations du visiteur. Il commence à nous parler des œuvres de l'Ecole italienne qui « est particulièrement riche en Titien ⁽¹⁾ », ensuite de la galerie flamande et hollandaise ⁽²⁾ où son regard s'étend surtout sur « le nombre prodigieux de tableaux de Rubens, la plupart excellents ⁽³⁾ » et sur les tableaux de l'école espagnole où il a « seulement vu une collection de Velasquez ⁽³⁾ », des œuvres de Murillo ⁽³⁾ (nous y reviendrons un peu plus bas), et « après les ouvrages de ces deux grands maîtres » écrit-il, « on peut voir encore avec plaisir ceux de Ribeira, Alonso Cano, Roelas, Zurbaran, Moralès, Pacheco Tobar, Leonardo, et tant d'autres, dont les noms sont à peu près inconnus partout ailleurs qu'en Espagne ⁽⁴⁾ ».

Louis Viardot publie quelques années plus tard, en 1835, ses *Études sur*

(1) Mérimée Prosper, « Le musée de Madrid », in *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.109-110

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.113-114

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.116-117

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.119-120

l'histoire des institutions, de la littérature et des beaux-arts en Espagne ; il en profite pour suggérer l'achat d'œuvres de peintres espagnols. Son étude directe sur l'art en Espagne se trouve dans *Les musées d'Espagne*, où il se livre à une étude scrupuleuse sur l'histoire de la naissance des trois arts en Espagne : architecture, sculpture et peinture. En ce qui concerne la peinture, il rend hommage avant tout à l'Ecole italienne de peinture, « la mère, au moins l'institutrice de toutes les autres » car c'est en Italie que l'art de la peinture « a grandi, sans imitation, jusqu'à l'âge des chefs-d'œuvres ⁽¹⁾ ». Il explique ensuite longuement la naissance des écoles de peinture qui se formèrent en Espagne « non

successivement, comme celles d'Italie, mais à peu près simultanément. Ce sont les écoles de Valence, de Tolède, de Séville et de Madrid. Mais les deux premières se fondirent bientôt dans les deux autres ⁽²⁾ ». Si des écoles de peinture se constituèrent ainsi en Espagne, elles se sont affaiblies avec « la décadence [qui] vint à la fois dans les lettres, dans les arts et dans l'Etat ⁽²⁾ ». Écoutons l'explication que donne Viardot à ce sujet : « lorsqu'après les désastres successifs qui affligèrent le règne de Philippe IV, arriva la calamiteuse époque de Charles II, puis la guerre de Succession, et, avec Philippe V, l'introduction violente de l'influence française, devant laquelle disparut en quelque sorte la nationalité espagnole, ce qui avait été décadence devint abandon, ruine et mort. On avait fait de mauvais ouvrages après des chefs-d'œuvre ; on n'en fit plus d'aucune sorte. Le théâtre se ferma, les livres cessèrent de s'imprimer et de se lire, les ateliers de peinture furent déserts ; tout se tut, tout disparut, tout s'éteignit. Il y eut, dans les arts et les lettres, comme un interrègne sans exemple, un siècle vide, une lacune étrange qui coupe toutes les traditions, un sommeil complet de l'esprit national qui cesse d'agir et de donner signe de vie, enfin une sorte d'éclipse intellectuelle, dont aucune lueur n'interrompt les longues ténèbres ⁽²⁾ ». En fait, le XVIIIème

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.4

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p. 7-9

siècle fut moins stérile que Viardot le laisse entendre : en politique aussi bien que dans le domaine intellectuel et littéraire, les essais de réformes et de rénovation furent nombreux. Viardot poursuit ses lamentations sur cette « Espagne, qui s'était trouvée, à la fin du quinzième siècle, la plus puissante nation du monde » et qui « pendant le dix-septième, était allée toujours s'affaiblissant, au point que, dans tout le siècle dernier, elle fut comme oubliée, comme rayée de la carte et des affaires de l'Europe ⁽¹⁾ ». Il loue son époque car, selon lui, « le soin qu'on a pris, au milieu des embarras et de la détresse d'une longue guerre civile, pour recueillir les ouvrages de peinture qui ornaient les couvents supprimés, pour enrichir de ces ouvrages l'inestimable musée de Madrid, et pour en former des musées

provinciaux, au lieu de les vendre à l'étranger, prouve que l'Espagne, justement fière des chefs-d'œuvre qu'elle a produits, sent se réveiller en elle le désir d'en produire encore, et qu'elle voudrait donner des successeurs à ses grands peintres comme à ses grands écrivains ⁽¹⁾». Il conclut son introduction sur un ton enthousiaste : « puisse l'Espagne », s'écrie-t-il, « si cette même loi commune continue de présider à toutes ses destinées, retrouver la gloire des arts avec la gloire des lettres, avec la puissance et la liberté ⁽¹⁾ ». Dans un deuxième chapitre, Viardot aborde les musées, il qualifie « le musée de Madrid » du « plus riche du monde » et finit par l'appeler « le palais du Prado ». Il explique historiquement les circonstances dans lesquelles ces musées se sont enrichis et rappelle au lecteur que « depuis les premières années du seizième siècle jusqu'au milieu du dix-septième, c'est-à-dire depuis les débuts de Raphaël et d'Albert Durer, jusqu'aux derniers disciples des Carraches et de Rubens, l'Espagne fut maîtresse des Flandres et presque de l'Italie entière, où dominait son influence, où, dès avant cette époque, les Aragonais avaient possédé Naples et la Sicile. Sous Charles-Quint, sous Philippe II, il ne se faisait pas une grande œuvre dans l'Italie ou dans

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.10-11

les Flandres qu'elle ne fût offerte, avant tout, au roi d'Espagne. Les petits princes, les villes, les congrégations, les seigneurs, s'empressaient, au moindre signe de son désir, de lui faire présent ou cession des objets précieux qui étaient en leur pouvoir. Plus tard, et pendant la décadence flagrante de la puissance espagnole, Philippe IV, pauvre roi, mais excellent amateur, qui se consolait de la perte du Portugal, du Roussillon, des Pays-Bas, en jouant des proverbes dramatiques avec Calderón, en appelant Rubens à Madrid, et en voyant peindre Velazquez dans son atelier, Philippe IV employa les derniers écus d'un trésor épuisé en achat d'œuvres d'art. [...] Enfin Philippe V et Charles III, au dix-huitième siècle, ont encore accru ce trésor des rois autrichiens, d'où chaque objet, une fois entré, ne pouvait plus sortir ⁽¹⁾ ».

L'exposé de Viardot est remarquable dans sa manière minutieuse de présenter comment s'est formé le musée de Madrid, ne manquant pas de le comparer tantôt à la galerie Pitti à Florence et tantôt au Louvre. Il rédige une esquisse personnelle sur les grands maîtres espagnols, puis se livre à une scrupuleuse étude informative sur les écoles espagnoles ⁽²⁾. « Dans ce riche assemblage des chefs-d'œuvre de toutes les écoles, mes yeux et mon esprit s'étaient ouvert aux premières lueurs du sentiment et du goût ; là s'était faite pour moi cette espèce de *révélation* que reçoit, dans tous les arts, tout homme qui parvient seulement à les aimer ⁽³⁾ » ; mais conscient qu'il était temps de se détacher de ses « louanges enthousiastes » pour donner « une nouvelle forme à [son] ancien travail » car il se trouve à présent « plus calme, plus rassis, moins facile à l'admiration ⁽³⁾ », il est prêt à le revoir et à prendre son temps devant chaque chef-d'œuvre. Il commence à parler de « l'école de Tolède » qu'il

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.17-18

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.109-153

(3) Viardot Louis, *Ibid.*, p.109

considère comme incomplète au Musée de Madrid et dont faisaient partie Luis de Moralès, dont il analyse le talent, Blas de Prado, Fray Juan Bautista Mayno, Pedro Orrente, et il nous fournit très peu d'informations sur le Greco. Suit son analyse sur « l'école de Valence » où figurent Juan de Juanès que l'auteur semble particulièrement apprécier, Juan de Ribata, Esteban March et Ribera. Il arrive ainsi à « l'école de Séville » qui est « la plus importante par ses œuvres au musée de Madrid ⁽¹⁾ ». Il cite des noms de peintres auxquels cette école doit sa renommée et rappelle que le « vieux Sanchez de Castro [...] fonda la primitive école de Séville ». Il passe ensuite en revue une série de maîtres de Séville représentés à Madrid, comme Juan de las Roelas, Francisco Pacheco (le maître d'Alonzo Cano et de Vélazquez), Zurbaran (qui n'a que quatre tableaux au Prado), et signale que « de tous les maîtres de toutes les écoles représentées au *Museo del Rey*, c'est don

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez qui a la part principale » avec « soixante-quatre tableaux, parmi lesquels se trouvent les plus importants de son œuvre ⁽²⁾ ». Il conclut sur les écoles estimant que « la meilleure école est donc celle où l'imitation touche de plus près à la réalité ; où les procédés les plus simples et les plus habiles produisent le résultat le plus vrai, l'illusion la plus complète ; où l'art s'efface, où la nature se montre ⁽³⁾ ». Il consacre ensuite une bonne analyse à Murillo et affirme que « c'est lui qui termine le grand cycle de la peinture espagnole. Après Murillo, l'on ne trouve plus, dans l'école de Séville, que ses élèves et ses imitateurs ⁽⁴⁾ ». Il achève son étude par un exposé sur « l'école de Madrid » dont le fondateur est Alonzo Berruguete. Il cite, avec des explications à l'appui, Gaspar Becerra, Sanchez Coello et Navarrete, les deux peintres de Philippe II, Pantoja de la Cruz, Francisco Rizi, Eugenio Caxès et Vicente

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.124

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.120

(3) Viardot Louis, *Ibid.*, p.138

(4) Viardot Louis, *Ibid.*, p.146

Carducho, les trois peintres originaires d'Italie, Francisco Collantès, Antonio Pereda, Claudio Coello, d'autres mineurs et finalement Goya. Soulignons ici que Viardot est le seul parmi ses contemporains à avoir pris connaissance des maîtres secondaires de la peinture, les a cités chacun dans son école, mentionnant leurs fonctions et certains de leurs ouvrages. Il occupe également un rôle considérable par l'insistance sur la création en France d'un musée d'art espagnol : « Louis Viardot, homme de lettres », écrit Cristina Marinas, « journaliste polémiste, grand connaisseur de l'Espagne, dans un long article sur le Musée du Prado paru dans la Revue Républicaine en décembre 1834 n'hésite pas, quant à lui, à réclamer la création immédiate d'un musée d'art espagnol ; les dernières pages de son étude, qui comporte par ailleurs une analyse lucide des tableaux du musée royal de Madrid, constituent un véritable réquisitoire contre l'indifférence des autorités françaises qui, soit par chauvinisme, soit par goût pour l'académisme davidien, ne se sont pas souciées de former des collections d'art espagnol ⁽¹⁾ ». Viardot n'a pas

seulement visité les deux principaux musées de Madrid, il a également connu et profondément apprécié l'excellente collection publique de quelques œuvres à l'Académie San Fernando et recommande « vivement cette petite et riche collection aux curieux, même lorsqu'ils seront rassasiés, si l'on peut l'être, des magnifiques galeries du Prado ⁽²⁾ ». Il cite et interprète les vingt tableaux de l'Académie dans l'ordre chronologique, commençant par les étrangers et poursuivant par les Espagnols.

Quinet est un autre voyageur qui a visité le Prado mais ses descriptions restent futiles par rapport à celles de Mérimée ou de Viardot. Il considère que « le musée de Madrid est assurément le plus riche (qu'il ait) vu jusqu'ici ⁽³⁾ ». Ce qui

(1) Marinas Cristina, in « La Galerie espagnole », *op.cit.*, p.15

(2) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.167

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.23

est curieux, c'est qu'il avoue dans son premier éblouissement qu'il était enchanté par Murillo et s'abstient de s'intéresser aux autres maîtres dont est riche le musée.

Gautier, lui, dont nous savons qu'il aimait par-dessus tout les couleurs a été les chercher également dans les tableaux du Prado. L'examen critique de l'art espagnol tient une place importante dans son œuvre (et on ne doit certes pas s'en tenir uniquement aux pages du *Voyage*). La peinture a toujours passionné Gautier car lui-même était peintre et était si épris des arts plastiques que la littérature a fini par lui servir d'outil afin de louer les autres branches de l'art. Dans une lettre à son ami Feydeau, il écrit: « si j'avais, en peinture, le même talent et la même notoriété que j'ai acquis en littérature, quelle existence heureuse j'aurais menée! ». Il a été ébloui par l'extraordinaire richesse du « musée de Madrid, dont la description demanderait un volume entier ⁽¹⁾ » mais où il s'attardera sur la grande collection de Goya (à laquelle nous reviendrons dans la partie consacrée à ce peintre). Son contemporain Saint-Hilaire soulignera toutefois que « le Musée de Madrid ne donne pas, [...] grâce à sa richesse un peu dédaigneuse, une idée assez

complète des diverses manières de ces maîtres et des phases successives que l'art a traversées ⁽²⁾ ».

Avant de voir, dans l'ordre chronologique, les peintres que les romantiques ont célébrés, soulignons que la plupart d'entre eux ont parlé de la grandeur de l'art chrétien qui fut le déclencheur principal des chefs-d'œuvre de la peinture espagnole. T. Thoré par exemple, dans ses *Etudes sur la peinture espagnole*, aborde en long et en large ce sujet, estimant que « l'art chrétien était la traduction des sentiments, des actions et des pensées ; il donnait un corps aux croyances métaphysiques, il les sculptait en pierre ; il racontait les faits temporels sur le bois et sur la toile ou sur d'éclatants vitraux ; il composait ces drames

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p154

(2) Saint-Hilaire Rosseeuw, *La cathédrale de Séville, La Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.142

sublimes qui s'épanouissent en rosaces sur les faces de nos églises byzantines ⁽¹⁾».

Il remonte dans le temps et explique qu'au «XVI ème siècle, quand les autres peuples d'Europe secouaient déjà le vêtement usé du catholicisme, et, se frayant des routes hardies et inconnues, aspiraient à des destinées nouvelles, l'Espagne était donc encore profondément chrétienne ⁽²⁾ ». Il reprend les mots de Francisco Pacheco, le beau père de Velasquez, affirmant que « la peinture, *cette écriture silencieuse de l'idiome universel*, descend d'origine divine et procède de la sainte Trinité, ainsi que les sciences et toutes les spéculations de la pensée ⁽²⁾ ».

Finalement, les romantiques français ont également senti l'Espagne à travers ses différents peintres. Et là où ils voient de l'exagération et du maladif, les Espagnols voient réalité et vérité. On verra jusqu'à quel point est poussé le besoin de vérité dans la peinture espagnole. De nombreux romantiques ont d'ailleurs rapproché ce besoin esthétique de l'âme espagnole, exigeante, et qui ne peut concevoir la trahison ni dans les mœurs ni dans les arts : « les peintres espagnols », écrit Viardot « ont tous le robuste amour de la vérité » car le caractère de la peinture espagnole était « la noblesse et la vérité ; c'est une

noblesse supérieure unie à une vérité parfaite ; ou plutôt c'est la nature si bien rendue, exprimée d'une manière si vivante, que cette vie donnée à la toile vous impose et vous pénètre d'admiration ⁽³⁾ ».

1- Le Greco

Le premier contact des romantiques avec le Greco eut lieu au Louvre dans la collection de Louis Philippe avec les deux tableaux *L'Adoration des bergers* et *La Mort de Saint François*.

(1) Thoré T., *Études sur la peinture espagnole*, in *La Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835, p.201

(2) Thoré T., *Ibid.*, p.207

(3) Cité dans « Histoire littéraire », in *Revue trimestrielle, Revue des deux Mondes*, 1^{er} décembre 1835, p.617

Delacroix le présente comme un précurseur de la peinture romantique, Viardot ne l'apprécie pas et cite deux de ses tableaux au Museo Nacional : « *Assomption* et *Saint Bernard* du Greco [...], cet artiste dont la vie fut aussi étrange que la manière, qui, né en Grèce, vers le milieu du seizième siècle, alla étudier la peinture à Venise, et vint se fixer à Tolède, où il mourut en 1625, après avoir à peu près fondé l'école de cette ville, d'où sortirent Luis Tristan, Mayno, Orrente. Ses élèves valent mieux que ses ouvrages » car ses peintures relèvent d'une « bizarrerie malade ⁽¹⁾ ». Il lui a néanmoins reconnu du talent, mais parlait d'un « talent qui s'égarait ».

Peu ont compris en réalité la peinture du Greco quoiqu'ils lui aient reconnu de « magnifiques facultés » car il n'a pas rendu chez les saints uniquement l'aspect humain mais a cherché à mettre surtout en lumière l'âme dépouillée et spirituelle. Seulement les yeux des romantiques n'étaient pas habitués à ce genre de peinture. Au cours de leur visite de Tolède, les voyageurs ont découvert l'œuvre du Greco que jusque là ils ne connaissaient pas, et beaucoup l'ont comparé aux maîtres vénitiens ; mais certains ont été jusqu'à le traiter de fou. Gautier, dans son *Voyage*, le décrit comme un « peintre extravagant

et singulier qui n'est guère connu hors de l'Espagne. Sa folie était, comme vous le savez, la crainte de passer pour imitateur du Titien, dont il avait été l'élève ; cette préoccupation le jeta dans les recherches et les caprices les plus baroques ⁽¹⁾ ». On remarquera l'emploi par Gautier de ce terme plus d'un demi-siècle avant son introduction dans l'histoire de l'art. A l'église de l'hôpital de San Juan Bautista à Tolède, (que Gautier confond avec celle de la Santa Cruz), le visiteur s'arrête devant deux tableaux du Greco, qu'il assimile largement à la littérature romantique, en critiquant surtout le *Baptême du Christ* dans lequel il note « des abus de blanc et de noir, des oppositions violentes, des teintes singulières, des

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.161

attitudes estrapassées, des draperies cassées et chiffonnées à plaisir ; mais dans tout cela règnent une énergie dépravée, une puissance maladive qui trahissent le grand peintre et le fou de génie ⁽¹⁾ ». Il souligne par la suite son grand intérêt pour ce peintre, en raison de son originalité pourtant choquante : « peu de tableaux m'ont autant intéressé que ceux du Greco, car les plus mauvais ont toujours quelque chose d'inattendu et de chevauchant hors du possible qui vous surprend et vous fait rêver ⁽¹⁾ ». Il faudra attendre les premières années du XXème siècle pour que cette vision de Gautier soit largement développée par Barrès. A Madrid, Gautier cite également un *Enterrement du Greco* (il s'agit sans doute de *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, dont Gautier semble ne pas avoir vu l'original à l'église Santo Tomé de Tolède): « quelques portions sont dignes du Titien; une esquisse fantastique du même Greco, représentant des moines en train d'accomplir des pénitences ⁽²⁾ ».

C'est à la fois dommage et curieux que les romantiques ne se soient pas arrêtés sur les paysages de Tolède chez le Greco, pour sa contribution au mythe de leur Espagne rêvée et pour son influence sur des peintres postérieurs jusqu'à faire de la ville un des principaux motifs de la peinture de paysage. Ils se sont contentés de reprendre une vieille légende sur la prétendue folie du peintre,

propre à satisfaire plus d'un d'entre eux si l'on pense au thème du peintre fou très apprécié par les écrivains romantiques.

2 - Velázquez

« Le génie espagnol », écrit Martinenche, « ne se contente pas des élans d'une foi tour à tour sombre et familière. S'il mêle à ses extases les plus humbles réalités, c'est que tout l'intéresse autour de lui, c'est que dans la nature humaine rien ne lui paraît indigne d'une reproduction esthétique. Il faut avant tout, pour lui

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 219

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 154-155

plaire, lui faire sentir le frémissement de la vie, dans un sourire comme dans une grimace ; il n'est ému que par la palpitation mystérieuse des êtres et des choses, et c'est pourquoi son plus grand peintre est Diego Rodriguez de Silva Velazquez ⁽¹⁾». « Il n'est peut-être pas d'artiste », poursuit-il, « dans aucun milieu et dans aucun temps, qui ait, autant que Velazquez, échappé à l'influence des doctrines et des exemples ⁽¹⁾ ». Le premier à avoir fait connaître Velázquez fut Delacroix, qui eut envie de le copier après avoir vu une de ses toiles chez des amis. Certains, comme Gautier l'ont qualifié de « romantique dans toute l'acception du mot ⁽²⁾ » alors qu'il était en réalité le peintre par excellence de l'Espagne monarchique et de son peuple. D'autres, en regardant quelques-uns de ses tableaux, ont parlé de « théologie de la peinture ⁽³⁾ ». Mérimée le découvre dans « Le musée de Madrid » et s'étonne au cours de sa première visite de ne voir que du Velázquez. Il note que les portraits faits par ce dernier de « Philippe IV et sa famille tiennent une place distinguées dans cette belle galerie ⁽⁴⁾ ». Il observe minutieusement ses tableaux où il admire « la vérité de sa manière » et remarque que « tantôt ses portraits sont finis avec un soin minutieux, tantôt ils sont lâchés et peints seulement à l'effet : de quelque manière qu'il s'y soit pris, il a toujours réussi à rendre admirablement le coloris et la fraîcheur des carnations. S'il faut lui faire un reproche, je trouve que l'expression qu'il a donnée à ses personnages est

trop uniforme, ils sont tous un peu roides et sérieux ⁽⁵⁾ ». Mérimée va s'expliquer sur ce reproche, auquel, on le sent, il est assez sensible et se demande si « peut-être Velasquez n'a [...] fait en cela qu'imiter la nature avec scrupule. Il peignait la

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.257

(2) Gautier Théophile, *Loin de Paris, Charpentier*, Paris, 1881, p. 211

(3) Thoré T., *Études sur la peinture espagnole*, in *La Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835, p.207 : « on pourrait appliquer merveilleusement à la peinture espagnole ce mot de Lucas Jordan, quand il dit, en parlant d'un tableau de Velasquez : "C'est la théologie de la peinture" ».

(4) Mérimée Prosper, « Le musée de Madrid », in *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.117-118

(5) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IX, p.197 (27-XVII – 1859).

cour ; et quelle cour ! Est-il si étonnant que tous ses portraits aient la même expression de morgue superbe et d'absence d'idées ? ⁽¹⁾ ». Il ne semble toutefois pas avoir aimé *La Reddition de Bréda*, quoiqu'il ait loué ses paysages qui « sont d'admirables esquisses, d'un coloris et d'un effet prodigieux ⁽¹⁾ ». Peu à peu, à la suite de plusieurs visites au cours de ses nombreux voyages, Mérimée commence à s'attacher à Velázquez et à mieux le connaître ; la critique considère que, parmi ses contemporains, il connaissait sans aucun doute le mieux ce grand maître espagnol qu'il a très fréquemment « peinturluré ⁽¹⁾ ». Dans une de ses lettres, en 1849, à Sobolewski, il lui fait savoir que c'est Velázquez qui occupe la première place pour lui. Il ne perd pas une occasion d'aller contempler un tableau du grand peintre, même en dehors du Prado. Au palais de Leiria, propriété du duc de l'Albe (époux de la fille aînée de Madame de Montijo), il admire *Un enfant anglais* de Velázquez qu'il conseille vivement à la duchesse Colonna d'aller voir au cours de son séjour à Madrid ⁽²⁾. Au cours d'un de ses voyages en Italie, il fut envoûté par une tête de prêtre peinte par Velázquez qui se trouve à la pinacothèque de Brera, auprès de laquelle les grands peintres italiens lui paraîtront comme « un thé après la première eau ⁽³⁾ ». Mérimée a, par ailleurs, toujours rêvé de posséder une toile d'un peintre espagnol important et, en 1840, la révolution madrilène a permis la vente de tableaux des galeries privées. Un de ses amis eut la chance d'acheter dans une foire un Velázquez à 35 francs seulement. Mais lui n'a pas eu cette possibilité et le ton de sa lettre sur cette affaire révèle une profonde déception ⁽⁴⁾.

Finalement, Mérimée qui a commencé au début de sa passion pour l'art espagnol par admirer Montañés et Berruguete devient avec l'âge plus intransigeant et finit par adhérer complètement à l'art réaliste où prime la fidélité de l'oeuvre au modèle imité c'est-à-dire la nature. Cette pensée est clairement

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IX, p.197 (27-XVII – 1859).

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.XIV, .231

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.VIII, p.580-581

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.II, p.460, (28-X-1840).

exprimée dans une lettre à son ami Tourgueniev: « voyez les tableaux de Velazquez », lui écrit-il, « qui a peint des nains, des fous, ou des infants, qui pis est, et dont les ouvrages sont admirés par quiconque a le sentiment de l'art ⁽¹⁾ ».

Quant à Viardot, à la suite de longues et mûres observations, il émet ce jugement sur la manière de peindre de Velázquez : il « met ses figures en relief par le fini du travail ainsi que par la distribution de la lumière, et se borne ensuite à grouper, à masser largement les accessoires ⁽²⁾ ». Selon lui, « Velazquez s'est essayé et a réussi dans tous les genres. Il a peint avec un égal succès l'histoire (au moins l'histoire profane), le paysage, historique et copié, le portrait, en pied et à cheval, d'hommes et de femmes, d'enfants et de vieillards, les animaux, les intérieurs, les fleurs et les fruits ⁽³⁾ ». Il cite plus loin un modèle de chaque genre de peinture de Velázquez et note qu'à la différence « des Italiens et de tous ses compatriotes, il n'aimait pas à traiter les sujets sacrés. C'est un genre qui exige moins l'exacte imitation de la nature, où il excellait, que la profondeur de la pensée, la chaleur du sentiment, l'idéalité de l'expression, toutes choses qui échappaient à son esprit observateur et mathématique. Velázquez se sentait gêné parmi les dieux, les anges et les saints ; il ne lui fallait que des hommes ⁽⁴⁾ ».

Viardot, contrairement à ses contemporains qui s'étaient limités à *La Reddition de Breda* ou à *Las Meninas*, s'arrête et commente plusieurs autres tableaux de Velázquez. Il fait certes l'éloge de *La Reddition de Breda* et, quoiqu'il ait décidé de se détacher de tout enthousiasme, il ne peut s'empêcher de s'exalter face à ce tableau : « l'ensemble est grand et magnifique », s'écrie t-il après avoir expliqué le sujet et décrit la scène, « les détails prodigieux d'art et de vérité. Comme ce

ciel, tracé sous le soleil d'Espagne, est pâle et brumeux ! comme ce paysage est

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.XIV, p.285, (29-X-1868)

(2) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.108

(3) Viardot Louis, *Ibid.*, p.125

(4) Viardot Louis, *Ibid.*, p.129

humide et froid ! Voilà bien les Flamands, avec leur large encolure, leurs blonds cheveux, leurs joues pleines et colorées. Voilà bien les visages pâles et graves des Espagnols, leurs barbes soigneusement dessinées, leurs formes grêles, leurs riches vêtements. Quel naturel et quelle variété dans ces attitudes ! quelle vie dans ces regards ! Et le héros de la scène, comme l'intérêt s'attache à lui [...] . Jamais on n'a mieux exprimé la bienveillance, la grâce, la noblesse, qui font aimer et pardonner la victoire. Oh ! oui : le peintre a compris la vraie grandeur ⁽¹⁾ ». La suite de son étude l'amène jusqu'à dire que « s'il fallait caractériser en un mot le talent de Velázquez, je l'appellerai comme Jean-Jacques, l'homme de la nature et de la vérité ». Ainsi, « dans les sujets qui ne demandent que les qualités en quelque sorte d'exécution, qui n'exigent ni élévation de style, ni grandeur de pensée, ni sublimité d'expression, Velázquez me paraît sans rival ». Il estime que « si l'art de peindre n'était que l'art d'imiter la nature, Velázquez serait le premier peintre du monde ⁽²⁾ ».

D'autres écrivains ont trop souvent à la fois admiré et simplifié ce grand maître de la peinture. Gautier, par exemple, a célébré Velázquez comme un peintre romantique en dépit de quelques toiles magnifiquement réalistes. Il a souligné l'importance de la nature dans toute sa peinture : « Velázquez », écrit Gautier, ne donne jamais « un coup de crayon sans l'aide et le contrôle de cette infailible institutrice ». Gautier avait des connaissances techniques très précises qu'il n'a, malheureusement pour nous, pas utilisées en évoquant Velázquez. A propos de l'esquisse de ce dernier pour *La Reddition de Breda* et de l'écharpe rouge du marquis, il a juste trouvé à dire que: « c'est comme une note tonique donnant leurs valeurs aux teintes juxtaposées ». Quant à Victor Hugo, il connaissait depuis son enfance la peinture espagnole qui l'avait beaucoup marqué

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.132

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.135

quoi qu'il ait fait très peu de références à elle, mais on dit que son poème « La Rose de l'infante » doit son inspiration directe à *Las Meninas*.

Mais les plus sérieuses des études sur Velázquez se sont longuement arrêtées sur la puissance du réalisme chez lui et dans l'art espagnol en général: « une chose frappe bien vivement, en général, dans la peinture espagnole, c'est l'exactitude avec laquelle elle fait revivre la nature, même la plus horrible, la plus dégoûtante, c'est l'énergie avec laquelle elle exprime la réalité ; pour elle, l'homme est toujours un être humain qu'elle ne cherche point à transfigurer ⁽¹⁾ ». Seulement certains comme le marquis de Custine reconnaissent qu' « il faut beaucoup étudier Vélasquez pour en jouir ; or », ajoute-t-il, « ce n'est pas mon système que d'acheter un plaisir par une peine : si je dois lutter pour m'enthousiasmer, combattre comme l'artiste a combattu lui-même, j'aime mieux céder au découragement ; alors, du moins, l'insouciance me dédommage de l'ignorance ⁽²⁾ ». Au moins Custine est-il sincère et, sans jamais cacher sa préférence pour Murillo, il fait savoir au lecteur que « les Espagnols aiment mieux Vélasquez que Murillo, dont il fut longtemps le maître, c'est une prédilection que je comprends sans l'approuver. Vélasquez, plus ferme, plus dur, et peut-être copiste encore plus exact de la nature que Murillo, répond davantage au goût de ce peuple austère, passionné, sincère ⁽²⁾ ».

3-Ribera

« Peuple, signale-moi les saints que tu adores, et je signalerai ta pensée. Les saints, les grands saints de l'Espagne, ne ressemblent point à ceux des autres peuples d'Europe ⁽³⁾ », écrivait Emile Bégin dans son *Voyage*. L'image de ces

(1) Mazade Charles, « Madrid et la société espagnole en 1847 », in *RDM*, 15 avril 1847, p.352

(2) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII, op.cit.*, p.256-258

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, Belin-Leprieur et Morizat, Paris, 1852, p.137

« saints d'Espagne » dont parle Bégin est en grande partie due aux peintres tels que Ribera, Zurbarán et Murillo. Les romantiques ont retrouvé fréquemment les peintures de saints et de martyrs, qui les ont presque toujours horrifiées; ils ne niaient pas, au reste, leurs excellentes techniques. Quoique Ribera, explique Viardot dans son étude sur « les musées d'Espagne », « ait passé sa vie d'artiste en Italie [...], il était naturel qu'une très grande partie de ses œuvres retournât en Espagne, non seulement parce qu'il n'avait cessé d'être Espagnol, mais parce qu'habitant Naples, qui appartenait alors à l'Espagne, recherché de ses compatriotes et favorisé des vice-rois, il était en quelque sorte resté dans son pays ⁽¹⁾ ». Après avoir souligné que chez Ribera « se trouvent des ouvrages de toutes les époques de sa vie », Viardot nous fait savoir que ce peintre, « comme les Italiens, comme les peintres étrangers qui ont travaillé en Italie, a dispersé ses œuvres, et se trouve dans l'Europe entière ⁽¹⁾ ». A l'Académie San Fernando, Viardot est particulièrement attiré par « deux bizarres portraits en pied » de Ribera qu'il décrit. Dans l'un d'eux, il voit comme « un conte fantastique, une légende populaire, répétée par le peintre dans une heure de caprice ; c'est tout simplement une curiosité naturelle, reproduite avec fidélité [...] . Curieux et singulier quant au sujet, ce tableau du grand Valencien, quoique un peu assombri par le temps comme la plupart de ses ouvrages, n'offre pas moins d'intérêt au point de vue de l'art ; c'est une de ces vigoureuses et solides peintures, burinées en quelque sorte sur la toile, dont Ribera, dépassant Caravage lui-même dans l'exacte et brutale reproduction de la réalité, n'a laissé le secret à personne ⁽²⁾ ». Dans son étude sur les « Musées d'Italie », il souligne la grande originalité de Ribera qui réside dans le fait de choisir des « têtes de vieillards, chauves et barbues, des mains ridés et calleuses, des corps décrépits et contournés [...], de

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.118-119

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.170

chercher d'ordinaire, dans le choix des sujets, dans les traits et les attitudes de ses personnages, dans tous les détails des scènes qu'il représente, ce qu'il y a de plus terrible, de plus sauvage, de plus hideux même et de plus repoussant pour porter l'émotion du spectateur jusqu'à l'horreur et l'effroi ⁽¹⁾ ».

Gautier se trouve manifestement à la tête de ceux qui se sont intéressés à Ribera. Il a usé sa plume à donner de son œuvre une image où se mêle intérêt et répulsion, le décrivant comme le peintre de la laideur poussée jusqu'à l'atroce : « Ribera a peint dans ce genre des choses à faire reculer *el verdugo* lui-même, et il faut réellement l'affreuse beauté et l'énergie diabolique qui caractérisent ce grand maître pour supporter cette féroce peinture d'écorcherie et d'abattoir, qui semble avoir été faite pour des cannibales par un valet de bourreau. Il y a vraiment de quoi dégoûter d'être martyr, et l'ange avec sa palme paraît une faible compensation pour de si atroces tourments. Encore Ribera refuse-t-il bien souvent cette consolation à ses torturés, qu'il laisse se tordre comme des tronçons de serpent dans une ombre fauve et menaçante que nul rayon divin n'illumine ⁽²⁾ ».

Cette vision du peintre est exprimée également en vers dans le poème XV de *España*; le goût espagnol pour le réalisme domine dans ces tableaux où, dans une tension extrême, s'affirme une sombre cruauté :

« Il est des coeurs épris du triste amour du laid
Tu fus un de ceux-là, peintre à la rude brosse
Que Naples a salué du nom d'Espagnolet [...] ⁽³⁾ ».

Gautier, hanté par ce réalisme intense et violent, n'arrive pas à comprendre et presse le peintre de questions :

« D'où te vient, Ribera, cet instinct meurtrier?
Quelle dent t'a mordu, qui te donne la rage,

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Italie*, *op.cit.*, p.316-317

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.80-81

(3) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, 471

Pour tordre ainsi l'espèce humaine et la broyer?

Que t'a fait donc le monde, et, dans tout ce carnage,
Quel ennemi secret de tes coups poursuis-tu ?
Pour tant de sang versé quel était donc l'outrage ? ⁽¹⁾ ».

Le lecteur, en admiration devant cette poésie robuste au rythme dantesque, ne comprend plus lui-même ce Gautier qui tantôt condamne de sa plume la plus perçante l'art de Ribera et tantôt reconnaît sa grandeur car ne lui dit-il pas:

« Et tu sais revêtir d'une étrange beauté
Ces trois monstres abjects, effroi de l'art antique,
La Douleur, la misère et la Caducité ⁽²⁾ ».

Ce réalisme pictural, dans ce qu'il a de forcené dans la peinture du laid et de l'horrible, est inhérent au génie espagnol : « le besoin du vrai, si repoussant qu'il soit, est un trait caractéristique de l'art espagnol : l'idéal et la convention ne sont pas dans le génie de ce peuple ⁽³⁾ ». Il s'écrie d'ailleurs à ce sujet dans « Ribera » :

« Tu ne dédaignes rien de ce que l'on méprise ;
Nul haillon, Ribera, par toi n'est rebuté :
Le vrai, toujours le vrai, c'est ta seule devise ⁽⁴⁾ ».

Ce sont ces traits de l'art espagnol qui ont à la fois attiré et choqué le goût romantique français et européen. René Jasinski a souligné ceci en se référant à Gautier : « de Ribera, il n'a retenu que les toiles farouches et sanglantes ⁽⁵⁾ », et il cite l'écrivain : « les Christs morts, les martyrs, les supplices, les Madeleine et

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, 473

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, 472

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.81

(4) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, p.473

(5) Jasinski René, *L'España de Théophile Gautier*, Edition critique, Librairie Viubert, Paris, 1929, p.20

les Saint Jérôme au désert, s'arrachant les cheveux et frappant d'une pierre leur poitrine de squelette ; les vieillards croulant de caducité, les mendiants

honteusement sordides, tels sont les sujets qu'affectionne Ribera et qu'il revêt, malgré leur horreur, de la suprême beauté de l'art ⁽¹⁾». Jasinski accuse Gautier d'exagération et d'injustice vis-à-vis de ce maître d'une incontestable grandeur. Mais les toiles de Ribera n'atteignent-elles au sublime que par la seule horreur ? Ce qu'on reprocherait en définitive à la plupart des romantiques, c'est d'avoir accordé une attention excessive aux sensations fortes et violentes de la religion chrétienne qui, pourtant, s'est exprimée aussi dans de merveilleuses peintures sereines et rayonnantes telles que le *Saint Antoine* de Ribera lui-même. On a finalement résumé Ribera dans ces images meurtrières de la douleur, du sang et des martyrs :

« Mais tu ne sus trouver que du rouge de sang,
Et quand du haut des cieux, apportant l'auréole,
Sur le front de tes saints l'ange de Dieu descend,
En détournant les yeux, il la pose et s'envole ⁽²⁾».

Et le poète de lancer à Ribera cette apostrophe qui égale en horreur les toiles les plus terribles du peintre:

« Tu sembles enivré par le vin des supplices,
Comme un César romain dans sa pourpre insulté,
Ou comme un victimaire après vingt sacrifices.

Avec quelle furie et quelle volupté
Tu retournes la peau du martyr qu'on écorche,
Pour nous en faire voir l'envers ensanglanté ⁽²⁾ ».

(1) Jasinski René, *L'España de Théophile Gautier, op.cit.*, p.20

(2) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.473- 474

Dans sa description du *Martyre de Saint Barthélémy*, Gautier nous montre un Ribera sadique qui se recrée de la douleur humaine : « avec quel plaisir ce terrible peintre élargit les blessures, fait figer le sang en caillots de pourpre, et

ruisseler les entrailles en cascade vermeilles ! comme il sait meurtrir les chairs, injecter les yeux, faire palpiter les muscles, tressaillir les fibres, panteler les poitrines ouvertes ! ». On dirait que le peintre dissèque un cadavre, mais dans ce tableau il n'y a pas même une goutte de sang. Est-ce la permanente obsession de la mort qui hantait Gautier ? A partir de la peinture de Ribera qui s'inscrit dans l'espace de l'épouvante et de l'horreur, l'écrivain élargit son regard à tous les grands peintres d'Espagne qui sont des maîtres dans l'implacable portrait de la marginalité : « que Velázquez vous peigne une infante, Murillo une Vierge, Ribera un bourreau, Zurbarán un moine, et vous avez toute l'Espagne d'alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine ». On a, en définitive, souvent critiqué l'austérité et l'hyperréalisme des peintres espagnols, dans la peinture des moines, des saints, du Christ ; mais le Christ et de nombreux saints n'ont pas été tués avec un bouquet de fleurs. C'est bien dommage d'ailleurs que, dans ces jugements, on n'ait pu voir ce que ce réalisme a de saisissant et de profondément émouvant. Il est vrai que la religion envahit tout mais le catholicisme a donné à l'art espagnol son unité et sa marque propre. Gautier pourtant essaye de comprendre : « les peintres vraiment catholiques », écrit-il, « mêlent aux choses sacrées les détails de la vie commune avec une candeur parfaite ». Menéndez Pelayo considère que Gautier « permanece ajeno a todas las teorías y se limita a copiar los cuadros con su pluma, indicando de paso la impresión de simpatía o antipatía que le han causado, y procurando comunicarla a quien no los haya visto... Su crítica es puramente pictórica, crítica de hombre de oficio en cuyos secretos estaba iniciado desde niño. Sirvió de

heraldo a la crítica romántica en el terreno de la pintura ⁽¹⁾ ». Cette affirmation est vraie pour les romantiques qui ont suivi Gautier, mais lui (nous le verrons dans ses merveilleuses pages sur Goya) ne se limite pas à la simple description et au jugement mais essaye continuellement de pénétrer dans les caractéristiques de

la peinture espagnole. Gautier est parmi les rares de son époque à avoir beaucoup évolué, et, au terme de son évolution, il n'est plus l'homme du début de son voyage en Espagne, une note sérieuse et plus grave accompagne sa critique d'art. Gautier était passionné de peinture et savait peindre ; seulement, comme il le rapporte à un ami, « le livre [lui] a volé tous [ses] sujets de tableaux ». Mais cette passion l'a beaucoup aidé à juger les peintres car il le faisait en connaissance de cause et partout, dans tous les pays qu'il visitait, l'art figurait parmi ses principales stations et il comptait nombre d'amitiés parmi les peintres.

Ernest Martinenche a essayé d'aller plus loin dans la compréhension des artistes religieux espagnols, considérant que « les peintres de ce pays, dès qu'ils ont pris conscience d'eux-mêmes, ont eu leur manière à eux d'entendre et de traduire le réalisme et le mysticisme. Et cette manière n'était point un artifice ; c'était la représentation sur la toile du génie qu'avaient fait à l'Espagne les races qui s'y étaient croisées, le milieu où elle avait grandi et l'histoire qu'elle avait vécue ⁽²⁾ ». Il est convaincu que « l'Espagne aurait plus perdu que gagné à son école [école de Ribera] si elle n'avait pas conservé, comme un trésor inaltérable, les ardeurs de sa foi et ses émotions savoureuses devant les bizarreries ou les

(1) Pelayo Menéndez, *Historia de las ideas estéticas, op.cit.*, tomo V. Traduction: Gautier « demeure étranger à toutes les théories et se limite à copier les tableaux avec sa plume, indiquant de passage l'impression de sympathie ou d'antipathie qu'ils lui ont causée, et essayant de la communiquer à quiconque ne les aurait pas vus. Sa critique est purement picturale, critique d'un homme du métier, aux secrets duquel il s'était initié depuis son enfance. Il a servi de héraut à la critique romantique dans le domaine de la peinture ».

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.224.

misères des choses et des hommes ⁽¹⁾ ». Il conclut, quant aux peintres espagnols, qu'ils « donnent à l'Espagne une peinture originale. C'est qu'ils la représentent comme ils la voient. Jamais peut-être elle n'avait eu une plus claire conscience d'elle-même. Sans doute le fanatisme de Philippe II lui a coûté cher, et elle s'est usée à poursuivre son rêve d'unité religieuse, mais au moins y a-t-elle gagné

d'assurer à tous ses fils la même croyance, de les rendre capables des mêmes émotions devant les scènes religieuses. Si violemment mystique que soit la peinture, elle sera toujours comprise, elle ne fera jamais que traduire les ardeurs allumées avec les bûchers de l'Inquisition. Elle n'a pas non plus à se refuser l'imitation et la copie des spectacles les plus repoussants, des êtres les plus grotesques. Dans la détresse générale toutes les classes sont confondues ; les actions les plus basses côtoient les héroïsmes [...] Alors que dans tout le royaume "il y a plus de jours que de saucisses", pourquoi un mendiant étonnerait-il les yeux du roi ou des grands ? Place aux loqueteux et aux nains ! L'Espagne est ruinée ; il faut bien qu'elle rie de sa misère ; elle est trop fière pour en pleurer. Spectacle lamentable et touchant ! Il semble que ce peuple va mourir et il voit naître, pour traduire ses plus profonds instincts, des peintres vigoureux qui jettent sur sa décadence des lueurs immortelles ⁽²⁾ ».

4- Zurbarán

Auprès de Ribera un autre peintre devait également contribuer à l'affermissement de la peinture réaliste intense, voire violente, en Espagne. Il s'agit de Zurbarán, qu'on a fréquemment comparé au Caravage au point qu'on l'a surnommé « le Caravage Espagnol », et qui a impressionné les romantiques, en

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.228

(2) Martinenche Ernest, *Ibid*, p.248-249

quête de vérité et d'émotions fortes. Pour Viardot, « si Zurbarán ressemble à Caravage, c'est par l'emploi fréquent des teintes bleuâtres, qui dominent quelquefois dans ses tableaux au point qu'on croirait les voir à travers un verre légèrement teinté en bleu ; c'est surtout par la science et la vigueur du clair-obscur. Là est vraiment le point de ressemblance entre les deux maîtres ». Il souligne toutefois un trait caractéristique de Zurbarán: « le soin qu'il mettait à

finir ses premiers plans avec délicatesse, à y jeter hardiment de grandes masses de lumière et d'ombre, comme d'autres auraient fait dans les plans reculés, et à produire ainsi d'excellents effets, tout particuliers à sa manière ⁽¹⁾ ». Les sujets des tableaux de Zurbarán étaient « simples, faciles à comprendre, et n'exigeant qu'un petit nombre de personnages, qu'il plaçait toujours dans des attitudes parfaitement naturelles. [...] Toutes ses compositions, même dans les plus petits tableaux de chevalet, sont graves et sérieuses. Il a peint des saintes, des femmes ; il leur a donné des attraits et de la grâce ; mais toujours le sentiment austère et religieux domine, toujours l'âme du peintre semble oublier la terre et se porter par aspiration vers le ciel ⁽¹⁾ ». Les romantiques étaient presque obsédés par la vie monacale en Espagne qu'ils jugeaient rigide et parfois terrible et insupportable. Pour Viardot, « personne [...] n'a mieux exprimé que Zurbaran le rigueur de la vie ascétique, l'austérité du cloître ; personne n'a mieux rendu, sous la ceinture de corde et le capuchon de bure, les corps amaigris et les têtes pâlies de ces pieux cénobites voués aux macérations et à la prière ⁽¹⁾ ». Ce peintre des moines et des vieillards, « des rides creuses, des chairs flasques et des décrépitudes rugueuses », est aussi « le peintre des supplices, c'est-à-dire des muscles tordus et des corps pantelants ⁽²⁾ ».

Cette aisance à fixer sur la toile des supplices, Gautier l'a trouvée chez

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.123-124

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, *op.cit.*, p.267

presque tous les peintres espagnols, dont Ribera occuperait la première position, Valdés Leal la deuxième et Zurbarán la troisième ; mais « le plus espagnol de tous », écrit-il dans *La Presse* du 27 septembre 1837, « est sans contredit Zurbarán. Il a un cachet individuel et local que n'ont point les autres, tout admirable que soit leur talent; Zurbaran s'est appliqué principalement à reproduire les scènes de la vie monastique ; comme Eustache Lesueur [...] il affectionne les cloîtres froids et silencieux, où frotte l'ombre glaciale des ifs du cimetière ; il

aime ces hautes murailles verdies de mousse par le bas [...] son pinceau se plaît à rendre ces fronts dépouillés, plus polis et plus luisants que l'ivoire du crâne des morts, ces yeux meurtris aux paupières bleuâtres, profondément enfoncés dans les cavernes de leurs orbites, qui, éteints pour la terre, n'ont plus de flamme que pour les cieux, et ne s'ouvrent qu'aux visions mystiques ; ces bouches violettes, que le jeûne et la fièvre ont écaillées de pellicules lamelleuses, et dont l'hiatus livide ressemble plutôt à la blessure béante du flanc du Christ qu'à des lèvres humaines faites pour la parole et le baiser ; ces pommettes, aux méplats savants anatomisés par la maigreur et d'où les couleurs de la vie ont disparu depuis longtemps ; ces mains éternellement jointes comme celles des statues couchées sur les tombeaux gothiques ; cette chair malade et plombée, qui n'a besoin que d'une teinte de plus pour tourner au cadavéreux, et qui donne aux frocs qui l'avoisinent d'inquiétantes apparences de linceul : toute cette poésie sinistre du renoncement, de la mortification et de l'anéantissement, que personne n'a comprise à un si haut degré que lui». Quoique cette description soit sombre et pessimiste dans son souci d'exprimer un délire mystique qui ressemble à la mort, on sent que Gautier a pourtant admiré Zurbarán, ce peintre des moines au « teint jaune et [à] la peau terreuse » qui sont des « fantômes tonsurés », avec des « rides sans fond sur leur face » et « des yeux plombés d'extase », mais son admiration était mêlée d'horreur, ce qui le fera dire à ces moines et à leur peintre :

« Croyez – vous que Dieu s'amuse à voir souffrir,
Et que ce meurtre lent, cette froide agonie,
Fasse pour vous le ciel plus facile à s'ouvrir ? ⁽¹⁾ ».

Ainsi la peinture de Zurbarán signifie pour Gautier une image noire de désespoir, sorte de suite de l'univers dépressif de sa *Comédie de la mort*, comparable peut-être sur le terrain architectural à la déprimante impression que lui a produite la visite de l'Escorial où « même les peintures gémissent à demi-voix ⁽²⁾ ».

S'agissant des moines, son poème respire un air asphyxiant :

« Forme, rayon, couleur, rien n'existe pour vous ;

A tout objet réel vous êtes insensibles, [...]
Et vous vivez muets, inclinés sur vos Bibles,
Croyant toujours entendre aux plafonds entr'ouverts
Eclater brusquement les trompettes terribles ⁽¹⁾».

On ne sent, dans ces vers, d'autre sentiment que le dégoût et l'épouvante. Et pourtant Delacroix n'a jamais cessé de répéter combien il a été ému par les saints et les moines de Zurbarán qu'il a vus dans la collection du maréchal Soult. Mais Gautier ne changea pas d'impression au cours des années quant à la peinture sombre de Zurbarán. Après une deuxième visite au Prado, il continuera à s'étonner devant « l'aspect de suaire [que] Zurbarán sait donner aux frocs de ses moines [...] L'Espagne seule pouvait produire un tel peintre ; la dévotion italienne est trop souriante et se souvient trop de la religion charmante de la Grèce pour arriver à ce renoncement, à cette mort en Dieu, à cet anéantissement complet, qui effraieraient les fakirs de l'Inde eux-mêmes ⁽³⁾ ». Comme on peut le remarquer, le christianisme espagnol représente pour Gautier une sorte de mort en vie ; la foi est un vertigineux emportement dont la fin est la folie :
« Le vertige divin, l'enivrement de foi

(1) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.498-499

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.128

(3) Gautier Théophile, *Loin de Paris, op.cit.*, p.225

Qui les fait rayonner d'une clarté fiévreuse,
Et leur aspect étrange, à vous donner l'effroi [...]
Car le ciel vous enivre et la croix vous rend fous ⁽¹⁾ ».

On retrouve parfois ces jugements chez Quinet, que, à la cathédrale de Séville, « les apparitions poursuivent, assiègent comme des revenants ». « C'est d'abord la procession des moines de Zurbarán tantôt cadavéreux et les yeux bandés, tantôt avec les appareils de la torture. Ils sont portés sur des nuages qu'illuminent de pourpre les reflets des auto-da-fé. Ils regardent de leurs yeux réduits en cendre ; puis leurs lèvres s'entrouvrent [...] Ils se décolorent et

s'évanouissent. A leur place arrivent les Vierges de Murillo ⁽²⁾ ». Heureusement qu'il y avait la palette de Murillo pour permettre à ces romantiques de découvrir, dans la religion catholique, autre chose que la représentation féroce des supplices car il était « le peintre chrétien doux et timide, la personnification la plus glorieuse et complète de l'Ecole catholique ». « L'art du XVII^{ème} siècle en Espagne », rappelle Martinenche, « avait puisé son inspiration et sa vitalité dans le sentiment chrétien ; la pensée, le symbole, occupaient presque exclusivement les peintres ; l'exécution ne venait qu'après, et comme moyen, non comme but ⁽³⁾ ». Comparant Zurbarán à Murillo, Martinenche trouve « moins de sérénité austère dans le mysticisme de Murillo. Il est bien le fils de la voluptueuse Séville éprise de luxe et d'éclat dans les cérémonies du culte. Il n'ira point s'enfermer dans les cloîtres pour méditer et peindre gravement. On lui demande des tableaux où reluisent les gloires divines ; il n'aura qu'à transporter sur la toile les clartés vives de sa foi. Car c'est un croyant autant qu'un artiste ⁽⁴⁾ ». Quoiqu'il en soit,

(1) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.498-499

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.220-221

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.63

(4) Martinenche Ernest, *Ibid.*, p.252

Zurbarán reste « le plus grand peintre de la piété espagnole [...] Si Zurbarán est Zurbarán, c'est qu'il a eu la foi et a mené la vie d'un moine. Il n'a cherché ni le luxe ni la gloire [...] Il ne se sentait point fait pour décorer les palais, mais les cloîtres. Il aimait à séjourner dans quelque monastère d'Andalousie et d'Estremadure, et là, silencieux et recueilli, il payait l'humble hospitalité des religieux en leur laissant sur les murs ou sur la toile un merveilleux souvenir des vertus de leur patron. C'est là qu'on aime à se le représenter, tantôt priant et tantôt peignant, lisant la vie des saints ou illustrant leurs miracles. On comprend alors pourquoi il a su traduire avec une telle intensité les âmes qui palpaient sous ces corps, vigoureux ou décharnés, drapés dans des robes blanches ou brunes, mais toutes plissées aux genoux ⁽¹⁾ ».

5- Murillo

Auprès de ces peintres dont les œuvres sont si profondément empreintes de réalisme, jusqu'à l'atroce, s'élevait un autre jeune « peintre du ciel », Murillo qui devait résumer en lui-même toutes les traditions antérieures, et porter l'art espagnol à son plus haut degré de splendeur : « aussi a-t-il été supérieur dans tous les genres », écrit Martinenche ; « il a reproduit merveilleusement toutes les faces de la création, l'homme, les animaux, les arbres la mer, la terre et les nuages ; il a rendu toutes les conditions de l'humanité, toutes les passions de l'humanité, la misère hideuse et la beauté physique, la religion et la charité, la paternité e l'amour, il a entrouvert le ciel, et il en a fait descendre de mystérieux rayons sur les saints en extase ; il a évoqué les essences incorporelles, et il les a revêtues d'un corps ; il a donné une forme à l'*esprit*, et il a divinisé la matière ⁽²⁾ ». Viardot fut le premier à faire connaître et propager en France le nom du grand peintre en expliquant les trois genres de sa peinture : « froid, chaud, et vaporeux (*frío, cálido*

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.250

(2) Martinenche Ernest, *Ibid.*, p.46

y vaporoso). Leurs noms les désignent suffisamment, et l'on conçoit également bien le choix de leur emploi. Ainsi les polissons et les mendiants [...] seront peint dans le genre froid ; les extases de saints, dans le genre chaud ; les annonces et les assomptions, dans le genre vaporeux ⁽¹⁾ ». Il estime qu'il était « plus fécond que Velázquez » bien qu'« il se montre [...] moins prodigue de ses œuvres au musée de Madrid » ; mais, ajoute-t-il plus loin, « il y est du moins représenté sous toutes les faces de son talent ». Il explique que ce peintre sévillan « put travailler pour tout le monde. Les chapitres, les couvents, les grands seigneurs accablèrent à l'envi de leurs commandes le peintre de Séville. Il est peu de maîtres-autels de cathédrales, peu de sacristies de couvents dotés, qui n'aient possédé quelque effigie de leurs saints patrons tracée de sa main célèbre ; peu de grandes maisons qui n'aient eu de lui quelque portrait de famille ou quelque tableau attaché

(*vinculado*) au majorat des fils aînés. Ainsi s'explique comment Murillo, à la différence de Velazquez, a pu répandre dans toute l'Espagne et dans toute l'Europe ses œuvres et son nom ⁽¹⁾ ».

Il trace de lui un portrait très élogieux : « doué d'une imagination riche, brillante, intarissable, animé de sentiments délicats et tendres, et capable même d'exaltation, [il] affectionnait surtout les compositions religieuses, où l'art peut franchir les bornes de la nature, et s'élançer dans le monde idéal [...] Murillo, moins épris de la réalité que de la poésie, et s'adressant plus à l'imagination qu'à l'esprit, variait sa méthode avec son sujet ⁽¹⁾ ». Il parle longuement du tableau *Sainte Elisabeth de Hongrie*, qu'il a vu à l'Académie San Fernando : « de toutes les œuvres de Murillo », dit-il, elle « est celle que la voix presque unanime de ses admirateurs proclame la plus grande et la plus parfaite. Je crois aussi qu'elle est la meilleure de ses compositions par la hauteur du style, l'arrangement des parties, le sens de l'ensemble [...] Mais ce magnifique ouvrage a souffert; il est frotté et

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.140
dégradé en quelques parties. D'ailleurs [...], en me rappelant qu'il est de Murillo, je ne trouve pas que le travail de la main y soit pleinement égal à celui de la pensée. Si Murillo n'a jamais mieux composé, il a mieux peint quelquefois. La Sainte Elisabeth n'offre clairement aucune des trois manières, froide, chaude et vaporeuse, qu'il employait suivant les sujets ; elle semble un compromis entre les deux premières, et c'est dans les deux secondes que Murillo se montre tout entier, que son pinceau plus libre règne plus souverainement ⁽¹⁾ ». Murillo, explique-t-il, « n'a jamais recours aux symboles, aux allégories ; il va droit au fait, même dans les sujets où le fait semble manquer. S'il veut peindre un saint en extase, il représentera l'extase même du saint, l'apparition qui n'est que dans son esprit exalté ; il montrera le ciel ouvert, ses habitants, sa lumière, ses pompes et ses spectacles. [...] C'est dans ces hardiesses étonnantes, dans ces prodigieuses difficultés, que Murillo excelle et triomphe. Toutes ces *Extases*, toutes ses *Visions*, [...] sont autant de chefs-d'œuvre ⁽²⁾ ». Saint-Hilaire n'hésite pas à dire,

après sa visite de la cathédrale de Séville : « il est un homme qui résume presque à lui seul la peinture espagnole, avec ses qualités comme avec ses défauts, et cet homme on ne peut le juger qu'à Séville. On a compris que je parle de Murillo, talent souple et mobile qui a subi, pendant le cours de sa vie d'artiste, comme Raphael et Titien, trois transformations complètes, et dont l'inépuisable fécondité a semé de ses œuvres toutes les églises et tous les couvents de l'Andalousie ⁽³⁾ ». Mérimée, dans « Le musée de Madrid », fait remarquer que Murillo « n'a jamais quitté l'Espagne, et n'a vu qu'un petit nombre des grands maîtres de Flandre et d'Italie », pour dire « qu'il a cherché ses modèles dans la nature qu'il avait sous les yeux, et [qu']aucun peintre n'est plus original et plus exempt de manière que lui », ajoutant qu'« il faut aller à Séville pour connaître toute la puissance de

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.172

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.174

(3) Saint-Hilaire Rosseeuw, *La cathédrale de Séville*, in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.142

son talent ⁽¹⁾ ». Au fil des ans, Murillo, qui avait été le peintre espagnol préféré de Mérimée, finira par être dépassé par Velázquez.

Quant à Gautier, il contemplait partout où il allait les œuvres de Murillo et, au lieu de parler de l'ensemble de ses peintures, il s'est surtout arrêté devant certaines pour les étudier. Gautier cite des tableaux qu'on peut contempler à San Fernando à Madrid et fait plus tard l'éloge fervent du tableau *Saint Antoine de Padoue*, à la Cathédrale de Séville: « jamais la magie de la peinture n'a été poussée plus loin. Le saint en extase est à genoux au milieu de la cellule, dont tous les pauvres détails sont rendus avec cette réalité vigoureuse qui caractérise l'école espagnole [...] Le haut du tableau, noyé d'une lumière blonde, transparente, vaporeuse, est occupé par des groupes d'anges d'une beauté vraiment idéale. [...] Qui n'a vu le *Saint Antoine de Padoue* ne connaît pas le dernier mot du peintre de Séville ⁽²⁾ ». A l'hôpital de la Charité, il a contemplé les tableaux de Murillo, « de la plus grande beauté » comme *Le Moïse frappant le rocher*, *La multiplication des pains*, qu'il qualifie d'« immenses compositions de

la plus riche ordonnance », le *Saint Jean de Dieu* « portant un mort et soutenu par un ange » est un « chef-d'œuvre de couleur et de clair-obscur ⁽³⁾ ». Il arrive que Murillo ne s'interdise pas de représenter la terrible réalité, si présente dans la peinture espagnole : « bien qu'il se plaise à peindre les enfants et les femmes, il ne faudrait pas croire pour cela qu'il est incapable de rendre les natures mâles et les scènes vigoureuses ou même terribles ». Ainsi Gautier retrouve-t-il la peinture sombre de Ribera et de Zurbarán car, devant un de ses Christs, il juge que l'artiste cède intensément à l'inspiration réaliste : « un cadavre bleuâtre étiré, sur la croix, avec la bouche violette, béante, dans le flanc, les longs filets écarlates qui rayent la blancheur du corps ». Et pourtant Martinenche écrira plus tard en ce qui

(1) Mérimée Prosper, « Le musée de Madrid », in *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.119 – 120

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.399-400

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 407

concerne les Christs de Murillo qu'ils « ne sont pas d'ordinaire des corps sanglants fichés en croix. Ce sont des enfants doux et nobles, la main droite posée sur un agneau. D'autres fois ils jouent avec un chien, et de haut lui montrent un chardonneret ⁽¹⁾ » car ce peintre « a le don unique d'exprimer sur sa toile un contraste frappant et pourtant une union intime entre les plus célestes apparitions et les plus prosaïques humilités ⁽¹⁾ ».

Viardot, bien avant eux, a exalté le Christ de Murillo à qui, « enfant ou homme, [il] a su donner un caractère vraiment divin » et il cite l'exemple de trois tableaux. Le premier s'intitule « Jésus au mouton » : « quelle noblesse », s'écrie-t-il, « quelle grandeur, quelle sublimité dans cet enfant, qui ne joue point, mais qui pense ! dans cette pose hardie, dans ce front déjà méditatif, dans ce regard fier et profond ! » ; le second s'intitule « Jésus et saint Jean » : « quelle ravissante expression de bonté dans le fils de Marie, approchant un coquillage plein d'eau des lèvres de son jeune ami ! et, dans le regard attendri du fils d'Elisabeth, quelle promesse de reconnaissance et de dévouement ! » ; le troisième est le « Christ en Croix » : « il n'y a que le Christ dans ce tableau ; nul autre objet ne détourne l'attention [...] On admirerait ses formes, aussi belles que

celles de l'Apollon Pythien, si l'âme pouvait conserver à ce spectacle une pensée terrestre. Mais de plus hautes émotions la saisissent. [...] Jamais on n'a donné à la mort du juste une tristesse plus profonde, une majesté plus solennelle ; jamais on n'a tracé plus grande image de l'Homme-Dieu ⁽²⁾». D'autre part, on se demande comment certains tels que Quinet, aveuglés par leur maurophilie, ont pu voir l'influence des Arabes dans la peinture religieuse de Murillo ⁽³⁾. Le marquis de Custine est également une bonne référence quant à l'engouement dont jouit Murillo à l'époque romantique. Il déclare que les ouvrages des grands maîtres

(1) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.254-255

(2) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.142-143

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.219

espagnols l'ont beaucoup intéressé et « surtout [ceux] du magique Murillo [qui] font du musée de Madrid une collection à part ; seule elle mériterait le voyage ⁽¹⁾».

Ce peintre lui est cher et attachant: « Murillo est pour moi », écrit-il, « le peintre espagnol par excellence ; il a un charme de couleur, une connaissance du clair-obscur que personne n'a surpassés, et un naturel qui le rend national, tant il a bien compris ce qu'il voyait... C'est la nature espagnole prise sur le fait. Il est poétique avant tout, non seulement par la composition, mais encore par la dégradation de la lumière et par la suavité des tons, par le sentiment de la couleur. Il est vrai par le choix de ses têtes et par la naïveté de leur expression. Ses femmes sont des enfants passionnés comme toutes les jeunes Espagnoles ; et ses compositions ont une fraîcheur, une vie, un éclat qui s'accordent parfaitement avec la nature physique et morale de ce singulier pays ⁽¹⁾ ».

Peu ont aussi bien que Custine compris Murillo et peu ont surtout regardé à la loupe une si longue série de tableaux de « ce peintre espagnol ou catholique par excellence ». Il a longuement commenté un tableau qui l'a ébloui *Sainte Elisabeth de Hongrie* qu'on « ne peut [...] contempler un instant sans s'écrier : Murillo est donc monté jusque dans le ciel !!! ⁽¹⁾ ». Il le plaçait au niveau des grands maîtres de la peinture à l'exception de Raphaël : « Murillo ne dessine

jamais avec son pinceau ; c'est par la couleur seule qu'il fait ressortir chaque plan. L'œil ne peut suivre aucune ligne dans ses tableaux, pas plus que dans la nature. On ne saurait dire où finissent, où commencent les objets qu'il a voulu représenter ; il peint l'air... Jamais coloriste ne fut si vaporeux sans mollesse ni affectation. Dans ses grandes compositions, il se rapproche de Paul Véronèse : dans des sujets moins vastes, il atteint le Corrège par la science du clair-obscur et le jeu des ombres et de la lumière. Pour le sentiment du beau idéal, il reste

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII, op.cit.*, p.256-258

toujours au-dessous de Raphaël ; mais il égale tous les autres par la magie, la finesse de son pinceau, par l'éclat de ses couleurs et par la poésie, la facilité, la grâce, l'étonnante variété de ses compositions ⁽¹⁾ ».

Quelques années plus tard, Gustave du Puynode s'arrête devant un tableau que ses contemporains ont ignoré ou parfois se sont contentés uniquement de citer : c'est « *l'Enfant prodigue*, buvant gaiement au milieu d'aimables filles tandis qu'un *guitarrero* lui chante quelque romance. C'est fort joli et de l'esprit le plus gracieux. Entre les paysages de Murillo, assez rares d'ailleurs, je ne vous indiquerai non plus qu'un plein de rochers dans le fond et où une végétation toute luxuriante, – chose plus remarquable que vous ne pensez en Espagne, – s'épanouit sur les bords d'un petit cours d'eau glissant sur le devant. Ce n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est très frais, très bien peint ⁽²⁾ ». Son admiration pour cette petite œuvre ne l'empêchera pas d'apprécier ses « œuvres de maître » : « si je les nommais toutes », écrit-il, « je n'en finirai pas. Murillo est un des hommes les plus étonnants qu'aient produit les arts ⁽²⁾ ».

Ce grand maître « étonnant » était surtout populaire pour ses Vierges : la Vierge espagnole en général et celle de Murillo surtout ont pour Charles Mazade « une beauté terrestre et vivent de notre vie ⁽³⁾ ». Gustave Planche est parmi les premiers à faire connaître le caractère voluptueux des madones espagnoles. Parlant de *La sainte-famille* de Murillo, il écrit: « la mère de Jésus...

éveille dans l'âme du spectateur plus d'un désir tumultueux. Elle est pleine de grâce et de chasteté ; mais sa peau est si ardente et si colorée, le sang qui circule dans ses veines est si abondant et si rapide, ses yeux ont tant de feu, que, malgré lui, le spectateur se surprend à oublier la mère pour ne plus se rappeler que de la

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.256-258

(2) Du Puynode Gustave, « Les arts à Madrid », in *Revue de Paris*, Paris, 1846, p.121

(3) Mazade Charles, « Madrid et la société espagnole en 1847 », in *La Revue des deux mondes*, 15 avril 1847, p.352

femme ⁽¹⁾ ». Au Prado, Quinet, dans une belle description, trouve que chez Murillo « la Vierge est peinte presque toujours solitaire et sans famille, avant la naissance du Christ ; elle ignore encore ce qui fait tressaillir son sein. [...] Dans ce travail de l'amour divin, l'extase, la douleur, la joie, la passion, la curiosité de l'infini sont mêlées. Elle flotte au haut du ciel, dans le pourpris des nuages, d'où pleut le juste. La tempête de l'amour éternel délie ses cheveux sur ses épaules, et chasse son voile. Ses lèvres entrouvertes aspirent les parfums des rivages incréés. Comme la prêtresse du culte de la Nature, son pied repose sur le disque de la lune. Dans une multitude de têtes ailées, qui poudroient sur ses traces, la vie fourmille ; ses deux mains, pressées sur son cœur, embrassent toutes les voluptés incorruptibles, ses yeux plongent dans les splendeurs phosphorescentes de l'aube [...] ⁽²⁾ ». Quinet considère que les Vierges de Murillo, et en particulier les Vierges des douleurs, sont très espagnoles car elle « sont nées en Castille et n'ont jamais vu d'autres pays. Leur ascétisme s'est exhalé sous les voûtes des églises de Séville et de Madrid ; dans leurs plus divines aspirations, vous reconnaissez les souvenirs de la patrie terrestre et les stigmates de l'amour humain ⁽³⁾ ».

Or Mérimée, par exemple, n'accorde à aucun moment un caractère religieux aux tableaux de Murillo représentant la Vierge. Il est uniquement sensible à l'aspect artistique et réaliste: « les Madones et les anges de Murillo », écrit-il, « vous rappellent les figures de la rue, et l'on se sent trop sur la terre... Sa vierge n'est pas la reine du ciel, sans doute ; mais elle a tant de bonté, tant de

compassion, tant de candeur, qu'on peut en faire au moins la vierge des bonnes gens ⁽⁴⁾ ». Dans une de ses lettres à Mme de la Rochejacquelein, connue pour sa

(1) Planche Gustave, « Le vœu de Louis XIII », in *La Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1830, p.95

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.25

(3) Quinet Edgard, « Discours prononcé au Collège de France », in *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1843, p.167

(4) Mérimée Prosper, « Revue de la littérature anglaise. Les arts en Espagne », in *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1848, p.645

profonde religiosité, lui promet de lui faire une reproduction en aquarelle de quelques Vierges de Murillo et de Velázquez : « la vierge est, je crois, le portrait de madame Velázquez : Murillo faisait sa fille, et Raphaël, des coquines du Transtevere. Voilà de quoi s'inspiraient ces gueux de peinares ⁽¹⁾ ». Il était depuis tout temps convaincu de cette idée car il avait abordé ce sujet dans son article sur « Le Musée de Madrid » où il nous fait savoir que Murillo « est l'inventeur d'un type de vierges que l'on retrouve à Séville, sa patrie, à Cadix et dans le midi de la Péninsule. On dit que sa fille lui servit souvent de modèle pour des madones. Je ne puis dire qu'elles aient généralement cette expression de pureté divine qu'on suppose à la mère de Dieu ; ce sont de jeunes filles passionnées et mélancoliques qui n'ont point encore eu d'amant ⁽²⁾ ». On voudrait bien le croire s'il n'était pas menotté par des visions très souvent fruits de ses fantasmes personnels. Écoutons à titre d'exemple cette réaction qu'il eut devant un des tableaux de Murillo, *Saint Bernard visité par la Vierge* : « je ne crois pas », dit-il, « qu'il y ait un tableau plus capable de faire pécher un moine dévot, mais jeune. La vierge est si jolie et montre tant de beautés que l'on cache aux profanes, que le diable a beau jeu pour exciter les sens ⁽²⁾ ».

Gustave de Puynode, plus sérieux dans son étude sur les Vierges de Murillo qu'il trouve plus réalistes que celle de Raphaël, écrit s'adressant au directeur de *La Revue de Paris* : « assurément, dans vos divers voyages en Italie, vous n'avez pas rencontré, Monsieur, une Madone de Raphaël ; j'ai vu, pour moi, je vous le jure, bien des Vierges de Murillo se promener le soir au Prado ou entrer au théâtre. Et ne pensez-vous pas que ce soit le plus haut mérite des arts

plastiques, d'animer les formes de la nature par les pensées du ciel ? ⁽³⁾ ». Comme la peinture espagnole était encore peu connue à l'époque, la plupart des

(1) Mérimée Prosper , *Cor.gén., op.cit.*, t.IX, p.414, (11-III- 1860)

(2) Mérimée Prosper, « Le musée de Madrid », in *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.120

(3) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IX, p.414, (11-III- 1860)

romantiques, en décrivant tel ou tel autre tableau des grands maîtres, avaient fréquemment recours à la comparaison avec des peintres étrangers, les Italiens surtout. Puynode considère, au reste, que « l'école espagnole et l'école italienne se ressemblent [...] sous un rapport, par le coloris. Ce n'est pas certainement la même palette, et je sais que toute l'école italienne n'est pas coloriste ; mais entre les coloristes italiens et les espagnols il y a une grande similitude. Dans les tons des uns et des autres, il se rencontre une chaleur, un éclat, une splendeur que le soleil du Midi seul peut donner. C'est comme de l'or en fusion ⁽¹⁾ ». Viardot avait également noté que « les Vierges de Murillo ne sont pas raphaélesques » car « elles restent plus près de la nature, et l'on peut en retrouver le type dans toute jeune mère, belle, douce et tendre ⁽²⁾ ». Gautier retient également le réalisme des Vierges de Murillo dont la palette est « chargée par les anges de roses, de lis et d'azur pour peindre la Vierge ». Cette Vierge est Andalouse « aux yeux noirs, au teint vermeil », le type même des femmes que Gautier a rencontrées dans les rues de Séville : « on en rencontrerait encore aujourd'hui des modèles à la Cristina ou à la promenade des Duque ⁽³⁾ ». Il remarque sans cesse, chez Murillo, l'éclat de la couleur qui rend son tableau agréable et doux et à la vue : « vapeurs rose glacée d'argent, les nuages d'un gris rose très tendre ». A la cathédrale de Tolède, il consacre un fragment à la garde-robe de la Vierge comme témoin de la dévotion des fidèles, il y voit un prétexte pour l'étalage du faste descriptif : « dans les armoires d'une de ces salles est contenue la garde-robe de la sainte Vierge, car de froides statues de marbre ou d'albâtre ne suffisent pas à la piété passionnée des Méridionaux ; dans leur emportement dévot, ils entassent sur l'objet de leur culte

des ornements d'une richesse extravagante [...] La grande affaire, c'est qu'il soit matériellement impossible de suspendre une perle de plus aux oreilles de marbre

(1) Du Puynode Gustave, « Les arts à Madrid », in *La Revue de Paris*, Paris, 1846, p.122

(2) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.142

(3) Gautier Théophile, « Musée du Louvre », *op.cit.*, p.299

de l'idole, d'enchâsser un plus gros diamant dans l'or de sa couronne, et de tracer un autre ramage de pierreries sur le brocart de sa robe ⁽¹⁾ ». Mesonero Romanos avait parlé des couleurs célestes du peintre sévillan qui lui ont permis de « adivinar la pureza virginal del rostro de la Madre de Dios ». Elles lui ont également permis, si nous y ajoutons le sourire divin, de savoir mélanger en un coup de pinceau le réalisme et l'idéalisme comme personne n'avait pu le faire jusqu'alors. Sa spiritualité élevée ne l'a pas empêché de peindre le ciel pur d'une part et un petit mendiant cherchant de quoi manger de l'autre.

Cette caractéristique du grand maître, les romantiques l'ont simplement évoquée, parfois louée mais sans vraiment l'apprécier à sa juste valeur. Ils ont, en revanche, longuement reproché aux restaurateurs qu'ils retrouvaient partout d'avoir pris de singulières libertés dans leur entreprises et l'on cite ici particulièrement le fameux tableau *La cuisine des Anges* de Murillo, très connu de la plupart des romantiques qui pouvaient le voir au Louvre : « en vérité, on agissait sans façon avec les grands maîtres », se lamentait Gautier. On pense à Viardot qui, avant lui, avait également beaucoup critiqué ces malheureuses restaurations de peinture les qualifiant d' « ignobles repeints ».

6- Valdés Leal

Valdés Leal, ce dernier maître andalou du siècle d'Or, a également figuré dans les récits de voyage ou dans les études sur l'art espagnol des romantiques français. Louis Viardot nous fait savoir dans son analyse des peintres espagnols que, « du vivant de Murillo, il y avait à Séville un autre artiste trop fier pour imiter personne, et qui est resté original par excès de présomption : c'est Juan de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.202

Valdès Leal ⁽¹⁾ ». En ce qui concerne le seul échantillon qu'il ait vu de lui à Madrid, Viardot écrit que « par cet ouvrage, et par tout le reste de son œuvre, on voit que la manière de Valdès Leal est celle des artistes superficiels, qui, doués de qualités brillantes, mais plus par la nature que par l'étude et la réflexion, semblent prendre à tâche de faire vite plutôt que bien. Ses tableaux ne s'élèvent guère au-dessus du genre de l'esquisse, et l'on voit, par quelques-unes de ses toiles, que, s'il voulait mettre plus de soin, de fini, il tombait aussitôt dans l'afféterie ⁽¹⁾ ». Valdés Leal, « ce peintre de la pourriture des martyrs en lambeaux, des cadavres pourris, du sang caillé », est accusé par Gautier de se plaire « au pus des plaies, aux pâleurs blafardes, aux sillons des vers dans la chair, aux moisissures aux angles de la bouche des morts ». A l'hôpital de la Charité à Séville, l'écrivain remarque *Los dos cadaveres* de Valdés Leal, qu'il juge une « bizarre et terrible peinture auprès de laquelle les plus noires conceptions de Young peuvent passer pour de joviales facéties ⁽²⁾ ». Gautier, chez qui, comme dira de lui Sainte-Beuve « à travers toutes les couleurs et les formes spécieuses, il revient toujours un petit souffle fétide, qui corrompt », transpose cette vision tragique de Valdés Leal en poésie et rédige le poème intitulé « Deux tableaux de Valdés Leal ». Dans ce poème sur ce « vrai peintre espagnol, catholique et féroce » qui « par la laideur terrible et la souffrance atroce » redouble « dans le cœur de l'homme épouvanté / L'angoisse de l'enfer et de l'éternité ⁽³⁾ », Gautier montre toute l'horreur de la vérité qui ne surgit chez le peintre que de la putréfaction :

« Ce Valdès possédait, Young de la peinture,
Les secrets de la mort et de la sépulture ;
Comme le Titien les splendides couleurs,
Il aimait les tons verts, les blafardes pâleurs,

- (1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne, op.cit.*, p.146
(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.407
(3) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, 493- 494

Le sang de la blessure et le pus de la plaie,

Les martyrs en lambeaux étalés sur la claie,

Les cadavres pourris, et dans les plats d'argent,

Parmi du sang caillé, les têtes de saint Jean ⁽¹⁾ ».

Toute la structure métaphorique du poème tourne autour d'une vive répugnance, de l'aversion et d'un extrême dégoût. L'agent de la décomposition est symbolisé par la présence répétitive du ver de terre :

« L'agonie a serré son nez aux ailes minces ;

Aux angles de sa bouche, aux plis de son menton,

Déjà la moisissure a jeté son coton ;

Le ver ourdit sa toile au fond de ses yeux caves,

Et, marquant leur chemin par l'argent de leurs baves,

Les hideux travailleurs de la destruction

Font sur ce maigre corps leur plaie ou leur sillon ;

Par ses gants décousus entre la mouche noire,

Et le *gusano* court sur ses habits de moire.

Tous ces affreux détails sont peints complaisamment ⁽²⁾ ».

A partir de là on commence à voir clair que le poète ne semble pas comprendre ici le thème de l'horreur car les images de Valdés Leal sont plutôt allégoriques et la terreur qu'elles inspirent est plutôt métaphysique que physique. Il lui est difficile de comprendre que c'est l'ardeur de la foi qui permet à l'art espagnol de partir du réalisme « le plus grouillant pour se perdre dans les vaporeuses extases de sainte Thérèse ».

Il accable, au contraire, le peintre de reproches :

« Plus loin, c'est un bravache à la moustache épaisse,

(1) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, 493- 494

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.495-496

Armé de pied en cap en son étroite caisse.
La putréfaction qui lui gonfle les chairs
Au bistre de son teint a mêlé des tons verts ;
Sa tête va rouler comme une orange mûre,
Car le ver a trouvé le joint de son armure.
Hélas ! fier capitain, le maigre spadassin
A sa botte secrète et son coup assassin !
Fût-on prévôt de salle ou maître en fait d'escrime,
Dans ce duel suprême on est toujours victime ⁽¹⁾ ».

Il faut reconnaître que Gautier n'était pas le seul qui fût horrifié par les peintures de Valdés Leal. Alexandre Dumas l'a été, lui aussi, lorsqu'il l'a découvert à Séville à l'hôpital de la Charité. Voici comment il le décrit à sa destinataire : « [...] Ce que vous ne connaissez pas, ce sont les tableaux de Valdès [...] Young, qui a fait ces tristes *Nuits* que vous savez, et Orcagna, ce grand peintre poète qui a esquissé sur les murs de Campo Santo son *Triomphe de la mort*, étaient deux farceurs en comparaison de Juan Valdés ». Il n'a même pas envie de faire connaître à son amie les tableaux de Valdés Leal car, dit-il, « j'ai peu de goût pour tous ces mystères d'outre-tombe qu'il nous révèle : et toute cette population de vers, de chenilles, d'escargots et de limaces, qui a ses germes dans notre pauvre poussière humaine, et qui éclot en nous après la mort, me semble trop bien où elle est d'ordinaire, c'est-à-dire recouverte par six pieds de terre, pour que je fasse pénétrer jusqu'à elle le moindre rayon de soleil ⁽²⁾ ».

Parmi les peintres espagnols auxquels s'est intéressé Mérimée, nous trouvons également Valdés Leal, dont il mentionne l'œuvre dans *Les âmes du Purgatoire*. Ce n'est qu'à la fin du siècle qu'on commencera à regarder

(1) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.495-496

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch.XXXV

différemment les tableaux de Valdés Leal et en particulier *Les Deux Cadavres dévorés des vers*, grâce notamment au commentaire que nous en fera Maurice

Barrès. Pour Barrès, « c'est don Juan, le fameux don Juan, de Molière, de Byron, de Mozart, des mille et trois femmes » qui inspira Valdés Leal dans « son œuvre célèbre et horrible ». Après avoir fait un résumé de la vie du libertin, il rappelle l'épisode de sa conversion : « à la suite d'une vision sinistre, où il assista à ses propres funérailles et vit son cadavre, il fit pénitence et sollicita son admission dans l'ordre de la Caridad. On peut même dire qu'il l'organisa. C'est une société qui a pour but d'assister les condamnés à mort pendant leurs derniers jours, de les accompagner au supplice, puis de recueillir leurs cadavres jusque-là laissés en pâture aux animaux. Des hommes de toutes classes, grands seigneurs et courtisans, portent ainsi sur leurs épaules les pendus et les guillotins, car tel est le règlement tracé par don Miguel, vrai chef-d'œuvre de sentiment pitoyable. Cette biographie, à laquelle s'impose pour épigraphe l'inscription même qu'il fit place dans ce tableau des Deux Cadavres, "*Finis gloriae mundi*", on la connaît ; elle a passionné l'imagination populaire et les poètes depuis trois siècles. Mais ce qu'on n'a pas commenté, c'est que de cette "Caridad", il commanda la décoration lui-même à Valdés Leal. Quelle lumière ce livre de comptes jette sur l'état d'âme du grand passionné ! ⁽¹⁾ ».

7- Goya

Tout chez le peintre espagnol ne pouvait que captiver les romantiques français: sa fougue, sa liberté, sa puissance, son charme et surtout « toute la couleur locale de la péninsule » qu'il représente dans ses tableaux : c'est l'artiste original, fécond, qui incarne le mieux le caractère national qui les a séduit. Delacroix était enthousiaste de Goya à qui il a consacré des études, d'après *Les*

(1) Barrès Maurice, *Du sang, de la volupté, de la mort*, Plon, Paris, 1894, p.146-147 *Caprices*, et qu'il a sans cesse rapproché de Michel-Ange. Au cours de son voyage en 1832, dans les rues d'Espagne « tout Goya palpait autour de moi ⁽¹⁾ », écrivait-il dans son *Journal*. Victor Hugo, quoiqu'il n'ait jamais été au Prado, fut impressionné par Goya, et on a même dit que quelques uns de ses dessins se

ressentent d'une forte influence de ce peintre. Il avait noté dans ses *Carnets intimes* : « le soir nous avons feuilleté les *Désastres de la guerre* de Goya [...] C'est beau, c'est hideux ». On a parlé d'une forte influence de Goya dans sa poésie où dominent le noir, les violents contrastes une sorte de plongée fantastique dans les ténèbres, une rêverie bouleversée, où perce plus d'un souvenir nostalgique de cette Espagne qui avait marqué son imagination d'enfant. L'érudit baron Taylor, chargé par Louis-Philippe de l'acquisition de peintures espagnoles, considère que Goya « connecte avec la morale de la Célestine, le Lazarillo de Tormes et le pícario Pablos, du *Buscón* de Quevedo » et même avec Cervantes, quoiqu' un « Cervantes devenu voltairien : un sceptique ». Louis Viardot considère Goya comme « la seule individualité puissante que l'Espagne ait donné aux arts depuis les maîtres anciens jusqu'à nos jours » et dit de ses *Caprices* que « ce sont des allégories assez claires et fort malignes sur les choses et les personnages de son pays et de son temps. [...] On n'avait pas rassemblé toutes les eaux-fortes de Goya. En effet, presque toutes celles qui tapissent un panneau de mur dans l'une des salles du nouveau Musée, et qui proviennent sans doute du cabinet de l'infant, ne font pas partie de la collection publiée en volumes. Ce sont autant d'œuvres à peu près inconnues et nouvelles dans le monde artistique, circonstance qui en augmente encore la valeur, déjà bien grande, si on la mesure au seul mérite ; car ces *Toros* fantastiques de Goya, non moins que ses autres *Caprices*, rappellent Callot par l'imagination, Hogarth par

(1) Delacroix Eugène, *Correspondance*, t.V, Paris, 1935-1938, p.200

l'*humour*, et Rembrandt par la vigueur d'exécution ⁽¹⁾ ». A l'Académie San Fernando, il découvre *La Maja* de Goya, un portrait qui lui a semblé « plein de grâce, de vigueur et de vérité ⁽²⁾ ».

Mérimée ne faisait pas partie de ces amoureux de Goya. Il ne l'a pas vraiment compris ni goûté. Ce qui nous semble bizarre, surtout que nous savons que Mérimée a fait quelques reproductions de Goya telle que celle de la comtesse

de Lazán, et sa grande amie Madame de Montijo avait beaucoup d'admiration pour le peintre aragonais. Il s'agit d'un jugement d'humeur, comme le montre cette longue observation: « je ne vous pardonne pas votre admiration pour Goya. J'ignorais qu'il eût jamais eu de passion pour la duchesse d'Albe, qu'il a peinte en veste jaune et robe transparente, mais ses eaux-fortes, pas plus que ses tableaux ne me plaisent. Il a fait quelques eaux-fortes d'après Velásquez, qui ont cependant le mérite de rappeler les originaux à qui les a vus. Mais comment osez-vous trouver beaux les *Desastres de la guerre*? Il n'a pas même su faire des taureaux, lui qui était amateur. *Les Caprichos* qu'il a faits, lorsqu'il était plus qu'à moitié fou, ont quelques drôleries assez bonnes. Quant à ses tableaux, ils me font horreur, non par les sujets, mais par l'exécution. Lorsqu'on veut briser les règles académiques et se mettre dans la vérité, la première condition c'est d'imiter la nature. Goya mettait des couleurs au hasard sur une palette, et quand il avait trouvé une suite de tons à son goût, son tableau était fait ».

On arrive ainsi à Théophile Gautier, qui suffirait à lui seul pour exposer un tableau complet de la vision d'un romantique français enthousiasmé par cet « étrange peintre, [ce] singulier génie! ⁽³⁾ ». Gautier le compare à beaucoup d'artistes et d'écrivains. On se demande s'il faut le comparer à quiconque.

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, *op.cit.*, p.165-166

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.175

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.155

D'ailleurs, il souligne lui-même que son individualité est si originale qu'on ne peut « en donner une idée, même approximative » : « jamais originalité ne fut plus tranchée, jamais artiste espagnol ne fut plus local. Un croquis de Goya, quatre coups de pointe dans un nuage d'aqua-tinta en disent plus sur les mœurs du pays que les plus longues descriptions. Par son existence aventureuse, par sa fougue, par ses talents multiples, Goya semble appartenir aux belles époques de l'art ⁽¹⁾ ». Il interrompt son exaltation pour donner au lecteur une biographie exacte du peintre aragonais et a cherché ensuite à exposer l'originalité hispanique de

l'artiste, mettant en relief la valeur documentaire de ses œuvres : « Goya a beaucoup produit ; il a fait des sujets de sainteté, des fresques, des portraits, des scènes de mœurs, des eaux-fortes, des aqua-tinta, des lithographies, et partout, même dans les plus vagues ébauches, il a laissé l'empreinte d'un talent vigoureux ; la griffe du lion raie toujours ses dessins les plus abandonnés ⁽¹⁾ ». L'observation de la variété de sa production aboutit à une première définition du génie goyesque : « son talent, quoique parfaitement original, est un singulier mélange de Vélasquez, de Rembrandt et de Reynolds ; il rappelle tour à tour ou en même temps ces trois maîtres, mais comme le fils rappelle ses aïeux, sans imitation servile, ou plutôt par une disposition congénitale que par une volonté formelle ⁽¹⁾ ».

Connaisseur en peinture, Gautier dévoile des aspects de la peinture de Goya dans son *Voyage*. Nombreux sont les tableaux de Goya qu'il a vus au Prado, à Tolède et à Séville ⁽¹⁾. Il nous présente ensuite une sorte d'exposé sur la manière avec laquelle cet artiste peignait et qui fait qu'on se sent transporté « dans un monde inouï, impossible et cependant réel ⁽²⁾ ». Il exprime sa grande admiration pour les beaux tableaux du peintre de la tauromachie et des *Caprices*. Lisons cette

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.155-157

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.158-159

approche profondément romantique sur l'originalité des compositions de Goya : « les compositions de Goya sont des nuits profondes où quelque brusque rayon de lumière ébauche de pâles silhouettes et d'étranges fantômes. C'est un composé de Rembrandt, de Watteau et des songes drolatiques de Rabelais; singulier mélange ! Ajoutez à cela une haute saveur espagnole, une forte dose de l'esprit picaresque de Cervantès, quand il fait le portrait de la Escalanta et de la Gananciosa, dans *Rinconete et Cortadillo*, et vous n'aurez encore qu'une très imparfaite idée du talent de Goya ⁽¹⁾ ». Il donne des exemples à l'appui et considère que, dans la description d'une Célestine des « Caprices », Goya mêle le dessin à la littérature

dans un portrait expressionniste : « imaginez des fossés et des contrescarpes de rides, des yeux comme des charbons éteints dans du sang ; des nez en flûte d'alambic, tout bubelés de verrues et de fleurettes ; des mufles d'hippopotame hérissés de crins roides, des moustaches de tigre, des bouches en tirelire contractées par d'affreux ricanements; quelque chose qui tient de l'araignée et du cloporte, et qui vous fait éprouver le même dégoût que lorsqu'on met le pied sur le ventre mou d'un crapaud. Voilà pour le côté réel ; mais c'est lorsqu'il s'abandonne à sa verve démonographique que Goya est surtout admirable ; personne ne sait aussi bien que lui faire rouler dans la chaude atmosphère d'une nuit d'orage de gros nuages noirs chargés de vampires, de stryges, de démons, et découper une cavalcade de sorcières sur une bande d'horizons sinistres ⁽²⁾ ». Outre son talent satirique ainsi que cette fantaisie dans ses « Caprices », Gautier analyse une série de gravures regroupées sous le titre de la « tauromaquia », mot employé tel quel en espagnol (une fois au chapitre VII et XIV et quatre fois au chapitre VIII). La profonde connaissance qu'avait Gautier de cet art et de son effet sur le spectateur n'est pas étrangère à son appréciation des gravures de Goya, qui, avec

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.158-159

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.161

des techniques simples, poussées quelquefois presque jusqu'à l'abstraction, sait donner une expressivité magistrale aux scènes et aux personnages : « un trait égratigné, une tache noire, une raie blanche, voilà un personnage qui vit, qui se meut, et dont la physionomie se grave pour toujours dans la mémoire ⁽¹⁾ ». Les gravures de Goya ont également été louées par Gautier pour leur extrême capacité d'évocation : « rien n'est plus franc, plus libre et plus facile ; un trait indique toute une physionomie, une traînée d'ombre tient lieu de fond, ou laisse deviner de sombres paysages à demi-ébauchés ».

Gautier termine sa brève étude sur Goya considérant que son œuvre, à elle seule, pouvait représenter l'image rêvée de cette Espagne artistique et

passionnante, qui était peut-être en voie de disparition, cette Espagne sur laquelle Gautier se lamente car, selon lui, elle fut enterrée avec Goya : « dans la tombe de Goya », conclut-il, « est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des *toreros*, des *majos*, des *manolas*, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule. Il est venu juste à temps pour recueillir et fixer tout cela. Il a cru ne faire que des caprices, il a fait le portrait et l'histoire de la vieille Espagne, tout en croyant servir les idées et les croyances nouvelles. Ses caricatures seront bientôt des monuments historiques ⁽²⁾ ». Gautier ne cessera jamais de le louer dans plusieurs articles pour avoir « su montrer son génie et reconstituer l'école espagnole ⁽²⁾ ». En 1838, deux articles en espagnol avaient paru sur Goya et avaient eu beaucoup d'écho en Espagne. Gautier a dû probablement lire car il s'oppose à certains de leurs

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.163

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.165

jugements dans ses articles ⁽¹⁾. Valentín Carderera termine son article en reconnaissant que c'est « la nueva escuela romántica de los pintores franceses la que ha puesto en evidencia el mérito de nuestro artista ⁽²⁾ ». Regrettons seulement que Gautier n'ait vu que le pinceau coléreux de Goya et n'ait pas pu apprécier le Goya des fêtes populaires, ces personnages qui s'amuse comme savent si bien le faire les Espagnols.

En définitive, nombreux et amples ont été les récits de voyages et les articles qui consacrent de larges développements à Goya, ce qui s'explique si on prend en compte la dimension mythique qui a jalonné la figure du peintre immédiatement après sa mort à Bordeaux ⁽³⁾. Une des plus parfaites des incarnations du mythe hispanique, le plus profondément espagnol de tous les

artistes est aussi celui qui a le plus durablement marqué les romantiques. Tout ce que l'âme romantique cherchait dans cette contradictoire Espagne : le grotesque et le sublime, la réalité et la fantaisie, la piété et la satire, elle l'a trouvé dans la peinture de Goya. Certains romantiques l'ont mieux compris, étudié et ont admiré sa forte personnalité, sa fantaisie et son originalité ; d'autres se sont inspirés de ses tableaux pour les transposer en poésie, comme par exemple Alfred de Musset qui, devant une des planches des *Caprices*, celle qui porte l'épigraphe *Ruega por ella* et qui représente une jeune femme, une vieille et un chapelet, semble totalement conquis puisqu'il s'en souviendra encore dans le poème publié la même année (1828) où il évoque le charme de la jeune Andalouse :

« Quelle est superbe en son désordre,
Quand elle tombe, les seins nus,

- (1) Gautier Théophile, in *La Presse*, 28 août 1850.
- (2) Carderera Valentín, « Biografía de don Francisco Goya, pintor », in *El Artista*, t.II, 1838, p.253. Traducción: « la nouvelle école romantique des peintres français qui a mis en évidence le mérite de notre artiste ».
- (3) Voir à ce sujet l'excellente étude de Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass., 1972

Qu'on la voit, béante, se tordre
Dans un baiser de rage, et mordre
En criant des mots inconnus !

Et qu'elle est folle dans sa joie,
Lorsqu'elle chante le matin,
Lorsqu'en tirant son bas de soie,
Elle fait, sur son flanc qui ploie
Craquer son corset de satin ! ⁽¹⁾ ».

Tous les voyageurs qui ont été en Espagne, on l'a vu, avaient plus ou moins consciemment, dans la mémoire, Le Greco, Velásquez, Ribera, Zurbarán, Murillo, Valdés Leal, Goya. Ils ne les ont jamais connus à fond quoique

l'intention fût a priori bonne. Gustave du Puynode écrit au directeur de *L'Artiste* encore en 1846 que « nous [se référant aux Français] connaissons à peine [...] l'école espagnole, et je ne crois pas qu'il y ait un seul des peintres qui la composent que nous connaissions tout à fait. Ceux qui me semblent les moins mal appréciés, en France, sont Murillo et Ribera ⁽²⁾ ». Finalement le tableau d'un Velazquez, Murillo, Ribera, Goya était devenu chez les écrivains français un « objet littéraire, la traduction plastique du texte écrit » car ils sont sans cesse confrontés à Lope, Cervantes, Calderón et leurs personnages à Don Quichotte et d'autres. Du moins, ne peut-on plus parler, en France, de méconnaissance des artistes espagnols, qui était presque totale avant le XIX^{ème} siècle. En général, les voyageurs romantiques avaient, nonobstant les limites, d'assez amples connaissances en ce qui concerne la peinture, plus restreintes pour les autres arts. Si de nombreux romantiques se sont souvent trompés dans leurs jugements sur la

(1) Musset Alfred de, *Premières poésies*, GFlammarion, Paris, 1998, p.128

(2) Puynode Gustave du, « Les arts à Madrid », in *La Revue de Paris*, Paris, 1846, p.121

peinture espagnole et nous ont parus comme de simples touristes qui s'en tiennent à des impressions générales, ou s'ils n'ont pas essayé comme le dira Jasinski « de dépasser l'immédiate compréhension, ou, si l'on peut dire, l'analyse esthétique ⁽¹⁾ », d'autres ont su pénétrer cette merveilleuse école espagnole sur des accents passionnés: « à chaque peuple » essayait de faire comprendre Emile Bégin, « sa manière de sentir et d'habiller sa croyance ⁽²⁾ ». Martinenche conclut à une ressemblance entre tous les grands artistes d'Espagne : « qu'ils s'appellent Murillo ou Zurbaran, Velazquez ou Ribera, les grands maîtres de la grande école espagnole, malgré la diversité de leur génie et de leur œuvre, ont cependant entre eux je ne sais quel air de parenté. Leur langage est si vigoureux, et leur sincérité si pénétrante ! Mystiques ou réalistes, ils se touchent de si près ! Ceux qui ne peignent que parce qu'ils croient traduisent leur foi avec une candeur si ingénue qu'ils ne songent point à imaginer péniblement leurs décors et leurs types ⁽³⁾ » ; il

met surtout l'accent sur la sincérité de leur inspiration: « c'est grâce à cette sincérité, et sans en avoir conscience, que les grands peintres espagnols inaugurent une voie nouvelle dans l'histoire de leur art. Ils rompent résolument avec la tradition mythologique. S'ils lui empruntent encore quelques titres, ils ne servent qu'à désigner des tableaux qu'elle n'a point inspirés. C'est la nature seule qu'ils suivent partout et toujours, et, comme elle est infiniment variée, il se trouve qu'en la peignant sous tous ses aspects, ils renouvellent sans y songer tous les genres reconnus et étiquetés par la critique ⁽⁴⁾ ».

(1) Jasinski René, *L'Espagne de Théophile Gautier, op.cit.*, p.22

(2) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p. 275

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.271

(4) Martinenche Ernest, *Ibid.*, p.273

A partir de là, l'émotion et la fascination finissent par faire lancer un cri aux romantiques contre le modernisme qui n'a rien apporté à leur génération car, selon Mérimée, « les anciens connaissaient toutes nos intrigues parlementaires, avaient toutes nos passions, toutes nos petites modernes, toutes nos variétés même littéraires [...] le progrès social est néfaste à l'art, c'est-à-dire à la civilisation et à la culture ⁽¹⁾ ». Ils ont préféré les anciens et c'est pour cela qu'ils remontent toujours aux sources.

Notons rapidement que la musique espagnole est restée un art plutôt inconnu des romantiques français. Si l'on met à part la musique qui les attirait dans les danses durant les fêtes populaires au cours de leurs voyages, on ne trouve presque pas de jugements sur les musiciens espagnols de la première moitié du XIX^{ème} siècle, tels que Fernando Sor et Hilarión Eslava y Elizondo ou la célèbre Zarzuela. Charles Mazade avait bien remarqué l'absence d'une école de musique espagnole unifiée : « il n'y a point de musique espagnole, de compositions lyriques qui donnent l'idée d'un art national, et ce serait peut-être un curieux sujet d'étude de rechercher pourquoi entre ces deux nations méridionales, – l'Italie et

l'Espagne, – l'une a produit tant de richesses musicales et l'autre en est si complètement déshéritée ⁽²⁾ ». Il faudra attendre le début du XXème siècle pour que le contact direct avec de grands talents espagnols tels que Albeniz ou Manuel de Falla permette une meilleure connaissance réciproque des ressources artistiques de la France et de l'Espagne comme en témoignent les œuvres de Maurice Ravel, *La Rhapsodie espagnole*, *L'Heure espagnole* ou *Le Boléro*.

(1) Mérimée Prosper, « Dictionnaire raisonné du mobilier français », *Moniteur universel*, 14 janvier 1859, p.96 ; ou, in *Cor. Gén., op.cit.*, Lettre du 18 mai 1860 à Madame de la Rochejaquelein, t.IX, p.481-482

(2) Mazade Charles, « Madrid et la société espagnole en 1847 », in *La Revue Des Mondes*, 15 avril 1847, p.348

Deuxième partie: Voyages / L'espace espagnol : le présent est – il possible ?

Chapitre IV: La Castille. Etude analytique

**Quelle atmosphère les voyageurs vont-ils retrouver ?
Quelles sont leurs préoccupations?**

Le sortilège (ou la découverte ?) des villes et villages espagnols :
La silhouette des villes de Tolède, Madrid, l'Escorial, Burgos :

- d- Les auberges : pauvreté – faim – soif
- e- Les quartiers et les maisons
- f- Les routes et relais
- g- Les paysages naturels

La Castille. Etude analytique

**Quelle atmosphère les voyageurs vont-ils retrouver ?
Quelles sont leurs préoccupations?**

Si l'on associe, en général, le romantisme à l'attrait de la nature, et plus particulièrement, à l'amour de la nature sauvage s'offrant, vierge, non contaminée, à la sensibilité, confidente des rêveries de l'âme et des épanchements du cœur, le goût de la couleur locale et la curiosité esthétique n'ont pas moins porté les écrivains et les artistes romantiques à rechercher une séduction différente : celle des villes, des paysages et des monuments urbains, à la recherche de l'ailleurs et du différent. La perception de l'Espagne par les romantiques français a très souvent eu comme point de départ ses villes. Mis à part le « désir de l'Andalousie », dont le seul nom a fait « battre le cœur de beaucoup de voyageurs », les romantiques ont aimé, détesté, quelquefois critiqué les villes espagnoles, ils ont rêvé de régions espagnoles qu'ils ont directement ou non connues. Beaucoup d'entre eux arrivaient dans un lieu avec des idées préconçues, très souvent fruit de leurs lectures ou tout simplement de leur fort appétit de côtoyer « autre chose », de fuir leur Paris « asphyxiant » : « à chaque instant du jour, à chaque détour de la route, à chaque découverte, on se dit : Comme je suis loin de Paris !!!... et l'on jouit de sa liberté ⁽¹⁾. » Ainsi, la recherche de nouvelles

sensations, le désir d'échapper aux conventions sociales et le goût des romantiques en général pour le primitif ne suffisent pas à expliquer ce besoin de changer d'atmosphère : « Paris m'ennuie à mort ⁽²⁾ ». A la curiosité naturelle de

(1) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne*, Bartolomé et Lucile Bennassar, Laffont, p.445.

(2) Mérimée Prosper, *Correspondances générales* établie et annotée par Maurice Parturien avec la collaboration (pour les tomes I à VI) de Pierre Josserand et Jean Maillon, (T. I à VI, Le Divan, Paris, 1941-1947, T. VII à XVII : Privat, Toulouse, 1953 – 1963), T. VII, p.379 [5 – XII – 1854]

connaître « dans des pays étrangers les variétés du bipède nommé homme ⁽¹⁾ », Mérimée, par exemple, ajoute un sentiment plus profond et plus intime : « il y a un fantôme que je fuis volontiers, c'est moi-même ⁽²⁾ ».

Les écrivains romantiques, tout au long de leurs descriptions et de leurs récits, se montrent, en général, plus sensibles aux particularités et aux contrastes de l'Espagne qu'à ses caractères généraux. Le souvenir livresque joue sur ce plan un rôle primordial car il surgit à leur esprit à la suite d'une observation directe tirée de la vie quotidienne. On passe là de l'observation directe à la médiation culturelle : « encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du *Romancero*, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset ⁽³⁾ ». Nous pouvons noter ici toutes les représentations littéraires traditionnelles de la vision de l'Espagne au temps de l'auteur, et ces images, dans la tête de Gautier – voyageur, confluent et se confondent et ne témoignent d'aucun souci d'étude analytique, ni même de cohérence dans la succession des réminiscences littéraires. On voit ici les limites d'une véritable conscience historique chez l'auteur, qui n'hésite pas à situer sur le même plan le *Romancero*, expression authentique de l'âme de l'Espagne et de son identité spirituelle, et l'Espagne conventionnelle des ballades de Hugo et des contes d'Alfred de Musset – ce dernier poussant le cliché jusqu'à la caricature. Fin observateur en général, vigilant et volontiers caustique, Gautier n'en reste pas moins le romantique de

1830, prisonnier des poncifs de l'école, qui lui ont valu la dure accusation de certains Espagnols, lesquels l'ont traité « d'esprit superficiel par définition

(1) Mérimée Prosper, *Cor.Gén., op.cit.*, t. I, p.175 [8 – VIII – 1832]

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.VIII, p.555 [15 – VII – 1858]

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, Folio Classique, Gallimard, 1981, Paris p.43.

n'ayant retenu que des paysages souvent infidèles ⁽¹⁾»; d'autres, en revanche, comme le dit René Jasinski dans son introduction à *España*, « ont reconnu en lui un de leurs admirateurs les plus éclairés, un de ceux qui leur ont révélé à eux-mêmes leur propre pays ⁽¹⁾». Cette révélation du «propre pays» nous rappelle également la brève visite qu'avait faite Victor Hugo à Leso, un village près de Pampelune, que les Espagnols eux-mêmes ne connaissaient pas. Nous en donne un exemple, la banale conversation de M.Hugo avec son hôtesse, Madame Basquetz, qui lui demande : « d'où venez vous donc ainsi ? – De Leso. – Ah ! Vous êtes allé à Leso ? –Oui, madame. Elle répéta un moment après un air pensif : - De Leso ? – Mais oui, repris-je. Et vous, n'y êtes-vous jamais allée ? – Non, monsieur. – Et pourquoi ? – Parce que dans le pays, on ne va jamais à Leso. – Et pourquoi n'y va-t-on jamais ? – je ne sais pas ⁽²⁾ ». Nous pouvons noter ici que le goût de l'aventure chez le voyageur et de la découverte des villes que les Espagnols eux-mêmes ne songent pas à visiter, ont fait que les yeux de l'étranger avaient pu découvrir des lieux que les natifs ne voyaient pas car il y avait comme une contamination collective qui faisait que les gens étaient prisonniers de leurs préjugés : « parce que dans le pays on ne va jamais à Leso ».

Les romantiques ont porté une attention toute particulière aux auberges des villes et villages : « la patria más natural » écrit Tirso de Molina, « es aquella que recibe / con amor al forastero ; que si todos cuantos viven/ son de la vida correos, la posada donde asisten con más agasajo es patria / más digna de que se estime ⁽³⁾ ». Beaucoup d'entre eux arrivaient avec une image négative de l'hôtellerie espagnole, qui remonte à l'époque de Don Quichotte et de son écuyer

- (1) Jasinski René, *L' « España » de Théophile Gautier*, Edition Critique, Librairie Vuibert, p.8.
 (2) Hugo Victor, *Oeuvres Complètes, Voyages*, Bibliothèque de France, Robert Laffont, p.820.
 (3) Molina Tirso de, in *Costumbristas españolas*, Tomo I, p.762. Traduction : « la patrie la plus naturelle est celle qui recoît / l'étranger avec amour, où tous ceux qui y vivent/ sont les messagers de la vie, et la posada où ils reçoivent bon accueil / est la plus digne d'estime.

Sancho. Cette image continuait à hanter beaucoup de visiteurs français qui, une fois arrivés dans une auberge, se livraient à des descriptions comme on en fait actuellement du Tiers monde. Tel fut le cas, par exemple, de Dumas fils qui affirmait dans ses articles que « l'Afrique commençait à partir des Pyrénées » (ce qui lui a valu les sévères attaques de plusieurs Espagnols – attaques auxquelles nous reviendrons dans un chapitre à part). D'autres, en revanche, cherchent à retrouver le cadre et l'atmosphère des auberges du *Don Quichotte* et du *Lazarillo*. Ainsi l'attention et la curiosité de Gautier, suscitées à plusieurs reprises par le souvenir du « bon chevalier de la Manche » et du « valeureux don Sanche », s'attachent aux particularités des auberges; et avant d'arriver à la première, le voyageur exorcise ce genre de fantasmes : « les descriptions picaresques et fourmillantes de *Don Quichotte* et de *Lazarillo de Tormes* nous revenaient en mémoire, et tout le corps nous démangeait rien que d'y songer ⁽¹⁾ ». Curiosité et inquiétude s'unissent dans l'esprit de Gautier face à « la réputation noire » des auberges espagnoles. On notera, outre les exorcismes des fantasmes, que Gautier, à travers une référence humoristique à deux mythes littéraires de prestige, qualifie de « picaresque » non seulement le *Lazarillo de Tormes* mais également le *Quijote*: s'agit-il de cette esthétique de l' « irrégulier » qu'on appellera par la suite « baroque », et que Gautier définit par le terme de « grotesque », appliqué aux écrivains du temps de Louis XIII hostiles aux réformes de Malherbe et auxquels son *Capitaine Fracasse* doit beaucoup: une esthétique du mouvement, des contrastes, de l'imprévu et de la surprise, du mélange d'images chatoyantes et de notations pittoresques?

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.49.

a- Les auberges castillanes

L'espace espagnol commence ainsi à prendre forme aux yeux des voyageurs français à travers les auberges où ils doivent loger une ou plusieurs nuits. Dans la présentation des auberges espagnoles de la Castille, Gautier décrit sa longue et périlleuse aventure avant son arrivée dans ces lieux pour se reposer, par le recours aux champs lexicaux du lugubre, de la laideur: ainsi la route de la Manche, par exemple, lui apparaît-elle comme « pays plat, pierreux et poudreux D'un vert glauque et malade ⁽¹⁾ » La Manche, « patrie de don Quichotte », est aussi « la province d'Espagne la plus désolée et la plus stérile ⁽²⁾ ». Cette précision des détails évocateurs et « réalistes » provient parfois des réminiscences ou des souvenirs de lectures: « l'on entre dans la Manche où nous aperçûmes sur la droite deux ou trois moulins à vent qui ont la prétention d'avoir soutenu victorieusement le choc de la lance de Don Quichotte, et qui, pour le quart d'heure, tournaient nonchalamment leurs flasques ailes sous l'haleine d'un vent poussif. La venta où nous nous arrê tâmes pour vider deux ou trois jarres d'eau fraîche, se glorifie aussi d'avoir hébergé l'immortel héros de Cervantes ⁽³⁾ ». Et Quinet, de son côté, une fois en Castille, fait l'éloge indirect des « ventas » en se demandant : « je ne sais comment on ose médire de ces *ventas* espagnoles, toutes remplies de l'âme de Don Quichotte ⁽⁴⁾ ». Ces ventas, telles que les verra plus tard Azorín, « ont leur signification dans la littérature espagnole et sont inséparables du paysage de l'Espagne ⁽⁵⁾ ». On les trouve minutieusement décrites dans la prose et la poésie romantiques espagnoles; le duc de Rivas, décrivant dans son poème *El ventero* une des classiques ventas espagnoles, écrit: « suelen ser ya grandes y espaciosas,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.237.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.235.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.237.

(4) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, Imprimeurs –unis, Paris, 1846, p.18

(5) Martínez Ruiz J. (Azorín), *Obras selectas*, cuarta edición, Biblioteca Nueva, Madrid 1969, p.440

ya pequeñas y redondas, pero siempre de aspecto siniestro, colocadas, por lo general, en hondas cañadas, revueltas y bosques ⁽¹⁾ ». Les hôtelleries de la Castille étaient devenues, chez la plupart des voyageurs, une sorte de station-obsession, une aventure de plus, que les uns décrivaient avec une ironie parfois appuyée: « *venta*, ou *fonda*, ou *posada*, ou *parador*, tous mots qui peuvent à peu près se traduire plus ou moins fidèlement par celui d'*hôtellerie* ; et chaque fois qu'attiré par la légende, un voyageur a l'imprudence de passer le seuil de cette porte, il semble par cette violation de domicile avoir encouru toute l'animadversion du propriétaire de la maison ⁽²⁾ »; La difficulté de trouver un logement est soulignée par Charles Didier qui, arrivé à Madrid, note: « ici, tout est difficile, à commencer par les choses les plus simples : c'est une affaire de trouver un logement ⁽³⁾ »; d'autres, comme Adolphe Blanqui par exemple, tirent de la laideur même de l'endroit, du vide, de la saleté un intérêt de spectacle : « trois fumeurs infectaient l'atmosphère [...] Effroyable odeur de l'huile [...] Le vin exhale un parfum de résine [...] Cependant cette singularité de mœurs et d'usage captive la curiosité et présente un spectacle qui n'est point sans intérêt ⁽⁴⁾ ».

Nous pouvons ainsi remarquer que, pour nos voyageurs français, l'image et l'impression poétiques qui en dérivent comptent au moins autant que l'observation du fait réel. Très souvent, cette image et cette impression (surtout chez les voyageurs du début du XIXème siècle qui ont essayé de peindre au lecteur la réalité telle qu'elle est) ont engendré une sorte de comparaison avec le pays natal, la France, pour détruire le cliché sur la mauvaise réputation des

(1) De Saavedra Rivas Ángel, *Obras completas*, Madrid: Atlas, 1957, vol.III (teatro y prosa). Traduction : « d'ordinaire, elles sont soit grandes et spacieuses, soit petites et rondes, mais toujours d'un aspect sinistre, placées, en général, dans de profonds vallons, des tournants et des forêts ».

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch.XXIII.

(3) Didier Charles, *Une année en Espagne*, Paris, Dumont, 1837, p.175

(4) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, Paris (Aout – Sept. 1826), Dondey – Dupré, 1826, p.17.

auberges. A titre d'exemple, le duc de Marcillac, arrivant dans une auberge, s'étonne en remarquant que « les bœufs, les cochons, les moutons, les mules et les hommes vivent en commun dans ces hôtelleries. Les quatre côtés sont destinés à chaque espèce différente [...] C'est un véritable tableau de caravanes traversant les déserts de l'Afrique ⁽¹⁾ ». Mais ce croquis, cruel dans sa sobre et sèche énumération, est précédé directement d'une comparaison basée sur le souvenir du voyage en France de l'Anglais Arthur Young en 1789, qui s'exprime ainsi sur quelques unes des hôtelleries françaises : « à Saint- Girons, je vais à la Croix Blanche, le plus exécrationnable réceptacle d'ordure, de vermine, d'imprudence et d'imposition qui ait jamais exercé la patience ou choqué la sensibilité d'un voyageur. L'Espagne n'avait rien offert à mes yeux d'égal à cet égoût, qui aurait fait sauver un cochon d'Angleterre ⁽²⁾ ». Il arrive, cependant, que l'état pitoyable des auberges castillanes laisse place, chez le voyageur, à une attitude plus sereine et à un plus grand souci de description objective. Ainsi Mesonero Romanos, grand écrivain de mœurs de l'époque, qui a essayé inlassablement de décrire telle quelle son Espagne traditionnelle, loin de celle qui a été reconstruite et réinterprétée par l'imaginaire romantique, observe les *posadas* de Madrid et écrit, par exemple, sur le *Parador de la Higuera* : « entre una taberna y una barbería, álzase a duras penas el vetusto edificio que desde su primitiva fundación fue conocido con el nombre del *Parador de la Higuera* [...] Su fachada exterior, [...] ofrece [...] pocos atractivos al pincel del artista o a las investigaciones del arqueólogo ⁽³⁾ ».

Le voyage en Castille se réduisait à pauvreté, faim (« nous poussâmes les cris les plus aigus et les plus attendrissants déclarant que nous mettrions le feu à la

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau Voyage en Espagne*, Paris, Normant, 1805, p.240-241

(2) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p. 108.

(3) Romanos Mesonero Ramón, in *Costumbristas españoles, op.cit.*, Traduction : « entre une taberne et une boutique de barbier, s'élève à grand-peine le vétuste édifice lequel, dès sa fondation, fut connu du nom de *Parador de la Higuera* [...]. Sa façade extérieure, [...] offre [...] peu d'attractions au pinceau de l'artiste ou aux recherches de l'archéologue ».

maison pour faire rôti l'hôtesse elle-même à défaut d'autre nourriture ⁽¹⁾ »);

danger (« le danger des routes est vraiment impraticable »), obstacle, carence de tout : la cuisine devient, pour Mme de Brinckmann, une pièce bien intéressante quand on meurt de faim⁽²⁾, et le vin devient pour Gautier le « mets éminemment espagnol ou plutôt l'unique mets espagnol car on en mange tous les jours d'Irun à Cadix et réciproquement⁽³⁾ ». Federico García Lorca, se référant à la Castille, écrira: « por todas partes hay angustia, aridez, pobreza y fuerza... Y pasar campos y campos todos rojos, todos amasados con una sangre que tiene de Abel Caïn...⁽⁴⁾ ». Tout le long du chemin de la Castille, qui fait écrire à Quinet: « [...] je sens d'avance, en ce moment, l'ennui des solitudes des deux Castilles⁽⁵⁾ », nous découvrons au fur et à mesure une déception de nature esthétique : cette émotion déclenchée, cette impression d'art, attendue et finalement manquée. Mais la contrepartie est là, qui récompense largement car « ce qui constitue le plaisir du voyageur, c'est l'obstacle, la fatigue, le péril même. Quel agrément peut avoir une excursion où l'on est toujours sûr d'arriver, de trouver des chevaux prêts, un lit moelleux, un excellent souper et toutes les aisances dont on peut jouir chez soi?⁽⁶⁾ ». Il y a ainsi, au milieu même de la déception du voyageur, quelque chose de fascinant, une attraction inexplicable, un stimulant pour son imagination, et c'est peut être là l'essentiel. N'est ce pas que l'Espagne a, avant tout, été un réservoir d'images pour les écrivains

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p. 238.

(2) Mme de Brinckmann, in *Le voyage en Espagne*, op.cit, p.249

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p.239.

(4) García Lorca Federico, *Impresiones y paisajes*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 1994, p. 62. Traduction : « il y a partout angoisse, aridité, pauvreté et force ... Et passer des villages et des villages tout rouges, tout pétris du sang d'Abel et de Caïn ».

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p.6

(6) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p. 320.

romantiques français, non moins que pour les Espagnols eux-mêmes qui, par exemple, humanisaient les terres pour y condenser leur pauvreté et leur tristesse : « tierras pobres, tierras tristes, tan tristes, que tienen alma⁽¹⁾ »? Se plaignant de la

carence de tout dans les auberges, Mérimée, avec une exagération évidente où il cherche apparemment à impressionner le lecteur, écrit dans une lettre à S. Duvancel du 8 octobre 1830 : « il est bon que vous sachiez d’abord que, dans une auberge espagnole, on trouve assez souvent du pain et de l’eau mais pas autre chose. En conséquence, nous étions obligés d’acheter notre dîner d’avance. Souvent j’ai porté en croupe un coq vivant que je devais souper le soir ⁽²⁾ ». Gautier également raconte que, sans la compassion qu’il a inspirée à une de ses compagnes de voyage avec qui il a partagé un peu de pain et de jambon, il aurait passé la nuit dans la « venta » sans rien manger du tout. Et malgré la faim et la fatigue, le sommeil du voyageur est très souvent de courte durée : « les punaises des matelas, animées par la perspective d’un festin inattendu entrent rapidement en action obligeant à abandonner sur-le-champ l’inhospitalier paillasse ⁽³⁾ ». Quand ce ne sont pas les punaises, ce sont les puces, qui, par leur présence, écrit Gautier ironiquement à la suite de la visite du palais de la Galiana, dans les environs de Tolède, contribuent à préserver la couleur locale : « il fallait avant tout nous débarrasser des populations microscopiques qui tiguaient de leurs piqûres les plis de nos ex-pantalons blancs ; heureusement le Tage n’était pas loin, et nous y conduisîmes directement les puces de la princesse Galiana [...] Nous demandons pardon à nos lectrices de ce détail fourmillant et picaresque qui serait

(1) Machado Antonio, *Poesías Completas*, Edición Manuel Alvar, Colección Austral, 2002, p.202. Traduction : « Terres pauvres, terres tristes, si tristes, qu’elles ont une âme ».

(2) Mérimée Prosper, in *Lettres d’Espagne*, Editions Lemarget, MCMXXVII, p.126, ou, Prosper Mérimée, *Cor.,gén., op.cit.*, t.I., p.76 [8-X-1830]

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.213 – 214.

mieux à sa place dans la vie de Lazarille de Tormes ou de Guzman d’Alfarache. Mais un voyage en Espagne ne serait pas complet sans cela, et nous espérons être absous en faveur de la couleur locale ⁽¹⁾ ». Quelques années plus tard, Mérimée, pour mieux souligner le manque de confort dans les auberges, s’étend sur la beauté des paysages environnants, que le voyageur, affronté aux puces et aux

punaises, n'est plus en état d'apprécier. Ainsi écrit-il à Madame de la Rochejaquelein, le 26 octobre 1858: « observez, madame, l'influence qu'une mauvaise nuit a sur les impressions de voyage ». Le duc de Rivas, en plus des puces, mentionne les rats: « ya empezaba el crepúsculo de la mañana cuando el contrabandista entró a despertarlo (al viajero) [...] preguntándole que tal había pasado la noche. - “Muy mal, contestándole mi amigo: - amén de las pulgas que me han devorado, y de la ratas, que se han paseado a sabor sobre mí, y del viento y de las goteras, el ruido ha sido infernal ⁽²⁾»».

Cette même situation, Mérimée l'avait connue en France même, en Avignon en 1834, lorsqu'il écrit dans une lettre à Sutton Sharpe : « si on est fier d'être Français en regardant la colonne, on ne l'est guère dans une auberge d'une petite ville du midi de la France, couché dans un lit où les gros rats ont établi leur domicile ⁽³⁾». Cependant, au milieu de la crasse, la beauté surgit, radieuse, là où on l'attendrait le moins. Ainsi, Quinet, par exemple, qui voyait partout le style mauresque même dans une « posada » à Tolède, écrit : « c'est celle des Chevaliers, de los caballeros [...] Je laisse derrière moi au milieu de la cour, la citerne du désert. Sous des galeries arabes, une eau pure circule dans de petites rigoles de marbre, ainsi qu'il est écrit dans le Coran. Une toile blanche, sans doute

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.213 – 214.

(2) Ángel de Saavedra Rivas, Duque de, in *Obras completas, op.cit.*, p.350. Traduction: « déjà l'aurore avait commencé quand le contrebandier entra pour le réveiller (le voyageur) [...], lui demandant comment il avait passé la nuit. – « Très mal, lui répondant par “mon ami” : - outre les puces, qui m'ont dévoré, et les rats, qui se sont proménés sur moi avec saveur, et le vent et les fuites d'eau, le bruit fut infernal ».

(3) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t. I, p.328
tissée par les filles de Mahomet m'ombrage du soleil ⁽¹⁾ ».

Le sentiment d'un manque, d'un décalage apparemment immense, entre le rêve et la réalité a poussé certains voyageurs à développer encore plus le sens de l'observation, et ils sont allés jusqu'à attribuer à des objets qui ne présentent pourtant aucun intérêt un rôle d'inspirateur et plus encore celui de « sujets de réflexion ». Adolphe Blanqui, dans son *Voyage à Madrid*, écrit : « les corridors

même de l'hôtel, les chambres, les lits, les meubles deviennent des sujets de réflexion : il n'y a rien de complètement indifférent dans un pays si bizarre, aux yeux d'un observateur attentif⁽²⁾ ». Mérimée, dans un élan d'hispanophilie, essaye de détruire l'image de l'Espagne « pays barbare » et affirme dans une lettre à un inconnu : « sachez qu'en Espagne, pays barbare comme vous dites, tout le monde, depuis le Grand jusqu'au muletier mange du pain blanc ; qu'il y a de l'encre dans les auberges⁽³⁾. Il arrive, sans doute, que toutes les auberges ne jouissent pas de la même réputation, et les « posadas » du Nord, dans leur majorité, sont plus qu'acceptables. Dans une lettre que Mérimée envoie à la comtesse de Montijo en 1840, il écrit : « bonne auberge, propre et remplie de chambermaids de figures avenantes qui chantent et rient toujours⁽⁴⁾ ». Gautier fait les mêmes constatations en se référant à une auberge du Nord : « nous fûmes éblouis de la blancheur des rideaux du lit et des fenêtres, de la propreté hollandaise des planchers et du soin parfait de tous les détails⁽⁵⁾ ». Cependant l'appréciation plutôt négative des étrangers vis-à-vis des hôtelleries espagnoles continuera encore jusqu'au XXème siècle. Le guide Boedeker, publié au début du siècle, croit devoir avertir : « dans les villes peu fréquentées, il faut se contenter de simples « fondas » à l'espagnole. Leur cuisine ne conviendra pas à tout le monde. L'ameublement des chambres

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op. cit.*, p.217

(2) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, *op.cit.*, p.17 – 18

(3) Mérimée Prosper, *Cor.,gén.*, *op.cit.*, t.I, p.308 – 9 – VIII – 1834

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.II, p.452 (21 – X – 1840)

(5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.50

et leur propreté laissent parfois fort à désirer. Le personnel, souvent négligent et mal complaisant, ne comprend rien à toute exigence de l'étranger, qui sort des usages du pays⁽¹⁾ ». Cette observation montre à quel point les étrangers restaient fort influencés par les descriptions de leurs voyageurs en Espagne.

Les auberges constituaient un lieu primordial, de curiosité variée, dans l'itinéraire du voyageur, et l'espace espagnol prenait sa forme à travers la gastronomie: très peu sont les voyageurs qui ont consacré des pages flatteuses à cette dernière. Émile Bégin, s'y référant, écrit sur un ton oratoire: « Brillat-

Savarin, grand homme, couvrez-vous la tête d'un voile, comme, Brutus condamnant ses fils, je vais parler de la cuisine espagnole ! La cuisine ... je la redoutais, pour le moins, autant que l'*escopeta* d'un contrebandier ⁽²⁾ ». Dumas, gourmet raffiné, ne comprend pas comment les « garbanzos » (pois) pouvaient faire partie de la diète espagnole. Il affiche pour eux un grand mépris et les voit comme « des pois de la grosseur d'une balle de calibre ». Dans son *Grand dictionnaire*, il définira plus tard le « garbanzo » comme « un légume extrêmement capricieux au physique et au moral ; si l'on ajoute une goutte froide pendant qu'il cuit, il profite de cette erreur pour ne plus cuire ; plus pressé que le haricot, il produit dans l'estomac le bruit que le haricot produit seulement dans les entrailles ». Gautier, avec son sens aigu de l'humour, définit le « garbanzo » comme un « pois qui a l'ambition d'être un haricot et qui réussit très bien ». Alexis de Vallon, dans un article sur « l'Andalousie à vol d'oiseau ⁽³⁾ », paru dans *La Revue de Paris*, se demande comment ces pois ne l'ont pas empoisonné. En plus du sens de l'humour, quelques uns, comme Gautier, avaient également celui

(1) Boedeker K., *Espagne et Portugal*, Paul Ollendorff, Paris 1900, p.XXI.

(2) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, Paris, Belin – Leprieur et Morizot, 1852, p. 205.

(3) Vallon Alexis de, « l'Andalousie à vol d'oiseau », in *Revue de Paris*, p.805

de la couleur, si l'on peut dire. Ils la rencontrent dans la soupe « azafranada » (safranée) au dîner à la posada d'Astigarraga: « l'on sert d'abord une soupe grasse, qui diffère de la nôtre, en ce qu'elle a une teinte rougeâtre qu'elle doit au safran, dont on la saupoudre pour lui donner du ton. Voilà, pour le coup de la couleur locale, de la soupe rouge ! ⁽¹⁾ ». Emile Bégin nous fait connaître sa première déception dans une posada à Burgos: « ici la désillusion commence; au lieu de m'apporter du chocolat dans un bol, on me le sert dans un dé à coudre; au lieu d'une rôtie de pain, on me donne deux biscuits grands comme ces patiences de poupée dont les enfants s'amuse. Cela me fit l'effet d'un essor ⁽²⁾ ». Gautier, qu'on avait mis en garde contre l'infâme gastronomie de la péninsule et qui, se

rappelant le *Quichotte* et le *Lazarillo de Tormes*, est content dans un premier temps de n'avoir pas à se mettre au lit ayant dîné comme le malheureux Sancho « d'un air de mandoline tout sec », mais, modifiée, à mesure qu'il descend vers le sud, son jugement jusqu'à arriver à la conclusion suivante : « la cuisine n'est pas le côté brillant de l'Espagne, et les hôtelleries n'ont pas été sensiblement améliorées depuis Don Quichotte, les peintures d'omelettes en plumées, de merluches coriaces, d'huile rance et de pois chiches pouvant servir de balles pour les fusils sont encore de la plus exacte vérité ⁽³⁾ ». Émile Bégin, en revanche, qui débarquait pourtant avec une foule de préjugés-clichés, entre autres culinaires, finit par avouer : « cependant, soyons justes, même envers les hôtelleries [...]. Depuis Bayonne jusqu'à Madrid, nous avons trouvé généralement de bons potages ; nous avons vu servir du poisson de mer et d'eau douce, du gibier, des légumes d'une qualité supérieure auxquels il n'aurait peut-être fallu, pour être bons, que l'absence du vinaigre, de l'huile, du safran et du girofle ⁽⁴⁾ ». Cette

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.50

(2) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.205 – 206

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.182.

(4) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.207.

référence, entre autre, à l'huile nous transporte, à près d'un siècle de distance, dans le roman *Angel Guerra* de Galdós, où l'auteur écrit, non sans ironie (voir les mots qu'on souligne), sur une auberge tolédane : « una de las puertas del fondo debía de ser de la cocina, pues allí brillaba lumbre y de ella salían humo y vapor de condimentos castellanos, la nacional olla, compañera de la raza en todo el curso de la Historia, y el patriótico aceite frito, que rechaza las invasiones extranjeras ⁽¹⁾ ».

L'exigence des étrangers de rencontrer les commodités d'autres pays, sans prendre en considération le climat et le contexte socioculturel qui favorisent des traditions très différentes, a fait que les romantiques, surtout au début de leur voyage, trouvaient beaucoup de difficultés à s'adapter. Ainsi en fut-il de Mérimée lors de son premier voyage; mais, plus tard, grâce à de sincères amitiés locales, le

désagrément finit par céder la place à la compréhension. On notera que celle-ci n'était pas toujours le cas de leurs contemporains espagnols, comme le montre par exemple ce dialogue satirique de Larra, dans un article intitulé « La Fonda Nueva », témoignage du mécontentement de l'Espagnol lui-même, qui repoussait la fréquentation des « fondas » et de leur gastronomie, de ces lieux où l'on manquait de tout : « tres años seguidos, he tenido la desgracia de comer de fonda en Madrid [...] No hace mucho, sin embargo, que un conocido mío me quiso arrastrar fuera de mi casa a la hora de comer. – Vamos a comer a la fonda. – Gracias; mejor quiero no comer. – Comeremos bien; iremos a Genieys: es la mejor fonda. – Linda fonda: es precioso comer de seis o siete duros para no comer

(1) Pérez Galdos Benito, *Angel Guerra*, in Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes, Chapitre V. Traduction : « une des portes du fond devait être celle de la cuisine, car là-bas brillait un feu duquel sortaient de la fumée et de la vapeur des condiments castillans, la marmite nationale, compagnon de la race dans tout le cours de l'Histoire et la patriotique huile frite qui repousse les invasions étrangères ».

mal. ¿Qué aliciente hay allí para ese precio? Las salas son bien feas; el adorno ninguno: ni una alfombra, ni un mueble elegante, ni un criado decente, ni un servicio de lujo, ni un espejo, ni una chimenea, ni una estufa en invierno, ni agua de nieve en verano, ni...⁽¹⁾ ».

Au cours de leurs déplacements à travers la péninsule ibérique, le panorama de la Castille, et plus particulièrement de Madrid, a offert à nos voyageurs un tableau contrasté de l'Espagne sèche. Il n'est donc pas surprenant de les voir mentionner très fréquemment l'insatiable soif des Espagnols, qu'ils essayaient d'étancher en recourant, en premier lieu, à l'immédiate solution disponible : l'eau. Ils décrivent la fonction des « cántaros » dans les maisons, le commerce de l'eau dans les rues qui devient comme une sorte d'institution, et que Gautier lui-même justifie pleinement quand il affirme que « boire de l'eau » dans les rues « est une volupté que je n'ai connue qu'en Espagne; il est vrai qu'elle y est légère, limpide et d'un goût exquis⁽²⁾ ». Emile Béglin souligne de façon égale

ce besoin d'eau quand il écrit : « agua, agua fresca, l'eau, l'eau fraîche ! c'est le cri général, le sauve qui peut qu'on entend retentir d'un bout à l'autre de l'Espagne ⁽³⁾ ». Il n'hésite pas à forcer le ton, poursuivant, à l'aide de métaphores

- (1) Larra Mariano José de, in *Artículos varios*, Edición de E. Correa Calderón, Clásicos Castalia, Madrid, 1986, p. 403 – 404. Traduction: « trois ans de suite, j'ai eu le malheur de manger dans les *fondas* à Madrid [...] Cependant, il n'y a pas longtemps, une personne de mes connaissances a voulu me traîner en dehors de chez moi à l'heure du déjeuner. – Allons manger à la fonda. – Merci; je préfère ne pas manger. – On mangera bien; on ira à Genieys : c'est la meilleure fonda. – Belle fonda : il est bon de manger à six ou sept douros pour ne pas mal manger. Quel attrait y a – t -il là pour ce prix ? Les salles sont bien laides ; aucun ornement : pas un tapis, ni un meuble élégant, ni un domestique décent, ni un service de luxe, ni un miroir, ni une cheminée, ni une chaufferette en hiver, ni des glaçons en été, ni ... ».
- (2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.225.
- (3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p.245.

aquatiques si l'on peut dire: « je me suis presque cru au milieu d'une peuplade de poissons tirés de leur élément naturel, frétilant d'agonie et se pâmant, si tout à l'heure les réservoirs domestiques ne s'ouvraient pour le sauver ⁽¹⁾ » Outre la comparaison avec les « poissons », notons l'emploi de l'hyperonyme « réservoirs domestiques », qui vient ajouter au sens étymologique, une valeur hyperbolique qui met au premier plan « ce besoin d'eau ».

Différentes possibilités s'offraient au dégustateur de rafraîchissements dans le Madrid de 1840. Ainsi Gautier a recours ici, et très fréquemment, à l'emploi d'un lexique espagnol car il est conscient que les termes que la langue emploie pour se référer à des réalités de civilisation inexistantes en France (même si parfois on sent dans des cafés français d'abominables « succédanés » comme l'assure Gautier lui-même) forment partie de l'ambiance particulière qu'il voulait transmettre au lecteur. Ce « regard de touriste » s'entrecroise pour autant ici avec le « regard anthropologique ».

Il cite ainsi les différents genres de « bebidas heladas », toutes de grande qualité, incontestablement supérieures aux imitations qui se font à Paris : « [...]

aussi supérieures à ces affreux carafons de groseille sûre et d'acide citrique que l'on n'a pas honte de vous servir à Paris dans les cafés les plus splendides, que du véritable vin de Xérès l'est à du vin de Brie authentique ⁽²⁾ ». Il y a aussi la « bebida de almendra blanca » qui apparaît comme une « boisson délicieuse, inconnue en France où l'on avale, sous prétexte d'orgeat, je ne sais quelles abominables mixtures médicinales ⁽³⁾ ». La « horchata de chufas tenue habituellement par des Valenciens » a également attiré les voyageurs, qui ont très souvent justifié les développements qu'ils ont consacrés à ce genre de rafraîchissement en particulier, et aux autres en général, par la nécessité de se

(1) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, op.cit., p.245.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p.135.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.136.

défendre contre la chaleur étouffante de l'été castillan : « tous ces détails vous paraîtront peut-être fastidieux ; mais, si vous étiez , comme nous exposés à une chaleur de 30 à 35 degrés, vous les trouveriez du plus grand intérêt ⁽¹⁾ », écrit Gautier. Quant à Mérimée, qui connaît l'Espagne dans ses moindres détails (Gautier a fait une seule fois le voyage, Mérimée six fois), le climat sec et chaud de la péninsule lui a fait découvrir l'importance des fruits, tels que les melons de Valence ⁽²⁾, les raisins de La Nouvelle Castille ⁽³⁾ et les fruits exotiques, comme l'anone ou les oranges de Catalogne. En ce qui a trait au vin, Mérimée trouve que le xérès est l'idéal pour animer les réunions. Bien que ce soit son vin préféré, il y a un autre qui selon lui le dépasse : le *Montilla*, qui est le vin offert à José María au mariage de Andújar : « lorsqu'on servit du vin d'extra, la mariée prenant un verre de Montilla (qui vaut mieux que le xérès, selon moi) le toucha de ses lèvres et le présenta au bandit ⁽⁴⁾ ». Ces références tant à la gastronomie qu'à la boisson nous laissent penser qu'en réalité les voyageurs n'étaient pas, quoi qu'ils en aient dit, si mal à l'aise ; leurs plaintes servent de sauce au récit et d'effet psychologique sur le lecteur.

Cet espace espagnol prenait tout autant sa forme à travers la beauté féminine présente dans ces auberges, démentant le préjugé, fruit de lectures et plus particulièrement de l'image de l'affreuse servante Maritorne du début du *Don Quichotte*. La réalité apparaît ainsi plus belle que les fictions littéraires. N'est-ce pas l'Espagne vivante qui vient triompher des stéréotypes où l'enfermaient les souvenirs de lectures? Irrésistiblement attiré par la beauté des jeunes filles des auberges, plus encore, fasciné et enchanté, Gautier fait l'éloge de la qualité du lieu et de sa gastronomie et se laisse aller à une description si vivante des jeunes filles, à la posada de Astigarraga, que le lecteur arrive à les imaginer en

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.136.

(2) Mérimée Prosper, *Correspondance générale*, t. XIII, *op.cit.*, p.525, [21-VI – 1867]

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t. XII, p. 271 – 272 – [6 – XII – 1864]

(4) Mérimée Prosper, in *Lettres d'Espagne III*, Editions Lemarquet, MCMXXVII, p.79.

face de lui : « de belles grandes filles bien découplées, avec leurs magnifiques tresses tombant sur les épaules, parfaitement habillées, et ne ressemblant en rien aux maritornes promises, allaient et venaient avec une activité de bon augure pour le souper qui ne se fit pas attendre ; il était excellent et fort bien servi ⁽¹⁾ » Mêlant, dans une esquisse rapide mais aux lignes précises et nettes, beauté féminine et qualité de la cuisine, l'auteur parvient à suggérer ce que pouvait être l'atmosphère d'une auberge dans cette Espagne aux traits encore largement archaïques, mais profondément attachante, de la première moitié du XIX^{ème} siècle. Il en résulte une séduction encore agissante sur le lecteur d'aujourd'hui, à travers des pages et des pages dédiées à quelques villes de la Castille qui n'ont pas déçu le voyageur, lequel y est revenu à plusieurs reprises et, à chaque fois, les retrouvait comme il les avait construites dans ses rêves.

Tolède

N'est ce pas de Tolède qu'il s'agit en premier lieu (après les villes d'Andalousie bien entendu), qui a ensorcelé nos romantiques, lesquels ont mis tout le registre de leurs sensations, de leurs impressions, de leur imagination, pour

la décrire, la glorifier et l'élever au rang des plus belles villes au monde et, selon Ernest Martinenche « il est dans plus d'un pays d'Europe une cité, une seule, qui semble avoir concentré en elle toute l'âme du passé national ⁽²⁾ ». Ils avaient hâte de la découvrir et certains arrivaient à la ville ayant déjà à l'esprit le tableau qu'ils cherchaient : « alors seulement je trouvai la Tolède que j'étais venu chercher, la Tolède du Moyen Age... celle que le cours des temps a le moins modifiée ⁽³⁾ ». Et Quinet de s'exclamer: « Que de palais ! Que d'écussons ! Que de portiques ! Que

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.50.

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.91

(3) Didier Charles, *Une année en Espagne*, Paris, Dumont, 1837, p. 30.

d'armoiries appendues ou gravées aux portes ! Certes, voici le Moyen Age de la Table ronde, tel que je l'ai toujours cherché ⁽¹⁾ ». Ce désir intense des visiteurs romantiques de retrouver l'aspect médiéval des villes, de respirer le souffle d'un autre âge, viril et fier, de s'égarer dans le dédale médiéval de leurs rues pittoresques « semblables au sillon des vers dans un vieux bois », avec leurs monuments plus ou moins délabrés ou miraculeusement épargnés par le temps, les églises qui gardaient les souvenirs de la chevalerie et de la Reconquista, est motivé par une double raison : la première était le désir de fuir la civilisation et la "modernité" de Paris, principal ennemi des voyageurs romantiques: « ... mais nous sommes de ceux qui ... estiment la civilisation elle-même quelque chose de peu désirable ... Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles ⁽²⁾ »; et la deuxième tenait tout simplement à leur attachement à cette beauté mystérieuse et exotique qu'ils ne pouvaient trouver qu'en Espagne : « les rues », dit Charles Didier parlant de Tolède , « sont encombrées d'ânes... Comme la ville n'a pas une seule fontaine, on est obligé d'aller puiser l'eau au Tage ⁽³⁾ ». Le pittoresque des ruelles tortueuses de Tolède est souligné par Gautier quand il écrit : « on nous conduisit, par des ruelles si resserrées que deux ânes chargés n'y eussent point passé de front... ⁽⁴⁾ »; et le même auteur ajoute qu'au milieu de ces ruelles « l'ont jouit d'une ombre et d'une fraîcheur délicieuse ⁽⁴⁾ ». Elles ont eu

également beaucoup d'effet sur Quinet qui, sans rien y mêler ici de ses habituelles réticences idéologiques, s'extasie et écrit : « impression qui tient du rêve ! Dans ces ruelles blasonnées, sépulcrales, où gît le moyen âge, un seul bruit se fait entendre, vif, éclatant, capricieux, celui des

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.215.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.40.

(3) Didier Charles, *Une année en Espagne*, *op.cit.*, p.295

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.183

Romances populaires. [...] Tolède vit pour moi dans l'impression de ces mélodies exhalées des ruines chevaleresques. Pas un carrefour d'où je n'aie entendu sortir une de ces éclatantes fusées de voix ⁽¹⁾ ».

Le Tage, « ce fleuve des troubadours ⁽²⁾ », comme l'a nommé Emile Bégin, a eu beaucoup d'effet sur Edgard Quinet, qui en a donné de très belles descriptions, avec, à l'appui, maintes images : « voici encore sur le Tage les deux ponts arabes avec la voûte en croissant; déjà la Madonne s'est assise au bas des créneaux musulmans. Mais les anges de l'Islam continuent de lancer, dès le soleil levant, une pluie de flèches brûlantes; quand leur carcois s'est épuisé, ils détachent une pierre des murailles, pour lapider le chrétien qui passe ⁽³⁾ ». Les deux termes de ce parallèle évoquent des domaines référentiels très hétérogènes, et Quinet, détaché personnellement de toute foi religieuse, réactualise ici à sa façon le topos romanesque et poétique de l'antagonisme Coran / Évangile. On pourrait entrevoir dans cette piste de lecture un « opérateur de figurativité », marqueur de l'hypotypose. « Cette éternelle guerre entre chrétiens et musulmans », si souvent évoquée par nos romantiques, était, en quelque sorte, toujours vivante et semblait se perpétuer surtout dans la mixité des monuments, encore plus riches et merveilleux grâce justement à ce mélange: « il règne dans les édifices publics de Tolède une variété de style attachante; passant de l'un à l'autre, on peut faire un cours complet d'architecture ⁽⁴⁾ ». Mis sans doute à part, dans une certaine mesure, Chateaubriand, ce que les romantiques français recherchent à travers ces évocations, ce n'est pas tant une émotion proprement

religieuse qu'un tableau, ample et suggestif, d'histoire et de civilisation et une impression d'art, un espace en adéquation avec leur tempérament esthétique.

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.218

(2) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.376.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p. 211.

(4) Didier Charles, *Une année en Espagne*, *op.cit.*, p.308.

La visite de Tolède était donc devenue pour les romantiques une escale primordiale qui les a attirés par les magnifiques monuments ayant subi à maintes reprises les combats et les péripéties qui ont jalonné des siècles de lutte: en premier lieu, la cathédrale de Tolède, « cet espace enchanté » qui a retenti loin dans leur imagination. Pour Charles Didier (un des rares romantiques français plutôt froid qui ne voyait dans l'Espagne que « misère et saleté »), « c'est un gouffre insatiable où se sont englouties les richesses de Tolède et non seulement ses richesses, mais sa puissance, sa gloire et sa virilité ⁽¹⁾ ». Pourquoi gouffre? Serait-ce que le mystère du passé de cette ville reste insondable, impossible à comprendre? Ou est - ce tout simplement l'effet de cette impression de luxe, ce luxe qui, en Espagne, selon P.G. de Bussy, « s'est tout entier réfugié dans les Eglises ⁽²⁾ » ? De là toute l'importance, mais surtout l'amour et l'attachement, que manifeste le peuple espagnol à sa religion, qui l'a conduit au fil des siècles à contribuer à l'enrichissement de la maison de Dieu. Charles Baudelaire, dans ses journaux intimes, écrit à ce propos: « l'Espagne met dans la religion la férocité naturelle de l'amour ». Sur cette « férocité », nous reviendrons plus tard pour parler de cette Espagne qui a été, également par nos romantiques, profondément identifié au catholicisme.

Retournons à Tolède qui, pour certains, « est un grand cloître dont la cathédrale est l'église ⁽³⁾ » et où « les vieilles pierres ont une âme ⁽⁴⁾ ».

Charles Didier a été manifestement impressionné par l'imprégnation chrétienne; Gautier également, en décrivant la cathédrale de Tolède, a surtout souligné cette impression générale d'homogénéité architecturale et sa luminosité particulière : « des vitraux où l'émeraude, le saphir et le rubis étincellent, [...]

(1) Didier Charles, in *Le voyage d'Espagne*, de Bartolomé et Lucile Bennassar, Robert Lafont, p.308.

(2) Bussy P.G. de, in *Le voyage en Espagne, Ibid.*, p.308.

(3) Didier Charles, in *Le voyage d'Espagne, Ibid.*, p.311.

(4) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.103

tamisent un jour doux et mystérieux qui porte à l'extase religieuse, et, quand le soleil est trop vif, des stores de sparterie qu'on abat sur les fenêtres entretiennent cette demi-obscurité pleine de fraîcheur, qui fait des églises d'Espagne des lieux si favorables au recueillement et à la prière ⁽¹⁾ »; la cathédrale a exercé également sur Mérimée une puissante attraction qui, chez un athée notoirement anticlérical, traduit certainement un sentiment d'admiration supérieure quand il avoue, dans une de ses lettres à la comtesse de Montijo, qu'il n'avait aucun inconvénient à assister à la messe pourvu qu'il revisite l'édifice ⁽²⁾. En fait, outre le monument, il y avait le trésor de la cathédrale, qui l'a ébloui tant pour sa valeur matérielle que pour la magnificence du travail des orfèvres : « figurez-vous une masse de robes tissées de perles, de couronnes et de bracelets étincelants de rubis et d'émeraudes et des vases d'or de la Renaissance pour plus de vingt millions ⁽³⁾ ».

D'autres, en revanche, comme Edgard Quinet, ont recherché surtout le contact avec l'exotisme maure car selon lui « tout ce que l'on a entendu dire du génie mauresque de l'Espagne se fixe et se dresse devant vous sur le seuil de l'Islamisme ⁽⁴⁾ », ajoutant, sur le mode hyperbolique auquel il cède si souvent quand il évoque l'Espagne musulmane: « rien au monde ne m'a frappé que cette voûte des maures placée à l'avant garde de l'Afrique ⁽⁴⁾ ». Un peu plus loin, il se demande, sur un ton révolté et nostalgique : « comment l'Esprit musulman ne s'obstinerait – il pas à survivre jusque dans les pierres ? L'Espagne commence à prendre dans Tolède une face africaine ⁽⁵⁾ ». C'est à Tolède, également, que la diatribe anti-chrétienne de Quinet trouve son accent le plus réprobateur, s'en donnant à cœur joie pour évoquer la barbarie des chevaliers chrétiens et la

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p. 210.

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.212.

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.217.

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.219-220.

(5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, *op.cit.* p. 476.

rappeler aux lointains descendants des maures égorgés : « parlons un peu des croisades et de la bataille de Las Navas, où vingt-cinq chrétiens coupèrent la tête de trois cent mille de vos parents ⁽¹⁾ »; forcé de reconnaître, néanmoins, que la cathédrale de Tolède « marque en Espagne la gloire du Christ vainqueur d'Allah », il prend soin d'ajouter aussitôt, sur un ton railleur, que « l'itinéraire du christianisme est marqué de Burgos à Séville par ces trophées de pierre ⁽²⁾ »; ce qui fait que Tolède devient pour lui « l'âme du monstre ⁽²⁾ ». Plus modéré si l'on peut dire, ou peut-être conciliateur de la Tolède mixte, catholique et musulmane, est Gautier, qui prend son temps pour découvrir les moindres détails, les lieux les moins connus, non seulement de Tolède mais de toutes les villes (et villages) qu'il a visités, et son langage s'enrichit d'hispanismes qui donnent à son récit, en plus de l'enchantement, un ton de réalisme précis et vivement coloré, par l'emploi de termes tel que *plazuela*, *calle ancha*, *alpargatas*, *horchata de chufas*. Ceci, du reste, ne l'empêche pas de recourir, fréquemment, à des énoncés ironiques pour exprimer son scepticisme devant certaines formes de dévotion religieuse. Ainsi le poème *La Vierge de Tolède*, dans *España*, reprend la fameuse légende de la Sainte Vierge qui fut si contente de sa statue à la cathédrale de Tolède qu'elle l'embrassa et lui communiqua le don des miracles. Gautier nous raconte cette légende non sans essayer (sans grand succès d'ailleurs) de se désolidariser de l'histoire qu'il raconte, avec une intention critique et ironique qui tantôt est sous-jacente: « Et sur cette statue on raconte une histoire / Qu'un enfant de six mois refuserait de croire ⁽³⁾ »; et tantôt s'exprime ouvertement et sans scrupule: « Si la Vierge, à Paris, avec son auréole, / Sur les autels païens de notre âge frivole / Descendait et venait visiter son portrait, Croyez-vous, ô sculpteurs, qu'elle s'embrasserait? ⁽³⁾ ». En fait le poète se dédouble: d'une part, il fait sentir la

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.217.

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.219-220.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, *op.cit.*, p. 476.
naïveté et l’aveuglement des gens du peuple qu’il semble bien évidemment accuser d’ignorance jusqu’à l’ingénuité; d’autre part, nous nous trouvons face à une oscillation entre l’attitude, essentiellement critique, à l’égard des croyances du peuple espagnol en général et des Tolédans en particulier et l’“acceptation” esthétique, quand il ajoute: « Mais que doit accepter comme une vérité/ Tout poète amoureux de la sainte beauté ⁽¹⁾ ». Cette dimension paradoxale, à laquelle le poète adhère tout au long du poème, laisse le lecteur (qui pourtant connaît bien l’idéologie de Gautier) perplexe, indécis, devant ce qui lui paraît, à certains moments, équivoque: cet appel aux “amoureux de la sainte beauté” est-il tout simplement un hommage à l’art, et si c’est bien le cas pourquoi devrait-il accepter la légende comme une vérité? Ou peut-être est-ce l’art qui s’agenouille pleinement devant la “sainte beauté” du spirituel, de “la belle Notre – Dame”? L’ironie très souvent tranchante et aiguë tend plutôt en faveur de la première interprétation, celle de l’émotion, fruit d’une impression purement artistique, et aussi vers le plaisir de frôler l’incroyable.

Ainsi, pour aborder Tolède, auréolée de ses légendes, les romantiques lui ont consacré des pages garnies de métaphores visant à transporter le lecteur dans un monde de couleurs, de lumière éclatante et d’exotisme bariolé. En fait, après avoir mélangé plusieurs versions de légendes, Gautier, en quittant Tolède, se laisse emporter par une contemplation finale de la ville, un effort d’intériorisation du paysage tolédan: « je restai plus d’une heure en contemplation, tâchant de rassasier mes yeux, et de graver au fond de ma mémoire la silhouette de cette admirable perspective ⁽²⁾ ». Les descriptions de Tolède, entre autres, pousseront plus tard Azorín à avouer que, pour les écrivains de sa génération, « le *Voyage* de Gautier fut une révélation: celle de l’Espagne, de ses vieilles cités, de ses monuments, de ses campagnes. Avec quelle ferveur, dans les excursions à Tolède,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, *op.cit.*, p. 476.

(2) Gautier Theophile, *Ibid.*, p.222.

lisait - on les pages de Gautier consacrées à la glorieuse ville! la génération de 1898 apporta en art le sentiment profond et enthousiaste du paysage et des cités espagnoles. Mais cette façon de sentir n'avait-elle point des antécédents sérieux et continus? Elle en avait. Toute une tradition existait ⁽¹⁾ ». Bégin, cependant, à l'inverse de la plupart de ses contemporains, ne manifeste pas, un ravissement particulier devant cette ville (bien qu'il loue sa cathédrale) quand il assure : « aujourd'hui, Tolède n'offre rien de séduisant ; ses rues tortueuses sont mal pavées et sales ; ses maisons, échelonnées sur des collines, sans régularité ni plan, ont l'air d'être empilées les unes au dessus des autres ; ses vieux monuments, la plupart en ruines ou demeurés inachevés, lui donnent un aspect de misère et d'abandon ⁽²⁾ ». Mais ce jugement très critique, cette condamnation sans appel ne seraient-ils pas imputables à la fatigue du voyage, car Bégin lui-même avoue qu'il était « arrivé moitié rôti sur la pointe de ce caillou brûlant qu'on appelle Tolède⁽³⁾»? Ou, tout simplement, faut-il les mettre sur le compte de la difficulté de quelques romantiques français, prisonniers de leur éducation classique et qui continuaient à chercher « la régularité et le plan », à accepter « ces rues tortueuses et mal pavées » et à en saisir le charme? D'autre part, les romantiques français ne paraissent pas avoir été attirés par les vestiges architecturaux du judaïsme à Tolède, même la merveilleuse Santa María la Blanca.

Madrid / L'Escorial

Toujours en ce qui a trait à la Castille, Madrid, cette ville à multiples facettes, «princesse des Espagnes ⁽⁴⁾», occupe la deuxième place, après Tolède,

(1) Martínez Ruiz, J. (Azorín), « L'Espagnolisme des romantiques français », in *Mercure de France*, tome CXXI, Mai – juin 1917, Paris, p. 633.

(2) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, op.cit., p. 383.

(3) Bégin Emile, *Ibid.*, p.382.

(4) Musset Alfred de, *Premières poésies*, GF Flammarion, 1998, p.130.

quant à l'impact qu'elle a laissé sur nos touristes romantiques français. (Il convient de rappeler ici qu'on parle des régions de la Castille car l'Andalousie

constitue, et de loin, le lieu qui a séduit le plus les romantiques français.) Il y a eu le Madrid des chercheurs d'autre chose, des passionnés du Musée du Prado, des fous de Vélasquez ou de Murillo, des fervents de la corrida madrilène, qui n'ont vu la ville qu'à travers les jeux, les scènes gaillardes et les représentations tragiques de Goya; et il y a eu aussi les ennemis de l'architecture de l'Escorial et de tout ce que ce monument renferme comme souvenirs historiques, ceux de la monarchie absolue et de la puissance du clergé, qu'ils pouvaient observer partout, notamment dans la capitale, et que presque tous ont dénoncée sur un ton violent et accusateur.

Réactions diverses, plusieurs aventures, la soif de découverte se retrouvaient chez tous les romantiques : « Madrid », écrit Louis Viardot, « quoique ville toute récente et devenue capitale *de par le roi*, quoique dépourvue d'antiquités et presque de monuments, quoique isolée au milieu d'un désert, Madrid offrirait pourtant aux voyageurs une ample moisson de souvenirs pour leur journal, et de dessins pour leur album ⁽¹⁾ ». Le voyageur, une fois arrivé à Madrid, se convertit en recourt à la comparaison très souvent dépréciative qui tend à établir une sorte de spectateur, dont le regard scrute, juge et, en face de chaque monument, à chaque rue, dichotomie systématique et hiérarchisée entre la France et l'Espagne, une relation de supériorité-infériorité qui se laisse entrevoir ou interpréter par le lecteur. « Mes yeux étaient accoutumés à l'élégance », dit Adolphe Blanqui dans son *Voyage à Madrid*, en 1826, parlant de l'hôpital de Madrid et de ses boutiques pauvres qui « ne présentent pas, à beaucoup près, l'aspect de richesse et d'élégance des magasins de Paris, et même de ceux de

(1) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, seconde édition, Paulin et le Chevalier, Paris, 1852, p. 10-11

Lyon ou de Bordeaux ». A la suite d'un incident à l'entrée de la capitale, Blanqui compare les « quelques misérables agents » du commissariat de police dans la rue d'Alcalá aux « gardiens des cimetières [français] ». Mépris, jugements de

condamnation se succèdent chez Gautier, par exemple, qui, malgré l'emploi d'un ton plus amène, moins violent, qui cherche tout simplement l'expression purement descriptive de la réalité d'une ville, ne nous prive cependant pas, à certains moments, d'une ironie bien voulue: « les cafés de Madrid nous semblent, à nous autres habitués au luxe éblouissant et féerique des cafés de Paris, de véritables guinguettes de vingt-cinquième ordre ⁽¹⁾ ». Gautier, cependant, à l'opposé de la plupart des autres écrivains, essaye, à la fin de chaque jugement critique, en fin observateur, de “réparer” un peu en relevant également le bon côté des choses. Ainsi, poursuivant son observation des cafés, il prend soin d'ajouter: « mais ce manque de luxe est bien racheté par l'excellence et la variété des rafraîchissements qu'on y sert ⁽¹⁾ ». Madrid n'a pas provoqué d'intenses satisfactions esthétiques chez les visiteurs français et n'a pas tout à fait répondu à leur attente du beau et de l'original parce que, dans « la bonne société bourgeoise », il n'était pas facile de rencontrer des formes supérieures de beauté (avec certes l'exception des collections du Prado – qui met Madrid au second rang des villes de Castille après Tolède – ou les moments de pure jouissance plastique des premières corridas de taureaux). Gautier, par exemple, a trouvé à Madrid très peu d'éléments pittoresques tels que l'éventail dont il cherche à faire l'éloge, l'associant à celui de la femme qui le porte: « une femme sans éventail est une chose que je n'ai pas encore vue en ce bienheureux pays ⁽²⁾ »; ou, également, la figure quasi « mythique » de la *Manola* rêvée (de laquelle on parlera plus tard).

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, *op.cit.* p. 134.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.128.

On ne peut laisser passer les excellentes pages animées sur le *Paseo du Prado* madrilène et son aspect à la fois élégant et populaire : « le coup d'œil du Prado est réellement un des plus animés qui se puissent voir, et c'est une des plus belles promenades du monde, non pour le site, qui est des plus ordinaires, [...] mais à cause de l'affluence étonnante qui s'y porte tous les soirs, de sept heures et

demie à dix heures ⁽¹⁾». Mais les jardins du Buen Retiro sont lamentablement décrits, en comparaison bien entendu des grands parcs des palais des rois français : « nous autres Français, qui avons Versailles, Saint-Cloud, qui avons eu Harly, nous sommes difficiles en fait de résidences royales, le *Buen Retiro* nous paraît devoir réaliser le rêve d'un épicier cousu ⁽²⁾ ». Il faut dire que cet enthousiasme pour Madrid et l'effet de la ville sur le voyageur français qui la découvre étaient largement partagés par les Espagnols de la même époque. Ainsi, le *costumbrista* Mesonero Romanos a évoqué sur un ton romanesque ce que représente pour lui la capitale madrilène ; et, rejoignant par là le sentiment d'ensemble des voyageurs français, il écrit dans son introduction à *Madrid a la luna* : « Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar ⁽³⁾ ». Chez Gautier, le lecteur ressent continuellement une certaine peur, si l'on peut dire, de décevoir le lecteur, par suite de sa propre déception, à laquelle pourtant il semble, dans un premier moment, refuser de céder, prisonnier des préjugés de l'avant-voyage.

On ne peut pas ne pas citer ici, à titre d'exemple, l'Escorial, "ce monstrueux édifice," dont tout le champ lexical de la description est fourni par le biais d'une dégradation sémantique ayant très souvent pour support la propre

(1) Romanos Mesonero Ramón, in *Costumbristas españolas*, *op.cit.*, p.734. Traduction: « Madrid est pour moi un immense livre, un théâtre animé, dans lequel je rencontre chaque jour de nouvelles pages à lire, de nouvelles et de curieuses scènes à observer ».

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.167.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.167.

interprétation personnelle du voyageur. Gautier débarquait, en effet, avec l'idée qu'en Espagne « on nommait l'Escorial la huitième merveille du monde ⁽¹⁾ » et que « tant de gens graves et bien situés [qui] ne l'avaient jamais vu, en ont parlé comme d'un chef-d'oeuvre ⁽²⁾ ». Or Gautier ne pouvait pas tromper son lecteur, même s'il craignait de décevoir « ces gens »; la responsabilité envers son destinataire l'a libéré des opinions imposées par ses lectures et son milieu. Gautier

dévoile ce monument et le décrit tantôt comme *une caserne, un hôpital, une grotte sous-marine, un désert de granit, une monacale nécropole*, tantôt comme *une thébaïde, un intérieur triste et nu*: « même les hirondelles et les martinets poussaient des cris aigus et stridents ⁽³⁾ ». Toutes ces énumérations, qui occupent seulement quelques pages, sont pourtant très suggestives, et dans l'horreur même de cette architecture, le lecteur savoure la beauté de la description de « cette cour humide et froide » et va même jusqu'à la sentir dans la peau quand Gautier, s'adressant au lecteur, affirme: « quoiqu'il fasse au-dehors 30 ° de chaleur, votre moelle se fige dans vos os ⁽⁴⁾ »; ou encore chez Emile Bégin, qui se demande « où certains voyageurs avaient mis leurs yeux lorsqu'ils ont représenté ce monument comme une merveille ⁽⁵⁾ »; ou chez Alexandre Dumas, qui écrit dans une de ses lettres envoyées d'Espagne : « nul ne dira: l'Escorial est beau. On n'admire pas le terrible, on frissonne devant lui. Philippe lui-même, lorsque l'architecte lui remit les mille clefs du monument rêvé par son inflexible génie, dut frémir en les touchant. La première idée qui se présente à l'esprit, c'est que l'Escorial n'est point bâti par les procédés ordinaires, mais a été creusé dans un bloc de granit. Etes-vous descendue jamais dans quelque mine avec la conscience qu'une montagne tout entière pesait sur vous ? Eh bien ! le sentiment qu'on éprouve en entrant

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.167.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.170.

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p. 352.

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XI

(5) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.87

à l'Escorial est analogue à celui-ci. ⁽¹⁾ » ; ou encore chez le critique Ernest

Martinenche selon qui « si le froid ennui s'est établi quelque part, il loge assurément dans le palais du morose Philippe II ⁽²⁾ ».

Louis Viardot n'épargne pas non plus son mépris pour le monastère qui cache depuis trois siècles, « au fond de ses cloîtres déserts qu'entoure une profonde solitude, de merveilleux ouvrages, des toiles fameuses de Léonard, de Raphaël, de Corrège, de Titien, que, dans les élans d'une dévotion plus ardente

qu'éclairée et plus semblable à l'amour, le sombre vainqueur de Saint- Quentin avait entassés dans sa royale thébaïde ⁽³⁾ ».

Alexandre Laborde, qui, au début du siècle, se limite à décrire le plan de l'Escorial et les richesses des objets précieux qui selon lui sont « remarquables », insère une illustration (« Vue de l'Escorial, prise du chemin de Madrid ») où il précise qu'elle « fait connaître la position du monastère et les montagnes arides qui l'entourent de tous côtés ⁽⁴⁾ ».

Toutes ces interprétations des effets sur le visiteur du monument de l'Escorial procèdent sans aucun doute d'une forte réaction contre le régime du « sombre Philippe II, ce roi né pour être grand inquisiteur ». Cette attaque contre « le terrible ex-voto de Philippe II, le gril gigantesque de Saint Laurent ⁽⁵⁾ », contre cet « Eden de l'inquisition, âme de pierre », devient plus agressive, plus assaillante, plus harcelante et plus pointilleuse sous la plume d'Edgard Quinet, dont on connaît les convictions républicaines et le violent anticléricalisme, voire

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XI

(2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.87

(3) Viardot Louis, *Les musées d'Espagne*, seconde édition, Paulin et le Chevalier, Paris, 1852, p. 16-17

(4) Laborde Alexandre, *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, 1806 – 1820, p.23.

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.125.

l'hostilité envers la foi catholique elle-même. Tout au long de sa relation, il se livre à la description minutieuse du palais, monastère et sépulcre. Nous découvrons, au fur et à mesure que nous avançons dans le texte, une alternance, une opposition entre les objets statiques (rochers – gril – pierres, caverne....) et les objets dynamiques (l'horloge – tempête – le vent) qui cherchent à faire prédominer les visualisations plastiques avec leur froide rigidité: « une horloge sonne dans la solitude ... C'est l'horloge de l'Escorial ... C'est là qu'une âme de pierre a voué l'Espagne et le monde à l'immobilité de la pierre ⁽¹⁾ ». D'autres connotations, telles que « l'immobilité de la pierre, les reliques d'une société défunte », soulignent également la ruine, la destruction de plusieurs éléments de la

nature même : « pas un oiseau du ciel n'apporte le rameau d'espérance » ; le guide qui l'accompagnait était lui-même un aveugle, auquel, « dans cette maison royale de la mort, la privation de lumière [semblait] indifférente ⁽¹⁾ ». Le jeune Hugo conservera de son voyage fait à l'âge de 9 ans, en 1811, outre la vision d'une Espagne somptueuse et indomptable, celle d'une nation sévère, tragique et violente, aux couleurs funèbres, où l'Escorial ne peut lui apparaître autre chose qu'un tombeau : « de loin, pour un tombeau je pris l'Escorial ⁽²⁾ ». Quinet se sert de l'Escorial comme d'un monument-paravent pour mettre à nu son idéologie politique et son voltairianisme. Outre cette impression d'agonie, de décadence, dans l'étude architecturale de l'Escorial, « où le sang se figerait dans les veines les plus ardentes ⁽³⁾ », s'exprime une dénonciation sociale à travers ce parallélisme, une sorte de mariage entre la pierre et les institutions d'où jaillit une violente critique de la monarchie absolue et de l'Eglise : « l'Eglise et la monarchie absolue, prises de la même terreur, se réfugient l'une dans l'autre ; elles tendent au désert leurs bras de granit pour se soutenir mutuellement ⁽⁴⁾ ».

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.136.

(2) Hugo Victor, *Odes et Ballades*, Garnier Flammarion, Paris, 1968, p.202.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.136.

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.126.

Plus encore, dans ce monument, le visiteur a l'impression d'être lui-même un prisonnier que suffoque une insupportable sensation d'asphyxie: « je me sens muré dans la servitude, entre la terre et le ciel ⁽¹⁾ » et « nul ne sait ce qu'il arriverait d'une âme qui s'abandonnerait sans résistance à cette puissance écrasante qu'exerce ici le génie de l'inertie. Il faut un effort pour sortir de ce château enchanté par la mort ⁽²⁾ ».

A cette attirance funèbre, le voyageur était déjà préparé, avant même d'arriver au monastère, par le paysage environnant, dont la nudité se détache, envoûtante et écrasante, sous un ciel lugubre: « un soleil blanc éclaire une sorte de cimetière de dix lieues. Les pics des sierras figurent au loin d'immenses croix de meurtres ⁽³⁾ ». A moins que la personne ne soit philologue, même la visite de la

bibliothèque semble peser au voyageur : Ernest Martinenche prévient le visiteur en lui conseillant que « si vous allez à l'Escorial, et si vous n'êtes point philologue, n'entrez même pas dans la bibliothèque, faites un tour dans les allées du parc, regardez passer quelques jolis profils de femmes et reprenez vite le train. Vous verrez de la portière le palais de Philippe II, le temple de l'ennui. Et désormais n'y revenez plus. La joie est rare ; craignez de la perdre ⁽⁴⁾ ».

Plus tard, Victor Hugo, avec la même outrance, reprendra le procès de l'absolutisme monarchique et de l'Eglise dans le portrait qu'il brosera de Philippe II dans la « Rose de l'infante ⁽⁵⁾ ». La monarchie et l'Eglise se trouvent ainsi réduites à la dureté et à la rigidité du « granit », mais il est permis de se demander si cette rigidité même ne recèle pas une forme de grandeur. Et l'austérité, qui, de prime abord, peut effectivement rebuter, ne force-t-elle pas

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.128

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.138

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.124

(4) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne, op.cit.*, p.90

(5) Hugo Victor, *La légende des siècles II*, Garnier Flammarion, 1967, Paris, p.41

l'admiration lorsqu'elle s'accompagne de grandeur? Emile Bégin, pour qui l'Escorial n'est que « grisaille glacé » et qui trouve que « rien n'a paru plus lourd et plus mesquin ⁽¹⁾ », avoue néanmoins que « l'église a quelque grandeur, mais une grandeur sans majesté, grandeur froide inanimée par ses formes autant que par sa teinte ⁽¹⁾ ». Cette grandeur a été effleurée également dans le paysage par Gautier se rendant à l'Escorial, qui fait remarquer que « ce paysage, tel qu'il est, ne manque cependant pas de grandeur: l'absence de toute végétation donne aux lignes de terrain une sévérité et une franchise extraordinaires ⁽²⁾ ». Au fur et à mesure que nous avançons dans les pages concernant l'Escorial de Gautier, le seul paysage devient l'immense édifice, accentué par des tonalités de gris et de noirs, et le jugement négatif sur l'architecture et l'esthétique du Monastère de Saint Laurent, ce « plus grand tas de granit qui existe sur la terre », se réduit à une impression de

monument sépulcral, de mortuaire sinistre, jusqu'à la fin de la visite. Ainsi la domination des couleurs sombres, qui s'enchevêtrent avec « cette énorme baraque de granit ⁽³⁾ » et ce paysage pétrifié, contribue à susciter chez presque tous les visiteurs un sentiment de « spleen » macabre qui imprègne toute la description de l'Escorial.

Il en est de même de l'église elle-même, d'où surgit une sorte de « romantisme théologique » si l'on peut dire, où le Dieu du monastère n'est plus un Dieu de miséricorde mais une divinité terrible, implacable: « dans l'église de l'Escorial on est tellement abattu, écrasé, on se sent si bien (ironie voulue) sous la domination d'un pouvoir inflexible et morne, que l'inutilité de la prière vous est démontrée. Le Dieu d'un temple ainsi fait ne se laissera jamais fléchir ⁽⁴⁾ ».

(1) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p. 353.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 166.

(3) Mérimée Prosper, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 1048.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.171

Notons ici le contraste dans les effets sur le voyageur entre l'église de l'Escorial, « où la prière devient inutile », et la cathédrale de Tolède « pleine de fraîcheur qui fait des Eglises d'Espagne des lieux si favorables au recueillement et à la prière ». Au milieu de cette atmosphère d'angoisse et de mort, Mérimée recommande, néanmoins, « d'aller voir les deux plus beaux Rapahaël qu'[il ait] jamais vus, à l'Escorial ⁽¹⁾ ». Le duc de Marcillac, sans doute le seul parmi les voyageurs français de la première moitié du XIX^{ème} siècle qui ne se soit pas laissé captiver par le jugement dominant sur le monastère, lequel se réduirait au seul symbole de la descente dans le monde souterrain de l'angoisse et de la mort, écrit en 1805, dans son *Nouveau voyage en Espagne* que « l'ensemble de l'Escorial offre le contraste d'une nature âpre jointe à une nature soignée et embellie par les monuments des arts ⁽²⁾ » ; et, résumant en quelque sorte ce monument, il conclut : « l'église du couvent, les chapelles, la sacristie, le réfectoire, les cloîtres, la maison du prince, sont autant de musées. On trouve à

chaque pas le Guide, le Corrège, Raphaël, [...] On serait tenté de croire que ces grands artistes n'ont acquis leurs talents que pour l'embellissement de l'Escorial ». En fait, il serait intéressant de s'arrêter sur ces diatribes contre l'Escorial, ne serait-ce que pour se demander qu'est ce qui a forcé Charles-Quint, souverain aux possessions illimitées, qui a régné sur deux continents, à s'enfermer, après son abdication, dans la cellule d'un couvent avec, pour tout mobilier, une table, une petite armoire et un crucifix ? N'est ce pas là de la « grandeur » spirituelle dans l'effacement et le dénuement matériels ? Gautier répondrait : « je sais bien que l'Escorial avait une destination austère et religieuse, mais la gravité n'est pas la sécheresse, la mélancolie n'est pas le marasme, le recueillement n'est pas l'ennui, et la beauté des formes peut

(1) Mérimée Prosper, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 1048.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.39.

toujours se marier heureusement à l'élévation de l'idée ⁽¹⁾».

Quinet est d'une sévérité moins soucieuse de distinctions esthétiques et plus tranchante; insistant sur l'aspect morne du monument, et se référant à Philippe II, il écrit qu'«il a passé dans cette caverne les dernières années de sa vie retiré dans les ténèbres, un chapelet attaché à ses mains, il voyait l'Espagne et le Mexique à travers des cierges de l'autel [...] On y respire, dans une odeur de défunt, l'âme de l'ancienne monarchie espagnole ⁽²⁾ ». Quoi qu'il en soit, le monument de l'Escorial offre une interprétation unique à l'imagination et aux sens des romantiques : la sensation de paralysie devant ce mur de granit et l'amertume de la déception semblent leur faire oublier qu'il s'agit d'une question de goût et de choix, non exclusivement esthétique, et non sans analogie avec le libre arbitre qui est au coeur des pièces de Calderón de la Barca et qui, dans la conception catholique, constitue le ressort intime de la vie de chaque individu. Non sans raison, l'architecture de l'Escorial, commentaire anticipé en pierre de *La Vida es sueño*, rappelle à Quinet les drames de Calderón : « avec cela, cette architecture ne laisse pas de rappeler la poétique d'une tragédie de Calderón. La

fête et le deuil, l'austérité et la volupté ⁽³⁾ » : le héros caldéronien, « donde ni duermen las dichas, ni las grandezas reposan ⁽⁴⁾ », apparaît ici tout entier avec son assurance de la seule véritable réalité. Que cherchaient nos romantiques en allant visiter l'Escorial ? Ce ne pouvait être l'exotisme ni le pittoresque tape-à-l'oeil, pour lesquels d'autres lieux et d'autres monuments eussent mieux convenu : ce qu'ils cherchaient, c'était, sans doute, à redécouvrir le passé de l'Espagne, qu'ils avaient côtoyé dans leurs lectures. « Chose étonnante ! », écrit Quinet, « dans le monument qui doit glorifier le passé, rien ne rappelle le passé de l'Espagne.

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 168.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.132.

(3) Quinet Edgard, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p.374.

(4) La Barca Calderón de, *La vida es sueño*, (vers 2983 – 2984). Traduction : « Où le bonheur ne s'assoupit jamais, / Où les grandeurs n'on jamais de repos »

Epoques de la chevalerie, souvenirs des cathédrales et des mosquées, art gothique ou mauresque, tout est effacé pour ne laisser voir que la face rigide d'un absolutisme récent ⁽¹⁾ ». Si « tout est effacé », on se demande comment ont resurgi les réminiscences de « la poétique d'une tragédie de Calderón »? Calderón ne fait-il pas partie, indissociablement, du passé espagnol et de l'idéologie politique et religieuse qui a présidé à la construction de l'Escorial et lui donne sa signification dans l'histoire de l'Espagne et dans celle de la sensibilité, tout ensemble esthétique et spirituelle, de son peuple? Maintes déclarations, hâtives et bien souvent contradictoires, ont empêché la majorité des écrivains romantiques de pénétrer profondément dans l'âme de quelques monuments particulièrement significatifs de l'architecture espagnole, et dont l'Escorial est, à cet égard, l'exemple le plus illustre. Même Chateaubriand, dans une de ses lettres envoyées à Mme Récamier le 21 mai 1822, considère qu'il a compris rien que « dans un seul site et dans un seul monument la sévérité de la Castille ». Il poursuit en notant que « rien n'était plus imposant que ces architectures saintes et sombres, à croyances invincible, à mine haute, à taciturne expérience ; une insurmontable force attachait [ses] yeux aux dossierets sacrés, ermites de pierre qui portaient la

religion sur leur tête ⁽²⁾ ». Mérimée, qui a revisité le monastère au cours de son avant dernier voyage, donne pour la première fois son opinion sur le monument et la ville : [...] j'ai retrouvé l'Escorial aussi triste que je l'avais laissé il y a quelque vingt ans, mais la civilisation y a pénétré ; on y trouve des lits en fer et des côtelettes, plus du tout de punaises ni de moines. Le dernier article me manque beaucoup et rend encore plus ridicule la lourde architecture d'Herrera. Je vais aller dîner à Madrid ce soir car je ne supporterai pas un jour de plus de ce séjour-

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.127.

(2) Chateaubriand François de, *Mémoires d'outre-tombe*, t.I, Bordas, Paris, 1985.

ci ⁽¹⁾ ». En fait, on pourrait presque dire, à la limite, que Madrid n'existe pas en soi, tant sont différentes, quelquefois violemment antithétiques, les images qu'a suscitées cette ville chez ses visiteurs. Madrid n'est pas seulement l'Escorial qui, en fait, se trouve à 50 kms de la capitale; Madrid, avant tout, était la révélation de l'art espagnol pour les romantiques français qui, rien qu'à lire leurs pages écrites sur les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado, nous laissent perplexes et nous poussent à nous demander si c'est bien le même Quinet de l'Escorial qui, parlant de la peinture, jugeant que « le coloris de Venise et de l'école flamande n'a servi qu'à accroître la pâleur du solitaire de l'Escorial ⁽²⁾ », se livre, parallèlement, à une très belle comparaison, animée par la passion et la ferveur, sur la manière dont « Murillo et Raphaël ont compris la mère de Dieu ⁽²⁾ ».

Le Musée du Prado a constitué une escale primordiale chez tous les visiteurs. Pour Gautier, « quand on parle de Madrid, les deux premières idées que ce mot éveille dans l'imagination sont le *Prado* et la *Puerta del sol* ⁽³⁾ ». Ce Musée a été élogieusement décrit par tous les romantiques, dont la plupart ont placé sur le piédestal de la gloire, au-dessus de tous les autres, le grand Velazquez, cet « enjaulador, encantador del tiempo », « un des génies les plus extraordinaires qu'on puisse rencontrer ⁽⁴⁾ ». Le peintre Regnault l'avait déjà

qualifié de « Molière de la peinture » et, se référant à son art, le baron Taylor affirme que « jamais on n'a porté aussi loin les qualités de la science de la peinture, jamais aussi hauts les effets magiques de la couleur, de la lumière. Les productions de Vélasquez se font remarquer surtout par leur noblesse et leur distinction ⁽⁵⁾ ». Sur ses paysages, Mérimée écrit : « les paysages de Vélasquez sont d'admirables esquisses, d'un coloris et d'un effet prodigieux ⁽⁵⁾ ». Le marquis

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, t.VII, p.176, [5 –X – 1853]

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.130

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.125

(4) Laborde Alexandre, *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne, op.cit.*, p. 324.

(5) Taylor Isidore Justin, *Voyage Pittoresque en Espagne*, 3 vols, Paris, MDCCCXXVI. p.94

de Custine, de son côté, dans une lettre envoyée à une de ses amies le 13 avril 1831, découvre d'étroites correspondances entre le peuple espagnol et la peinture de Vélasquez, à travers un parallèle avec Murillo: « Vélasquez, plus ferme, plus dur, et peut-être copiste encore plus exact de la nature que Murillo, répond davantage au goût de ce peuple austère, passionné, sincère ». Cela est vrai, dans une grande mesure, car il s'agit, dans le cas de Vélasquez, de l'Espagne castillane, du « castillan loyal » loué par ses propres poètes : « son allure est noble et fière, / son aspect tranquille et imposant ⁽¹⁾ ». Mais n'y a-t-il pas, cependant, dans le parallèle du marquis de Custine, une généralisation discutable quand il parle de « ce peuple »? Peut-on parler d'un seul peuple espagnol ? Que sont devenues « les Espagnes » qui tantôt ont exaspéré et tantôt enchanté nos écrivains romantiques ? Nous en fournit un exemple une des constatations de Gautier au cours de son voyage: « ce sont toujours les Espagnes, Castille et León, Aragon et Navarre, Grenade et Murcie, etc ⁽²⁾ ».

L' « austère, passionné, sincère » pourrait donc résider également dans le caractère paradoxal de l' « Espagnol même », sans autre connotation. Le regard du romantique français ne s'est pas limité au simple fait de décrire à son lecteur le tableau, mais il a cherché à détacher l'âme de ces toiles, ici de Vélasquez et de l'austère Castille. Nous avons là l'intérêt porté non seulement à l'art mais aussi au peuple lui-même, nous sommes par conséquent en face d'une révélation qui va

plus loin que l'esthétique pour impliquer l'humain et l'éthique. Impossible de ne pas penser, ici, à la poésie d'Antonio Machado qui a « subjectivisé » le paysage castillan et l'a converti en paysage de l'âme avec ses « frutas risueñas », ses « limoneros lánguidos » ou encore ses « tardes tristes o soñolientas ». Cet engouement mais surtout cette envie incessante, chez tous les romantiques, de tenter de pénétrer l'âme des peintures du Prado nous a donné de très belles pages

(1) Mérimée Prosper, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p.1049.

(2) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1050

de descriptions et surtout des tentatives infatigables de comparaison de nature littéraire, artistique, ou tout simplement avec la France, leur pays natal. S'agissant de Murillo qui, pour les uns, occupe la deuxième place après Vélasquez et, pour les autres, « est le peintre par excellence car c'est la nature espagnole prise sur le fait ⁽¹⁾», nous devons signaler l'abus de l'emploi des substantifs qualificatifs qui l'emporte sur les simples « définisseurs » : « dans ce travail de l'amour divin », écrit Quinet, « l'extase, la douleur, la joie, la passion, la curiosité de l'infini sont mêlées ⁽¹⁾ ». Ces émotions multiples dont s'accompagne la contemplation des Vierges de Murillo n'en restent pas là et conduisent l'écrivain à un sentiment ou, peut-être, à un souvenir religieux, quand il poursuit : « désordre, ivresse, délire de l'amour divin, toute l'âme de sainte Thérèse est là ⁽¹⁾ ». Même si l'interprétation antinomique de « l'âme de la sainte » et « du délire de l'amour divin » semble relever de l'ironie et du lieu commun, cela n'empêche pas l'écrivain d'effleurer l'essence et la signification spirituelles du tableau grâce à l'allusion à la Sainte d'Avila, cette ville dans laquelle Federico García Lorca n'a pu voir que « *sombra de muerta grandeza por todas partes* ». Quant à Goya, il est, pour Gautier, le « peintre national par excellence, qui semble être venu au monde tout exprès pour recueillir les derniers vestiges des anciennes moeurs, qui allaient s'effacer ⁽²⁾ ». Ainsi se trouvent unis dans une même admiration les grands peintres du Siglo de Oro et le « moderne » Goya, quasi contemporain des romantiques, qui poursuit, et en même temps renouvelle, l'illustre tradition de l'école picturale de la grande

époque. (Voir notre chapitre III consacré au registre artistique et à la découverte de la peinture espagnole par les romantiques français). Madrid constituait, ainsi, un espace de beauté et de richesse par son musée unique: « le musée de Madrid,

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.29

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.155

dit Mérimée, est certainement un des plus riches de l'Europe. Il l'emporte même sur le nôtre ⁽¹⁾», et Quinet reconnaît que « le musée de Madrid est assurément le plus riche que j'aie jamais vu jusqu'ici ⁽²⁾ ».

Quant aux places et aux monuments, rares étaient les constatations des romantiques français qui ont vu dans Madrid des lieux plus intéressants et plus beaux que leur Paris natal. Car, encore une fois, ils n'arrivaient pas à se détacher de leur imprégnation française et de leur gallocentrisme; ils jugeaient tout ce qu'ils voyaient, les quartiers de Madrid, ses maisons, ses rues, ses aspects particuliers, en ayant à l'esprit la France. Le baron Taylor, en décrivant les maisons madrilènes, n'hésite pas à lancer qu' « il a rencontré très peu de maisons qui puissent être comparées avec les beaux hôtels de la rue de Grenelle et du faubourg Saint - Honoré à Paris ⁽¹⁾. » Mais on ne peut que se demander ici quel était finalement le but du voyage en Espagne. Était-ce de retrouver la « même chose » qu'à Paris ? Où s'est évaporé ce désir, qu'on retrouvait dans presque toutes les introductions de l'avant-voyage, de côtoyer « autre chose », de « fuir leur Paris asphixiant » ? Pour revenir au Baron Taylor qui, poursuivant ses observations, met à nu sa déception quant à l'aspect vulgaire et pauvre de la ville, il n'hésite pas à affirmer: « la pauvreté de ses monuments publics lui fait perdre son caractère de ville de premier ordre... Les maisons sont de briques et ont les façades d'une vulgaire architecture ». Mais il retrouve, dans cette banalité même, une ville au caractère original et, se référant aux balcons des maisons, il dit : « cependant, la multitude des balcons de fers suspendus des façades et, dans

quelques quartiers, le nombre de fenêtre avec grilles, donnent à Madrid cette

(1) Taylord Isidore Justin, *Voyage pittoresque en Espagne , en Portugal et sur la côte d'Afrique de Tanger à Tétouan*, Paris, MDCCCXXVI. 3vols, p.94.

(2) Taylord Isidore Justin, *Ibid.*, p.95.

physionomie originale qu'on aime retrouver à Madrid ⁽¹⁾ ». Pour Adolphe Blanqui, les maisons de Madrid sont « barricadées comme des citadelles ⁽²⁾ ». Mais n'est-ce pas lui-même qui, dans son introduction, écrivait qu'il voulait « chercher dans cette triste contemplation un sujet d'émotions et de pensées nouvelles ⁽³⁾ ». Encore une fois, le lecteur se trouve face à une boule de contradictions qui devient, semble-t-il, une caractéristique principale chez l'écrivain romantique-voyageur: le visiteur, dans sa déception même, et dans la nécessité, si l'on peut dire, de continuer à établir des parallèles, trouve du plaisir et cherche continuellement un aspect particulier de la beauté dans la laideur générale. Est-ce la peur de ne pas rencontrer le Madrid qu'il avait en tête avant son arrivée ? « Ce qui explique aussi sans doute les déceptions de beaucoup de voyageurs altérés de pittoresque, de couleur locale, c'est que la métropole de l'Espagne est tout à fait en voie de devenir une ville moderne, européenne ⁽⁴⁾ » ; ou bien est-ce le refus, plus ou moins conscient, d'affronter la réalité, une réalité que les romantiques cherchaient à embellir à tout prix ? Comment ne pas penser ici à Charles Didier, qui dans son ouvrage *Une année en Espagne*, a voulu raconter les choses telles qu'elles sont, « sans rien embellir » car, selon lui, « si nous cherchons des analogies entre les deux pays et voulons juger l'un par l'autre, nous ne comprendrons rien de ce qui se passe et nous tomberons dans de grosses erreurs ⁽⁵⁾ ».

D'autres écrivains, n'arrivant pas non plus à se détacher complètement du processus de la comparaison, jugent toutefois d'un oeil positif Madrid, « la ville, dont l'étendue est égale à peine le quart de celle de Paris » et qu'ils trouvent

(1) Taylord Isidore Justin, *Voyage pittoresque en Espagne , en Portugal et sur la côte*

d'Afrique de Tanger à Tétouan, op.cit., p.95.

(2) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p.79.

(3) Blanqui Adolphe, *Ibid.*, avant propos – p.VI.

(4) Mazade Charles, *in Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 355.

(5) Didier Charles, *Une année en Espagne, op.cit.*, p.122-123.

« extrêmement propre », s'enchantent du « délicieux tableau » de la foule rencontrée à la Puerta del Sol, et font, unanimement, l'éloge du Prado qui, pour certains, « lui seul ferait la renommée d'une ville ⁽¹⁾ ». Charles Mazade, emporté par le plaisir de la promenade dans la rue du Prado, termine son éloge également par une comparaison : « le Prado est à Madrid ce que sont les Champs-Élysées à Paris. S'il y a moins de grandeur, il y a plus de grâce peut-être ⁽¹⁾ ». On découvre, au fur et à mesure que nous lisons les écrivains français, que ce soit dans leur éloge ou dans leur condamnation de la ville, dans leur enthousiasme ou dans leurs réserves, que la comparaison avec la France s'impose en quelque sorte nécessairement à eux, et dans cette attention continue au rapport Espagne/ France, ils n'hésitent pas à s'impliquer personnellement, même si certains, comme Mérimée par exemple, sont peu portés au sentiment et se contentent du rôle d'observateur. Toutefois, même dans le cas, l'émotion peut n'être pas absente : ainsi, dans un de ses derniers voyages, Mérimée, qui revisite encore et encore son Madrid chéri, cherche avidement à courir ses rues à travers ses vieux quartiers, à partager la vie des habitants, à savourer les traditions locales, par tout cet irrésistible attrait de la capitale. L'explication qu'il donne de ce phénomène à Madame de la Rochejaquelein ne requiert pas de commentaire : « vous ne sauriez croire quelle terrible ville est Madrid. On dit qu'elle a un crochet, « garabato » auquel les étrangers se prennent, et c'est très vrai. J'y ai fait toutes les bêtises possibles quand j'étais jeune. J'y suis plus « at home » qu'en aucun lieu du monde⁽²⁾ ».

(1) Mazade Charles, *in Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 359.

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, *op.cit.*, t.VIII, p.292, [V – 1857].

Burgos

Les diverses réactions du voyageur français en Castille du XIX^{ème} siècle ne se limitent pas à Madrid et à Tolède. Plusieurs ont trouvé une satisfaction d'ordre artistique à Burgos, dans cette ville castillane si riche d'histoire et d'art, « la ville du Cid, l'orgueilleuse capitale des rois de la Castille ... ⁽¹⁾ ». Il y a ceux qui ont été à Burgos (comme aussi dans d'autres villes d'ailleurs) avec un sac de préjugés, qui se sont laissés influencer par la « légende noire » ou ont même contribué à la développer, éprouvant tantôt une certaine pitié, tantôt du mépris pour une ville archaïque : « après avoir traversé le désert, raconte Quinet, j'arrive à une ville muette comme le désert ⁽²⁾ ». D'autres, qui ont cherché à découvrir véritablement l'âme profonde de la Castille, une fois arrivés à Burgos, une des premières étapes importantes, ont établi avec la ville une relation compréhensive et amicale, bien que cette connaissance se soit limitée le plus souvent à un contact plutôt extérieur ou limité, se bornant à faire l'éloge des monuments architecturaux, en particulier de la cathédrale qui a attiré l'attention de tous les voyageurs et dont la beauté s'est imposée à beaucoup. Alexandre Laborde fait une description plutôt sobre de la ville « cette ville est très triste », écrit-il, et donne d'emblée une explication qui éclaire sa pensée : « on ne trouve dans cette ville aucun genre de plaisir et il n'y a pas de vie sociale ⁽³⁾ » ; mais, pour ce qui concerne les monuments religieux, les formules élogieuses abondent : « beau, élégant, délicatesse infinie, moment merveilleux ; beaux tableaux, goût et magnificence, excellentes peintures, peinture de grande beauté, bonne architecture ; cloître magnifique, avec autant de goût que de délicatesse ⁽⁴⁾ ». Laborde, comme la majorité de ses contemporains voyageurs français, note ce

(1) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, op.cit., p.58.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p. 15.

(3) Laborde Alexandre, *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne* op.cit., p. 334.

(4) Laborde Alexandre, *Ibid.*, p. 335.

qu'il voit; c'est l'impression du moment qui compte, parfois trop rapide mais qui, chez beaucoup, est malheureusement la définitive. Laborde ici ne s'attarde pas sur les problèmes de Burgos quand il dénonce le manque de vie sociale, et se laisse aller au plaisir du regard, emporté par l'architecture et l'art de la ville. Le marquis de Custine, malgré le peu de temps qu'il passa à Burgos, a su néanmoins (il dit, exagérant un peu, une affaire d'une demi-heure) retenir l'essentiel de cette ville, le caractère gothique de ses nombreux monuments, l'architecture de la cathédrale à peine entrevue, l'habitude des gens de se réunir dans le « paseo del Espolón ». L'impression soulignée par le coup d'œil n'est pas défavorable ni indifférente, mais il faut avouer que c'est encore un voyageur qui débarque à Burgos avec des idées préconçues.

De tous les voyageurs du XIX^{ème} siècle qui ont écrit sur l'Espagne et plus particulièrement sur Burgos, Gautier est incontestablement celui qui a laissé le plus grand nombre de pages descriptives sur la ville du Cid (18 pages dans notre édition de référence); où ses dons d'observateur lui permettent de souligner toute l'importance des détails. Mais il n'y a pas de doute qu'avant même de quitter son pays natal il débarquait en Espagne avec des préjugés sur la Vieille Castille. Sur un ton humoristique, à travers des plaisanteries, il cherche une certaine complicité avec le lecteur: « la Castille vieille est, sans doute, ainsi nommée à cause du grand nombre de vieilles qu'on y rencontre et quelles vieilles !⁽¹⁾ ». Son premier contact a été avec la Plaza Mayor : « elle est grande et ne manque pas de caractère. Des maisons rouges, supportées par des piliers de granit bleuâtre, la ferment de tous côtés. Sous les arcades et sur la place, se tiennent toutes sortes de petits marchands et se promènent une infinité d'ânes, de mulets et de paysans pittoresques⁽²⁾ ». Mais Burgos a sa cathédrale, « une des

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p.61.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.62.

plus belles au monde ». Gautier fait l'éloge du portail principal et considère les deux tours de la cathédrale comme un modèle d'équilibre de construction

gothique. Il sait apprécier le beau, comme nous le montre la description suivante: « ce portail qui est magnifique, brodé, fouillé et fleuri comme une dentelle [...]. Deux flèches aiguës tailladées en scie, découpées à jour comme à l'emporte-pièce, festonnées et brodées, ciselées jusque dans les moindres détails, comme un chaton de bague, s'élancent vers Dieu avec toute l'ardeur de la foi et tout l'emportement d'une conviction inébranlable [...]. [...] Une autre tour, sculptée aussi avec une richesse inouïe, mais moins haute, marque la place où se joignent les bras de la croix et complète la magnificence de la silhouette ⁽¹⁾ ». A l'intérieur de la cathédrale, il s'arrête sur chaque détail, rien ne lui échappe. Gautier s'enthousiasme devant les statues, le dôme, les sépulcres, la sacristie, et cette admiration pour l'architecture et l'ornementation gothiques est presque toujours accompagnée d'un sentiment de tristesse face aux pauvres réalisations de ses contemporains : « un profond sentiment de tristesse me serre le cœur lorsque je visite un de ces prodigieux édifices des temps passés ; il me prend un découragement immense, je n'aspire plus qu'à me retirer dans un coin, à me mettre une pierre sous la tête pour attendre, dans l'immobilité de la contemplation, la mort, cette immobilité absolue. A quoi bon travailler ? [...] L'effort humain le plus violent n'arrivera jamais au-delà ⁽²⁾ ». Gautier, dans le poème « la fontaine du cimetière ⁽³⁾ », présente la ville de Burgos comme un espace d'intimité et de paix intérieure, décoré par tout le prestige du premier romantisme et celui du « style troubadour » qu'on trouve par exemple dans la production de jeunesse d'Hugo et de Vigny. Conteur enthousiaste, il se laisse emporter par la beauté de la Cartuja de Miraflores qu'il trouve poétique en dépit

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.65-66

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.67-68.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.461.

de la présence de la mort, tranquillement remémorée par l'eau de la fontaine centrale: « le cimetière est ombragé par deux ou trois grands cyprès [...] une herbe épaisse et touffue couvre ce terrain, où l'on ne voit ni tombe, ni croix, ni inscription ; ils gisent là confusément, humbles dans la mort comme ils l'ont été

dans la vie. Ce cimetière anonyme a quelque chose de calme et silencieux qui repose l'âme; une fontaine, placée au centre, pleure, avec ses larmes limpides comme de l'argent, tous ces pauvres morts oubliés ⁽¹⁾ ». Il ne manque pas d'être attiré par le contraste entre la nudité du cloître décrit et l'église de la Cartuja : « mais si la demeure des hommes est pauvre, celle de Dieu est riche ⁽¹⁾ ».

Alexandre Dumas, arrivé à Burgos, au lieu de décrire la ville et ses monuments, se met à raconter un des épisodes de la légende du Cid. Il fait cependant une brève description de « la prodigieuse » cathédrale, de ses tableaux et statues qui, selon notre point de vue, ne présentent aucun intérêt. Le lecteur ne doit pas essayer de trouver plus de détail sur la ville de Burgos. Les voyageurs, dans l'ensemble, ont contemplé les bijoux architecturaux de la ville avec un regard plutôt discret, et on peut aller jusqu'à dire qu'ils se sont plus intéressés au légendaire et à l'anecdotique qu'au beau et caractéristique de la ville. A titre d'exemple, Quinet qui écrit à Burgos : « à force de chercher Chimène, Don Diègue, Rodrigue, le roi Fernand, je me suis perdu dans la triste enceinte des murs ⁽²⁾ ». De plus, les observations sur le « coffre du Cid » et les réflexions corrélatives humoristiques sont chargées d'une ironie qui ne cache pas une certaine tendresse pour les temps de l'épopée où se déroulaient les prouesses du héros castillan. Dans sa relation, Blanqui, qui d'ailleurs n'a jamais semblé avoir de la sympathie pour l'Espagne mais bien au contraire de la froideur et très souvent un mépris aigu, voit dans Burgos une autre ville-symbole de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.85-86.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.15 – 16.

l'Inquisition et de l'horreur de ce régime: « les murs sont chamarrés de vieilles armoiries, de croix, d'inscriptions féodales et monacales; c'est une véritable cité du Moyen-Age, une page vivante du règne de Philippe II . On trouverait difficilement, dans une autre ville d'Espagne, de quoi caractériser plus complètement les effets du régime de l'inquisition ⁽¹⁾ ».

b- Quartiers et maisons / Routes et Relais

La Castille, ce sont également les quartiers, les maisons, les paysages naturels, la silhouette des villes de Tolède, de Burgos, de Valladolid, le relief, les routes et relais, et les villages qui ont suscité la curiosité du voyageur-découvreur et cette sensation d'avoir comme une « mission » (Gautier, par exemple, fait dans son *Voyage* plusieurs allusions à sa « mission » et à ses « devoirs » de « touriste descripteur et de daguerréotype littéraire ») qui implique la responsabilité envers son lecteur de devoir transmettre chaque exploration et chaque impression avec leurs effets divers. « Al viajar, écrit Lorca, van desfilando una serie interminable de cuadros naturales, de tipos, de colores, de sonidos, y nuestro espíritu quisiera abarcarlo todo y quedarse con todo retratado en el alma para siempre... Luego unas impresiones borran a las otras y forman una confusión de la que sobresale algo que nos hizo mucha mella... una cara de mujer... una torre con sol... el mar⁽²⁾ ».

Tel fut le cas de beaucoup de voyageurs romantiques en Espagne, qui ont

(1) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid op.cit.*, p. 55.

(2) García Lorca Federico, *Impresiones y paisajes*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 1994, p.37. Traduction : « en voyageant, écrit Lorca, une série interminable de tableaux naturels, de types, de couleurs, de sons défilent, et notre esprit voudrait tout embrasser et garder le tout peint dans l'âme pour toujours ...et puis quelques impressions effacent d'autres et forment une confusion d'où se détache quelque chose qui nous a beaucoup impressionné... une figure de femme... une tour au soleil ... la mer ».

surtout loué les villes citées plus haut, les villages par lesquels ils ont dû passer, et qui ont délaissé faute de temps ou d'envie les autres régions telles que l'Estrémadure, où Alexandre Laborde par exemple, a trouvé que « tout ... est monotone, triste et compassé ». Le général Baron- Paulin, en revanche, qui se rendait à Badajoz, a loué les rives de la Guadiana, les trouvant d'« une admirable beauté, parées d'inouïs massifs de lauriers roses et de lauriers blancs » . « Mais »

ajoute-t-il, « pourquoi, dans ce ravissant pays, ne voit-on pas une seule habitation d'agrément, quand on trouve des sites si enchanteurs ? ⁽¹⁾ ».

La Catalogne n'a pas non plus attiré beaucoup les voyageurs français de la première moitié du XIX^{ème} siècle, car ils la considéraient trop proche du modernisme de Paris qu'ils cherchaient à fuir, et d'ailleurs, comme dit Jean-François Bourgoing, un des visiteurs de la Catalogne, « en traversant [ses] provinces si bien cultivées, couvertes de manufactures de tous les genres, on a peine à croire qu'elle appartient à l'Espagne ⁽²⁾ ». Charles Didier, qui a visité Barcelone en se pressant de quitter la ville, écrit : « je ne pouvais, demeurer plus longtemps dans une ville infectée ; je partis donc de Barcelone pour aller me purifier dans les montagnes ⁽³⁾ ». Mais même dans cette « montagne isolée, dépouillée, coupée en tous sens d'anfractuosités profondes et pittoresques », le voyageur n'était pas satisfait. Pourquoi? C'est que l'Espagne, pour les romantiques français, ne pouvait être ni le progrès, ni l'industrie, ni l'innovation. L'Espagne était celle des difficultés qu'ils rencontraient pour se déplacer d'un lieu à un autre, celle des images d'Epinal, des clichés et lieux communs, de l'exotisme clinquant. C'est ce que Victor Hugo appelle la « vraie Espagne »

(1) Général Baron – Paulin, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, 394 – 395.

(2) Bourgoing Jean- François, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 558.

(3) Didier Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.573.

lorsque, arrivé à Pampelune (et dire que Pampelune par rapport aux autres villes répond moins aux aspirations déjà citées des romantiques), il s'abandonne à l'enthousiasme : « ceci est bien la vraie Espagne. Je vois des places à arcades, des pavés à mosaïques de cailloux, des balcons à bannes, des maisons peintes à falbalas qui me font battre le coeur ⁽¹⁾ ». Sur ces battements de coeur, nous nous demandons si, en se tournant vers cette Espagne tant chantée dans leurs œuvres, les voyageurs français, prisonniers du goût romantique pour « la couleur locale », ne cèdent pas simplement à l'attrait du pittoresque, à une certaine recherche du

bric-à-brac, ou s'ils cherchent vraiment à pénétrer jusqu'au fond de l'Espagne, au cœur même de sa « réalité » profonde.

Il importe ici d'évoquer le grand enthousiasme et l'immense curiosité qui accompagnaient ces voyageurs tout au long de leur périple. Rien ne les décourageait, ni l'insupportable chaleur décrite comme une « pluie de feu », « une chaleur de four à plâtre » ou encore « un soleil à fendre le crâne », ni l'inconfort et l'insécurité des routes. A Tolède, Gautier écrit : « il faisait une chaleur atroce, une chaleur de four à plâtre, et il fallait réellement une curiosité enragée pour ne pas renoncer à toute exploration de monuments par cette température sénégalaise ; mais nous avions encore toute l'ardeur féroce de touristes parisiens enthousiastes de couleur locale! ⁽²⁾ ».

Les moyens de transports, les galères, les mules, le cheval, la charrette, le carrosse, la diligence, n'étaient pas des plus confortables et impliquaient danger et aventure : « qui n'a pas entendu parler des attelages espagnols, de cette longue file de mules attachées deux à deux, que le mayoral gouverne du haut de son siège avec autant de dextérité que de hardiesse, mais non sans les animer par une conversation soutenue, par des noms flatteurs, des cris pathétiques ⁽³⁾ ? », écrit

(1) Hugo Victor, *Oeuvres complètes*, voyages, Robert Laffont, p.820.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, *op.cit.* p. 203.

(3) Ozanam Frédéric, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 178.

Frédéric Ozanam au milieu du XIX^{ème} siècle, après avoir dû lire et vivre les aventures rapportées par tous les romantiques qui l'avaient précédé. La difficulté des moyens de transport nous a valu des descriptions qui tiennent d'un langage métonymique et profondément humoristique : Mérimée définit les « diligences » comme des « véhicules ainsi nommés parce que les voyageurs y sont aussi commodément qu'au bain ⁽¹⁾ ». Gautier opine comme son compatriote et trouve encore pire le « *correo real* » : « Le *correo real* dans lequel nous quittâmes Burgos mérite une description particulière ⁽²⁾ ». Cette description mettra en oeuvre différentes appellations à connotations clairement ironiques, tels que « voiture

antédiluvienne, respectable carrosse, agréable véhicule privé de tout espèce de ressort » ; la voiture traînée par ces mules était « comme une casserole attachée à la queue d'un tigre » : autant d'expressions qui soulignent les traits archaïques de l'Espagne du début du XIXème siècle, époque, comme dit ironiquement Larra, dans laquelle on ne voyageait pas et « semejantes los hombres a los troncos, allí donde nacían, allí morían ⁽³⁾ ». Pour lui, cependant, « la galère » n'était pas un moyen méprisable car bien entendu « en los coches viajaban sólo los poderoso⁽³⁾ » ; et il distribue, les moyens de transport selon les classes sociales : « las galeras », écrit-il « eran el carruaje de la clase acomodada ; viajaban en ellas los empleados que iban a tomar posesión de su destino, los corregidores que mudaban de vara, los carromatos y las acémilas estaban reservadas a las mujeres de militares, a los estudiantes, a los predicadores cuyo convento no les proporcionaba mula propia ⁽³⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, t, IX, p. 285 (1 – XI – 1859)

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.88.

(3) Larra Mariano José de, *Artículos varios*, edición de E. Correa Calderón, clásicos castalia, 1992, p. 483. Traduction: « dans les voitures seuls voyageaient les puissants; les galères étaient le véhicule de la classe aisée; les employés qui allaient prendre possession de leur destin, les corrégidors qui changeaient de lieu de travail voyageaient en elles; les chariots couverts et les bêtes de somme étaient réservés aux femmes des militaires, aux étudiants, aux prêcheurs auxquels leur couvent ne procurait pas une mule particulière ».

Nonobstant les transformations et embellissements apportés par les Bourbons au XVIIIème siècle, l'Espagne accusait un retard considérable par rapport à des pays comme la France ou l'Angleterre, lesquelles, à la faveur de la révolution industrielle naissante, avaient connu une évolution dans tous les domaines. Nos voyageurs en sont conscients, tout en évoquant par ailleurs l'émerveillement et le plaisir qu'éprouvent certains d'entre eux au contact de l'ancien : c'est ainsi que, pour Adolphe Desbarrolles, « le voyage à âne ou à mulet est de tous le plus agréable et le plus pittoresque ⁽¹⁾ » ; et pour Blanqui, « le bruit de leurs pas et les cris confus des conducteurs qui les appellent par leur noms, retentissent dans les vallées comme le murmure d'une armée en marche ⁽²⁾ ». Ce

même bruit, comparé à une « armée en marche » et qui devrait être « horrible pour tout le monde », devient chez Hugo une source de joie toute particulière, faisant surgir un souvenir d'enfance : « les voyageurs, autour de moi, se bouchaient les oreilles; moi j'avais le ravissement dans le coeur ⁽³⁾ » ; cette émotion, nourrie par l'imagination, se donne libre cours, déformant les proportions dans la forme et dans le fond, quand l'auteur poursuit sur sa lancée: « jamais choeur de Weber, jamais symphonie de Beethoven, jamais mélodie de Mozart n'a fait éclore dans une âme tout ce qu'éveillait en moi d'angélique et d'ineffable le grincement furieux et bizarre de ces deux roues mal graissées dans un sentier mal pavé ⁽³⁾ ». Cette exagération vient neutraliser en le métamorphosant l'effet de ce bruit rendu sensible à travers la série binaire des adjectifs : « furieux et bizarre », « mal graissées, mal pavé ». La simple description de ces moyens de locomotion transportait les voyageurs dans un autre temps et un autre monde ; c'est le cas d'Alexandre Dumas qui s'extasie devant une charrette et écrit : « une

(1) Desbarrolles Adolphe, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 728.

(2) Blanqui Adolphe, in *Le voyage en Espagne, Ibid.*, p. 158.

(3) Hugo Victor, in *Le voyage en Espagne, Ibid.*, p. 163.

charrette qui ... faisait mon admiration en ce qu'elle me rappelait ces chars mérovingiens que notre savant Augustin (il s'agit d'Augustin Thierry *) a essayé de reconstruire ⁽¹⁾ ».

Cette admiration devant tout ce que pouvait renfermer comme poésie, souvenir personnel ou historique, le voyage sur des mules, des chevaux ou dans les charrettes à boeufs provoque en même temps une réflexion critique, qui dans certains cas, comme chez Hugo par exemple, peut aller jusqu'à la dénonciation morale du « postillon qui fouette ces pauvres mules épouvantées », voire une diatribe contre l'abus de l'homme dans sa relation avec l'animal, qui peut donner lieu à une réflexion philosophique : « l'homme d'ailleurs a-t-il pu, sans violer quelque intention secrète et paternelle du créateur, faire du boeuf, de l'âne et du cheval les forçats de la création ? ».

Ces considérations et maintes autres ne se font cependant jamais aux dépens du dynamisme que suscite la soif continue de découverte de ces « lieux intermédiaires » que « personne ne connaît ». N'est ce pas qu'« un voyage en zigzag en Espagne serait un voyage de découverte ⁽²⁾ »? De plus, ces moyens de transport archaïques et très inconfortables rendaient le voyage plus lent, ce qui fait que les voyageurs mettaient des jours et parfois même des semaines pour arriver à leur destination. Mais cela n'avait pas l'air de gêner notre Gautier par exemple qui, bien au contraire, écrit dans son *Voyage* : « la rapidité excessive des moyens de transport ôte tout charme à la route : vous êtes emportés comme dans un tourbillon sans avoir le temps de rien voir. Si l'on arrive tout de suite, autant

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch.II.

*Augustin Thierry est considéré comme un des promoteurs du développement des études historiques à l'époque romantique. Son amour du travail et de la recherche était tel qu'il a fini par perdre la vue, qu'il a ainsi sacrifié à ce que lui-même appelle « la fidélité à la science ».

Ses deux ouvrages les plus connus sont *l'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* et surtout les *Récits du temps mérovingiens* considéré comme son chef-d'œuvre.

(2) Hugo Victor, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 163.

vaut rester chez soi. Pour moi le plaisir du voyage est d'aller et non d'arriver ⁽¹⁾ ». Ces intrépides voyageurs, afin de conférer plus de relief à leurs récits et laisser un témoignage de leur héroïsme, insistent sur tous les obstacles qui mettent à l'épreuve leur esprit aventureux. Mais pareilles descriptions ne font que donner une image d'une Espagne primitive : « un voyage en Espagne », écrit Gautier, « est encore une entreprise périlleuse et romanesque ; il faut payer de sa personne, avoir du courage, de la patience et de la force ; l'on risque sa peau à chaque pas ; les privations de tous genres, l'absence des choses les plus indispensables à la vie, le danger de routes vraiment impraticables ⁽²⁾ ». Mérimée décrit la difficulté de traverser les montagnes basques, et il n'exagère pas quand il décrit comment la situation empire à la Sierra Morena: « nous avons le chemin le plus pierreux, le plus désert qui puisse exercer la patience d'un voyageur qui, depuis trois mois, est à bonne école pour se former à cette vertu ⁽³⁾ ». Eugenio de Ochoa reconnaît que

parmi les dangers qui guettent les voyageurs il y avait : « ceux qui provenaient du manque ou du très mauvais état des chemins réels, les chutes, les bourbiers et quelques autres ⁽⁴⁾ ». Larra, de son côté, insiste sur les qualités requises de ceux qui voyageaient en ce temps là et, sur ce, il poursuit: « la marcha era una hazaña, la vuelta una solemnidad ⁽⁵⁾ ». Mais Mérimée, qui, en raison de son métier d'inspecteur, était obligé, en 1834, de parcourir toute la France dans n'importe quel véhicule, reconnaît que, même dans sa patrie, et particulièrement dans les sentiers et sur les routes les moins fréquentés, la circulation n'était pas de tout repos : « je suis entré aujourd'hui à Autun en écrasant une oie sous les roues de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, p. 371.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.321.

(3) Mérimée Prosper, *Cor., gén., op.cit.*, t.I, p.75 [8 – X – 1830].

(4) Ochoa Eugenio, « El español fuera de España », Cfr. E. Correa Calderón. *op.cit.*, p.1333.

(5) Larra Mariano José de, *Artículos*, *op.cit.*, p. 483. Traduction: « le départ était une prouesse, le retour une solennité ».

mon char traîné par deux chevaux au galop. Ce char était un tape cul sans dossier. Chaque pavé saillant me faisait sauter deux pieds en l'air. J'ai fait vingt lieues aujourd'hui en changeant sept fois de voiture. Quelquefois j'étais dans de magnifiques calèches, d'autres fois dans d'horribles machines sans ressorts ⁽¹⁾ ». Plus encore, dans une de ses lettres à Madame de Montijo, Mérimée établit une comparaison avec l'Espagne, lui donnant un léger avantage, si l'on peut dire, motivé sans doute par le désir de plaire à son amie en lui montrant que l'Espagne n'était pas le seul pays où les voyageurs pouvaient risquer leur vie: « il m'a fallu revenir (à Paris) à franc étrier, en partie dans des carrioles de la poste qui vous font bondir comme une balle élastique à chaque pavé. Dans ce pays de civilisation, les cabriolets de la poste sont demeurés stationnaires et ressemblent exactement aux caleseros dans lesquelles, vers 1830, on allait de la Puerta del Sol à la Puerta de Alcalá voir les combats de taureaux. Jugez si la délicatesse de ma peau s'est arrangée de cette manière d'aller ⁽²⁾ ».

c- Les paysages naturels

Une autre perception dominante est celle du paysage naturel de la Castille, qui a également sollicité la rêverie et la méditation chez certains, le souvenir historique, la comparaison, le sentiment de la solitude, la consolation, et qui peut aller jusqu'à la fusion entre le contemplateur et la nature. Il est intéressant de noter, à ce sujet, qu'un des admirateurs passionnés de ce paysage était Théophile Gautier: il s'arrêtait à chaque aspect de chaque élément de la nature, pour en savourer la beauté, recherchait sans se lasser la beauté des formes et des couleurs, à chaque sortie de ville ou de village, qui pourtant « n'offrait pas grande variété »;

(1) Mérimée Prosper, *Cor., gén., op.cit.*, t.I, p.333 [15 – VIII – 1843]

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.III, p. 443 [20 – X – 1843].

il note avec ferveur « un admirable effet de soleil » : « les rayons lumineux éclairaient en flanc une chaîne de montagnes très éloignées dont tous les détails ressortaient avec une netteté extraordinaire; les côtés baignés d'ombre étaient presque invisibles, le ciel avait des nuances de mine de saturne ⁽¹⁾ ». Gautier a la force évocatrice d'une phrase simple, dont la richesse réside dans la valeur sensible des adjectifs et des substantifs qui soulignent la lumière souveraine et omnipotente, avec une sensibilité et une intonation où l'on croit retrouver l'accent de Chateaubriand écrivant, dans ses *Mémoires d'Outre-tombe* : « le paysage n'est créé que par le soleil, c'est la lumière qui fait le paysage ⁽²⁾ ». Ces paysages, qui surgissent très souvent au large de routes difficiles, « ces routes qui appartiennent à la guerre civile de temps en temps, aux voleurs toujours ⁽³⁾ », au cours d'une de ces aventures dans « la boîte » où voyageaient les romantiques « secoués comme ces souris que l'on ballote pour les étourdir et les tuer contre les parois de la souricière ⁽⁴⁾ », deviennent une source de plaisir chez Gautier, et on notera ici que l'auteur commence à aimer le paysage castillan, qu'il trouve beau, même s'il qualifie de « sévère » cette beauté: « il fallait toute la sévère beauté du paysage

pour ne pas nous laisser aller à la mélancolie et à la courbature ; mais ces belles collines aux lignes austères, à la couleur sobre et calme, donnaient tant de caractère à l'horizon sans cesse renouvelé, que les cahots de la galère étaient compensés et au-delà ⁽⁴⁾ ». On ne peut ne pas mentionner à ce propos les vers de Machado, dans son recueil de poèmes qu'il dédie à *un orme desséché*: cet arbre mort devient source de poésie et représente comme une image d'espoir, dans un paysage castillan calciné, grâce à « ses quelques feuilles verts » : « Sur le vieil orme fendu par la foudre / Pourri en son milieu, / Avec les pluies d'avril et le

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.100.

(2) Chateaubriand François de, *Mémoires d'outre-tombe*, Bordas, Paris 1985, p.40.

(3) Hugo Victor, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.163.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.93.

soleil de mai/ Ont poussé quelques feuilles vertes ⁽¹⁾ ». Nous découvrons dans ce poème une forme personnelle de lien entre les forces de la nature et les émotions humaines. De cet arbre centenaire, à l'état mutilé, au « tronc vermoulu et poussiéreux », a néanmoins jailli un effluve de vie, d'espérance symbolisé par le printemps : « Mon cœur attend / Aussi vers la lumière et vers la vie / Un nouveau miracle du printemps ⁽¹⁾ ». Il reste à noter, en outre, la prédilection marquée de Gautier pour les paysages de montagne : « le paysage est extrêmement pittoresque; les montagnes se rapprochent, se resserrent, et d'immenses rochers perpendiculaires se dressent au bord de la route ⁽²⁾ ». Cet éloge des montagnes s'exprime par des hyperboles, expression de cette fougue descriptive caractéristique de Gautier: « jamais décorateurs de théâtre n'ont imaginé une toile plus pittoresque et mieux entendue ; quand on est accoutumé aux plates perspectives des plaines, les effets surprenants que l'on rencontre à chaque pas dans les montagnes vous semblent impossibles et fabuleux ⁽³⁾ ».

La tentation constante de créer un paysage émotionnel rempli d'interruptions, d'imprévus, de contrastes et de langueurs, animé de « visions qui sortent de la nature ⁽⁴⁾ », fait que ce paysage devient source privilégié de rêveries

et de méditations. La description se pare, à certains moments, d'un illusionnisme théâtral, si l'on peut dire: « les rochers ne laissent plus que la place du chemin tout juste et l'on arrive à un endroit où deux grandes masses granitiques, penchées l'une vers l'autre, simulent l'arche d'un pont gigantesque ⁽⁵⁾ ».

Gautier qui, à plusieurs reprises, s'est arrêté devant un « admirable coucher de soleil », introduit son lecteur dans l'espace des éléments de la nature -

(1) Machado Antonio, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, La pléiade, Gallimard, 1995, p.581-583.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.59.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.60.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.93.

(5) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.60.

le soleil, le ciel, - par l'intermédiaire d'une série d'adjectifs qui enrichissent la description littéraire et viennent se superposer à l'espace intérieur de la rêverie, fusionnant avec la méditation existentielle et nostalgique. Peut-on parler ici « de paysage de l'âme », allant plus loin que le simple paysagisme romantique, l'auteur mélangeant alors les paysages et la passion tourmentée de son esprit ? Le charme même de cette nature, l'impression de douceur et de langueur qu'elle provoque chez le voyageur, finissent par plonger son âme dans une profonde tristesse que lui-même ne parvenait pas à expliquer : « malgré la magnificence du spectacle, je me sentis l'âme envahie par une tristesse incommensurable, et pourtant j'accomplissais le rêve de toute ma vie ⁽¹⁾ ».

Gautier saisit le caractère du paysage qui se reflète sur son état de conscience, allant jusqu'à s'identifier à lui; de simple spectateur, soucieux de décrire avec une optique, un cadrage qui eussent pu être ceux d'une oeuvre cinématographique, il se mue en participant actif de la nature même de *la sierra*, et l'exaltation peut aller jusqu'à l'extase panthéistique: « j'étais tellement enivré de cet air vif et pur ; je me sentais si léger, si joyeux et si plein d'enthousiasme, que je poussais des cris et faisais des cabrioles comme un jeune chevreau; j'éprouvais l'envie de me jeter la tête la première dans tous ces charmants précipices si azurés, si vaporeux, si veloutés; j'aurais voulu me faire rouler par les

cascades, tremper mes pieds dans toutes les sources, prendre une feuille à chaque pin, me vautrer dans la neige étincelante, me mêler à toute cette nature, et me fondre comme un atome dans cette immensité ⁽²⁾ ». Une impression analogue se retrouvera, à près d'un siècle de distance, fortement présente chez Unamuno: « Tu me soulèves, terre de Castille, / Sur la paume rugueuse de ta main, / Vers le ciel qui t'embrase et rafraîchit, /Le ciel, ton maître ⁽¹⁾ ». Plus qu'une simple extase

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.189.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.101 -102.

visuelle, le voyageur cherche en effet une fusion totale avec la nature, une sorte de relation amoureuse qui se réalise au moyen d'images insolites et oniriques.

La représentation de ces paysages naturels est réussie chez la plupart des écrivains romantiques et fait surgir avec elle des tableaux historiques qui s'avèrent intimement liés au cadre naturel, comme cette montagne à Tolède « qui se courbe sous les mosquées, comme un chameau chargé au bord d'un fleur ⁽²⁾ » et « cet horizon embrasé au loin qui marque sans doute le commencement du grand désert ⁽²⁾ » ou encore cette *vega* de Tolède, « pommelée et zébrée d'arbres et de cultures qui doivent leur fraîcheur au système d'irrigation introduit par les mores ⁽³⁾ ». L'écrivain cherche, en associant le paysage à la culture mauresque, à susciter des images puissamment évocatrices, une représentation haute en couleur et qui n'aurait pu être aussi passionnante sans l'intervention de l'exotisme arabe⁽⁴⁾. Un tel paysage, si captivant et si unique qu' « un peintre qui rendrait cet effet exactement serait accusé d'exagération et d'inexactitude ⁽⁵⁾ », est mis en parallèle, pour souligner l'effet de contraste, avec une autre vue, celle de la pauvreté de la plupart des villages « aux murailles rôties, ... roussies, fauves, grenues, croustillantes et égratignées ». Allant à Burgos, Gautier écrit : « nous rencontrâmes trois ou quatre petits villages à moitié en ruine, secs comme de la pierre ponce et couleur de pain grillé ⁽⁶⁾ ». Ces comparaisons et la série d'adjectifs intensifient l'impression de pauvreté, et les jugements négatifs se multiplient chez

Gautier quand il évoque la campagne de Madrid qui « est nue, dépeuplée, austère ; c'est à peine si de loin en loin on rencontre quelques villages misérables

(1) Unamuno Miguel de, in *Anthologie bilingue de la poésie espagnole, op.cit.*, p. 547.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.312.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.183.

(4) (Nous analyserons plus en détail l'exaltation de l'Espagne mauresque par les écrivains romantiques en parlant de l'Andalousie).

(5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 100.

(6) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.61.

qui paraissent tout près de tomber en poussière ». Faisant suite à cette désolation des lieux, l'écrivain poursuit par une observation de nature anthropologique, s'émerveillant que « cette pauvreté » n'ait en rien entamé l'âme et le caractère du castillan: « si quelque chose peut étonner avec cela, c'est l'air de stoïque résignation, de sérieuse fierté, qui n'abandonne pas le castillan dans sa misère ⁽¹⁾ ». A la même époque, Zorrilla chantait, lui aussi « les ruines de sa douce Espagne » et s'écriait : « J'élèverai ma voix consolatrice, / Sur les ruines que pleure l'Espagne ⁽²⁾ ». « Et pourtant, cette vieille-Castille », fait remarquer Emile Bégin, « qui cache d'immenses trésors sous les chaînes montagneuses de Molina, d'Oca, de Figueras, de Santander, ramifications des Pyrénées ; qui possède là du fer, du cuivre, du marbre en quantité considérable; qui voit la fertilité cheminer à travers ses grandes plaines avec les flots rapides du Carrion, du Duero, de l'Ebre, du Tormes et du Jalon ; qui n'a qu'un mot à leur dire, qu'un signe à leur faire pour qu'aussitôt ils triplent ses récoltes ; cette province importante, digne assurant d'avoir porté le sceptre des rois d'Espagne, offre l'image du dénuement, du besoin et de l'indigence ⁽³⁾ ».

Mais les villages castillans ne sont pas embellis sous la plume de l'écrivain, ni dotés des séductions du Sud. Gautier apprend à voir la réalité castillane, et ce contact avec cette réalité, au moment de noter ses observations, fait surgir des commentaires relatifs aux paysages ruraux de la Castille (ici ceux de la province de Burgos); Gautier décrit les villages avec une grande capacité de

synthèse poétique, dans toute leur nudité et leur désolation : « c'étaient de grandes plaines arides, sans un seul arbre qui en rompît l'uniformité, terminées par des montagnes et des collines d'un jaune ocre que l'éloignement pouvait à

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.101.

(2) Zorrilla José, in *Anthologie bilingue de la poésie espagnole, op.cit.*, p.527.

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p.45.

peine azurer ⁽¹⁾ ». Cette monotonie du paysage se retrouve à Valladolid, qui donne au voyageur une impression de dépeuplement et d'isolement : « cet effet de solitude est encore augmenté par cette grande surface qu'occupe cette ville, où les places sont plus nombreuses que les rues ⁽²⁾ ». A la sortie de Valladolid, le paysage castillan se revêt des images de la décadence, de la sécheresse et de la dégradation matérielle d'un peuples mortifié: « même aridité, même solitude, même aspect de désolation, ça et là quelques tas de décombres décorés du nom de villages brûlés et dévastés par factieux ⁽³⁾ ». Ici encore, devant cette vision de désolation et de déclin, on songe à Machado se lamentant sur les terres tristes et arides de la Castille: « Oh ! Terre triste et noble, / Terre des hautes plaines, de landes et rocailles, / Sans labours, sans ruisseaux, sans bosquets, / Aux villes décrépites, aux chemins sans auberges, / Avec ses rustres hébétés, sans danse ni chanson. / Qui vont encore, abandonnant leur morne foyer, / Ainsi que tes longs fleuves, Castille, vers la mer ! ⁽⁴⁾ ». Cette vision romantique du déclin castillan trouve chez Gautier une explication « historique », qui, affirmée péremptoirement, manque d'un fondement suffisamment solide, encore qu'elle soit partiellement exacte : il y voit une conséquence du dépeuplement produit en Espagne dès la fin de l'époque arabe : « du temps des Mores, [l'Espagne] comptait trente-deux millions d'habitants ; maintenant elle en possède tout au plus dix ou onze ⁽⁵⁾ ».

L'aspect déplorable de ces villages est également souligné par Hugo qui, lui aussi, combine la description et la réflexion dans un monologue intérieur qui

- (1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.89 – 90.
 (2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.96.
 (3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.98
 (4) Machado Antonio, in *Anthologie bilingue de la poésie espagnole, op.cit.*, p.571.
 (5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.99.

s'élargit et embrasse l'ensemble de l'Espagne : « Leso, village hanté, seul, au crépuscule triste comme le « symbole complet » de la « figure de l'Espagne ⁽¹⁾ ». Dans l'exaltation du paysage et les visualisations du voyageur, prédominent les termes qui mettent en évidence des éléments vitalisateurs: « paysage extrêmement pittoresque, fertile, de forts jolies montagnes, un admirable coucher de soleil » ; ici, en revanche, c'est la dégradation d'un ou plusieurs éléments de la nature, qui est fortement mise en relief, en association plus ou moins directe avec l'idée de décadence historique, de l'*ocaso* de l'Espagne, dont *Ruy Blas* sera la plus éclatante illustration dramatique : « l' Espagne agonisante pleure ⁽²⁾ ». « Pas un brin d'herbe vert, pas une teinte fraîche / on ne voit que des murs bâtis en pierre sèche ⁽³⁾ ». La carence de tout, exprimée par le recours à la synesthésie, ne laisse place qu'au silence, à la solitude, à la vision d'un monde figé, immobile, mort, rempli de désolation, qui laisse le voyageur indifférent et glacé. Federico García Lorca, en décrivant plus tard ces villes et villages de la Castille, écrit: « hay un algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas ⁽⁴⁾ ». Cette image est très souvent accentuée chez quelques romantiques français qui, sous le choc de la déception, repoussent avec mépris toute compassion pour cette Castille si fière de son passé et qui n'est pourtant qu' « un véritable désert de sable, sans oasis ⁽⁵⁾ », et prononcent une condamnation sans détours. C'est le cas, par exemple, d'Adolphe Blanqui qui affirme avec dédain: « on n'aperçoit pas la moindre trace de végétation. [...] Il n'y a rien, pas même un buisson sur ces croupes légères. Les paysans que nous trouvons dans les villages, noirs, sales, enveloppés de leurs manteaux, n'offrent que des figures sinistres, en harmonie

- (1) Hugo Victor, *oeuvres complètes, voyages, op.cit.*, p 817.
 (2) Hugo Victor, *Ruy Blas*, acte III, scène II, Flammarion, Paris, 1979, p. 473.
 (3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.461.

(4) García Lorca Federico, *Impresiones y paisajes, op.cit.*, p. 61 (Traduction : Il y a quelque chose d'inquiétant et de mort dans ces villes muettes et oubliées ».)

(5) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p.31.

avec la sauvage horreur de ces lieux. Quoi ! c'est là, disions - nous, cette Vieille-Castille, si fière de ses souvenirs ! une mer de sable avec des îles de granit ! ⁽¹⁾ ».

L'ironie devient encore plus aiguë chez Charles Didier qui, avant d'arriver en Andalousie, donne du paysage de l'Espagne une image uniforme qu'il réduit à celle de la Castille ainsi représentée: « l'Espagne est le pays le plus nu de l'Europe. Les paysans ont une superstition contre les arbres : les arbres, disent-ils attirent les oiseaux, et les oiseaux mangent le blé ⁽²⁾ ». Même Mérimée dans ses derniers voyages, après avoir passé l'automne à Miranda, ne reconnaît plus la Vieille-Castille, qui devient pour lui un pays arriéré, qui semble fuir la civilisation : « me voici tombé à celui de voyageur inconnu dans la Vieille - Castille, pays bien barbare en vérité ⁽³⁾ ». Le paysage participe de cette vision déprimante avec ses « horribles montagnes pelées ⁽⁴⁾ ».

Quinet, de son côté, compare la triste terre de La Manche à l'état pitoyable de son paysan, pourtant indépendant, et écrit à ce sujet : « au loin, la terre ressemble au paysan espagnol. Nue comme lui, elle s'étale au soleil dans son manteau troué d'ivraie. Elle est silencieuse comme lui ; nul ramage d'oiseau, nul babil de ruisseaux ni de feuillage. Sobre comme lui ; la rosée seule la fertilise. Indépendante comme lui ; ni fossés, ni haies, ni barrières : l'égalité est gravée sur sa face. [...] Dans tout le reste de l'horizon, pas un seul manoir, ni une ruine féodale ne la domine ; elle ne permet pas à un seul donjon de la couvrir d'une ombre outrecuidante ⁽⁵⁾ ». Terre invivable, la verdure y devient presque un besoin chez le voyageur. Arrivant à Guipúzcoa, Mérimée écrit : « partout on travaille aux routes, aux ponts, etc. Toute la Guipúzcoa est d'un vert admirable

(1) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p.47

(2) Didier Charles, *Une année en Espagne, op.cit.*, p.138 – 139.

(3) Mérimée Prosper, *Cor. gen. .op.cit., t.II*, (16 – X – 1840), p.449.

(4) Mérimée Prosper, *Ibid., t.VII*, (1 – IX – 1853), p.156.

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.230.

dont on jouit doublement en sortant de Castille ⁽¹⁾ ». Le duc de Marcillac respire à Aranjuez, qui est « d'autant plus agréable, [...] qu'elle contraste fortement avec la stérilité de la Castille dont ce vallon est entouré » car « en venant de Madrid, [il avait] fait sept lieues de quatre milles chaque, sans rencontrer un buisson ; [il a] avalé des nuages de poussière ; [il s'est] calciné dans une atmosphère de feu ⁽²⁾ ».

Cette image négative est toutefois, et assez souvent, rachetée par le souvenir du glorieux passé castillan : « cette Castille misérable, hier dominatrice⁽³⁾ » trouve une sorte d'excuse pour l'état dans lequel elle se trouve maintenant: « cette Espagne, si féconde en ruines, parce qu'elle fut féconde en grandeurs [...] ⁽⁴⁾ », et dont le lyrisme de Zorrilla chantait en vers sonores les « gloires oubliées ⁽⁵⁾ » : «[...] J'élèverai ma voix consolatrice / Sur les ruines que pleure l'Espagne./ Terre d'amour ! Trésor de souvenirs !/ Grande, opulente et triomphante un jour, / Berceau de haut faits dignes de mémoire, / Foulé aux pieds par la fortune impie, / Je chanterai tes gloires oubliées, / Fié aux actes de la poésie, / Je n'envie d'autre exploit ni d'autre gloire / Qu'un cher sourire de ma douce Espagne ⁽⁵⁾ ». Plus tard, Antonio Machado décrira le paysage espagnol par opposition au paysage français: « el paisaje francés es suave. Dios lo pintó ya maduro, quizá en su vejez: todo ha sido meditado, todo refleja el sentido de las proporciones: un poco más, un poco menos, y todo se vendría abajo. Pero a España Dios la pintó cuando era todavía joven, sin pararse a pensar mucho en las pinceladas, sin haber siquiera a ciencia cierta cuantas rocas iba amontonando unas

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gen, op.cit., t.II*, (21 – X – 1840), p.454.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.51-52.

(3) Machado Antonio, in *Anthologie de la poésie bilingue, op.cit.*, p.571.

(4) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p.422.

(5) Zorrilla José de, in *Anthologie de la poésie bilingue, op.cit.*, p.527.

sobre otras ⁽¹⁾ ». Le poète de *Campos de Castilla*, sans céder à un cliché facile,

exprime ici, au-delà du contraste entre deux paysages très différents, une vision esthétique où s'affrontent deux pentes intellectuelles : l'incarnation chez le Français, fût-il « romantique », de l'esprit de « géométrie » (comme dirait Pascal), de « proportion », de réflexion et de maturité, tandis que l'Espagnol, spontané et intuitif, est comme la substance même de la fougue de la jeunesse naturelle et farouche – une « force qui va », fait dire Hugo à son Hernani. Ceci n'exclut pas que plusieurs voyageurs français aient su capter et reproduire l'impression jaillie des paysages castillans. Certains, dont à la tête Gautier, sont devenus dans la critique espagnole une sorte de référence. Azorín, amoureux fou de sa Castille, n'hésite pas, en l'exaltant, à faire l'éloge du paysagiste français : « si somos artistas », écrit-il, « si sentimos algo ante el paisaje y en las viejas ciudades, tratemos de expresar en unas páginas de prosa o en unos versos – como hizo Gautier – la impresión que en nosotros produce esta llanura parda y solitaria de Castilla, esta callejuela con sus tiendecitas de abaceros y regatones, este viejo palacio con los cristales rotos y polvorientos, cerradas las ventanas, con su jardín de adelfas, rosales y cipreses ⁽²⁾ ».

- (1) *Antonio Machado hacia Europa*, in Bernard Sese, *actas del congreso internacional*, Visor libros, Ed de Pablo Luis Avila, Madrid 1993, p.2521. Traduction: « le paysage français est doux. Dieu l'a peint déjà mûr, peut-être au cours de sa vieillesse : tout a été médité, tout reflète le sens des proportions : un peu plus, un peu moins, y tout s'écroulerait. Mais Dieu a peint l'Espagne quand il était encore jeune, sans s'attarder à penser beaucoup aux coups de pinceaux, sans même savoir au juste combien de roches il entassait l'une sur l'autre ».
- (2) Martínez Ruiz J. (Azorín), *Lecturas españolas*, Espasa-Calpe, 1957, p.97. Traduction: « si nous sommes des artistes, si nous sentons quelque chose devant le paysage et dans les vieilles villes, essayons d'exprimer, en quelques pages de prose ou de vers -comme l'a fait Gautier-, l'impression que produit en nous cette plaine grise et solitaire de la Castille, cette ruelle avec ses petites boutiques d'épiciers et de détaillants, ce vieux palais avec les cristaux cassés et poussiéreux, les fenêtres fermées, avec son jardin de lauriers-roses, de rosiers et de cyprès ».

Chapitre V : L'Andalousie

Du voyage réel au voyage poétique: L'Andalousie réservoir de l'exotisme et de l'imaginaire. Etude analytique.

- a - le paysage / Le climat
- b - Le Generalife
- c - la difficulté des routes
- d- la gastronomie / L'hospitalité des auberges
- e - les maisons, les patios et les rues
- f- les villes au passé arabe magique : - visite de Grenade
 - l'Alhambra
 - le poème « Grenade » des *Orientales* de Victor Hugo
 - Cordoue
 - Séville
- g – L'Andalousie maure vue par les Français et par les Espagnols.
- h- Conclusion : Les romantiques ont – ils vu, dans leur passion de l'Andalousie, un des multiples visages de l'Espagne ou au contraire ont – ils perçu cette région par opposition à l'Espagne, comme une sorte d'anti – Espagne, un paradis écroulé sous les coups de la Reconquista chrétienne?
- i- Réactions des espagnols

L'Andalousie

Du voyage réel au voyage poétique: L'Andalousie réservoir de l'exotisme et de l'imaginaire. Etude analytique.

« Si quisiéramos definir Andalucía », écrit Luis Cernuda, « sólo en el romanticismo se hallaría la fórmula mágica que apresara en palabras su vivido encanto. En la época romántica tuvo su hora Andalucía ⁽¹⁾ ».

Ecrivains et peintres romantiques ont pris le chemin de l'Espagne en quête de lumière et de couleurs, mais surtout de dépaysement. Ce dépaysement était, en fait, double, horizontal et vertical, investissant tout à la fois l'espace et le temps, l'horizon des routes et celui de l'histoire : « Emporte - moi, wagon ! enlève - moi, frégate !/ Loin! Loin! ici la boue est faite de nos pleurs ⁽²⁾ », dira Baudelaire, héritier du Romantisme. L'Espagne, c'était d'abord, pour les romantiques, – et il ne pouvait en être autrement – des paysages, naturels ou aménagés par l'oeuvre de l'homme, à la périphérie de l'Europe, pointe extrême de l'Occident en même temps que vestibule de l'Orient, promesse de tous les mirages, de tous les sortilèges qu'avait tissés autour de lui, depuis le temps lointain des Croisades, l'imaginaire européen. Mais l'Espagne, c'était aussi le pays de l'imprévu, un pays que l'histoire avait rendu « différent », forgeant sa spiritualité, informant son âme en même temps qu'elle construisait ses monuments. Dans cette approche romantique de l'Espagne, où se rejoignaient l'attrait de l'exotisme et la curiosité anthropologique, il était naturel que l'Andalousie, fenêtre de l'Afrique et lieu de confluence des apports, complémentaires et contrastés, qui ont concouru à former

(1) Cernuda Luis, *Divagación sobre la Andalucía romántica*, in *Crítica, Ensayos y evocaciones*. Edition de Luis Maristany, Seix Barral, Barcelona, 1970, p.125. Traduction : « si on voulait définir l'Andalousie, c'est dans le romantisme seulement qu'on trouverait la formule magique qui saisirait à travers les mots son charme vif. L'Andalousie a eu son heure à l'époque romantique ».

(2) Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Bibliothèque la Pléiade, Gallimard, 1975, p. 63. l'image séculaire de l'Espagne, occupât une place privilégiée, et, en quelque sorte, à part, que justifiaient les spécificités physiques et humaines, l'idiosyncrasie qui marque profondément cette région particulière d'un pays aux traits, lui-même, si particularisés.

L'Andalousie était, de ce fait, naturellement destinée à être la région d'Espagne qui a séduit le plus, et de loin, les romantiques français; et il se trouve que c'est aussi celle qui présente les plus forts contrastes avec Paris et la France: « l'Andalousie, antipode et antidote de la France bourgeoise ⁽¹⁾ », dira, en une formule lapidaire, Mérimée. Ces voyageurs ont tous donné de l'Andalousie une image joyeuse, d'un exotisme flamboyant, à grand renfort de couleur locale et de clinquant. Ils ont vu le beau et ont rarement fait cas de ce qui l'était moins; ceci suffit à expliquer l'exaltation, le lyrisme allègre qu'ils mettent à la décrire, à la rêver, à en chanter les fastes et la vitalité: « Laissons rêver les morts dans leurs lits solitaires, / En conversation avec le ver impur », écrit Gautier. « A nous la vie, à nous le soleil et l'azur, / A nous tout ce qui chante, à nous tout ce qui brille, / Les courses de taureaux dans Madrid ou Séville, / Les pesants *picadors* et les légers *chulos*, / Les mules secouant leurs grappes de grelots, / Les chevaux éventrés, et le taureau qui râle / Fondant, l'épée au cou, sur le *matador* pâle! / A nous les castagnettes, à nous le pandero, / La cachucha lascive et le gai bolero; / Le jeu de l'éventail, le soir, aux promenades, / Et sous le balcon d'or les molles sérénades! ⁽²⁾ ».

En plein romantisme, l'Andalousie est déjà un mythe, qui n'a besoin de s'appuyer sur aucune argumentation d'aucun genre : « l'Andalousie », écrit Stendhal, « est l'un des plus aimables séjours que la volupté se soit choisis sur la

(1) Bataillon Marcel, « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », in *la Revue des deux mondes*, 1948, p.65.

(2) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p. 166

terre ⁽¹⁾ » ; plus encore, on chante la supériorité de la terre andalouse même avant que le voyageur ne l'ait vue. Gautier peut illustrer cette attitude quand il dit : « nous ne rêvions qu'orangers, citronniers, cachuchas, castagnettes, basquines et costumes pittoresques car tout le monde nous faisait des récits merveilleux de l'Andalousie ⁽²⁾ ». Les romantiques français débarquaient en Andalousie imbus de

sentiments et d'idées alimentés par des œuvres littéraires lues avant le voyage, et qui leur feront bien souvent déformer la réalité: « ces airs mélancoliques, ces cieux ravissants, ce luxe, ces plaisirs dont parle le poète, j'ai hâte de les trouver⁽³⁾ ». Grenade était, par exemple, sous la plume des écrivains de l'époque, le paradis de romances et de légendes où revivaient tout le prestige et toute la fascination de la civilisation maure. Zorrilla, qui, lui, ne cherchait pas le dépaysement ni l'exotisme, a illustré ces motifs à profusion, tant il les sentait indissociablement liés à la substance même de son pays:

« Grenade! Ville bénie
qui repose sur des fleurs,
qui n'a pas vu tes beautés
n'a jamais vu la lumière et n'a pas connu la jouissance.
Qui a prié dans ta mosquée
et a habité tes palais,
celui-là a visité les enceintes
enchantées de l'Eden ⁽⁴⁾ ».

Nos voyageurs venaient à la recherche de Alhambra et des palais, d'aventures, de chevaliers intrépides, de figures de maures généreux, à la somptuosité raffinée, d'esclaves voluptueuses et ensorcelantes. Mais, avec tout

(1) Stendhal, *De l'amour*, chapitre XLVII, GF – Flammarion, Paris, 1965, p.173.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.228.

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.408.

(4) Zorrilla José, in *Les romantiques espagnols*, Les cent chefs-d'œuvre étrangers, Paris, p. 136. cela, nous connaissons, grâce à eux, malgré toutes les divagations, la Grenade romantique qu'ils ont vue, sentie et aimée.

Par-delà cette séduction voluptueuse des villes, des traditions et des monuments andalous, il importe de se demander si les romantiques ont simplement vu dans l'Andalousie un visage particularisé de l'Espagne ou ont perçu la civilisation maure à travers un contraste, de sorte que les images de l'Espagne traditionnelle (La Castille, en particulier) et de l'Andalousie, au lieu de

se compléter et de s'interpénétrer, se sont finalement opposées ? Ont-ils vu, dans leur passion de l'Andalousie, un des multiples visages de l'Espagne ou, au contraire, interprété cette région comme une sorte d'anti-Espagne, un paradis écroulé sous les coups de la Reconquista chrétienne?

Beaucoup d'écrits ont vu le jour sur la Grenade des romantiques français. Beaucoup ont commenté le regard, les sentiments de ces écrivains à la rencontre de Grenade et qui commençaient à rêver de cette ville même avant d'y arriver : « O silence, rêveries, méditations de l'amour, au soir d'un jour d'Andalousie, sous les étoiles de Grenade ⁽¹⁾ ». Le marquis de Custine, dans une lettre envoyée à Lamartine, le 26 avril 1831, de Tolède, écrit : « j'avais l'esprit dominé par un seul désir, le désir de traverser au vol cet espace pour aller me reposer dans les vallons de l'Andalousie ⁽²⁾ ». Alexandre Laborde, qui dans son voyage cherchait surtout à informer le lecteur sans exaltation personnelle ni aucun éloge, visant sans cesse à renseigner sous forme de notice historique sur chaque province, change brusquement de ton quand il s'agit de Grenade, à laquelle il consacre la partie la plus vaste de son récit (surtout quand il parle de l'Alhambra). Se référant à cette ville, il prend appui sur un souvenir littéraire de Góngora qui, selon lui, « rend assez exactement l'impression qu'éprouve un étranger à l'aspect

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.53.

(2) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 445.

de ce magnifique spectacle », et il cite le poète espagnol :

« En tu seno ya me tienes
con un deseo notable
de que alimenten mis ojos
tus muchas curiosidades

[...]

Pues eres Granada Ilustre,
Granada de Personajes,

Granada de Serafines

Granada de antigüedades! ⁽¹⁾ ».

L'Andalousie, c'était surtout Grenade, Séville, Cordoue et, chez certains, Cádiz et Málaga aussi. Quelques - uns de ces voyageurs se sont contentés d'une vision en quelque sorte statique, d'autres sont allés plus loin et, à travers leurs impressions qui se sont souvent superposées et quelquefois entremêlées, nous pouvons pénétrer l'esprit de l'Andalousie, réservoir de l'exotisme et de l'imaginaire, au fil de leurs descriptions du paysage, du climat, de la difficulté des routes, des auberges, de la gastronomie, des maisons et des patios, des monuments au passé arabe magique et des vieilles légendes ravivées dans lesquelles dominent des termes comme « merveille », « rêve », « Eden », « Terre de promesse » .

Le paysage / Le climat

L'entrée, sur la terre andalouse, des voyageurs romantiques les transporte comme hors du monde, dans une sorte d'extase, de ravissement, provoqué, de prime abord, par le brusque changement du paysage, de la flore, du relief, pour

(1) Laborde Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, Imprimerie Pierre Didot l'aîné, MDCCCVI, Tome 1^{er}, seconde partie, p.14.

qui vient du Nord de l'Espagne : « la Sierra-Morena franchie », note Gautier, « l'aspect du pays change totalement, c'est comme si l'on passait tout à coup de l'Europe à l'Afrique ⁽¹⁾ ». Quant à Alexandre Dumas, au cours de son bref séjour de quelques jours à Grenade, il écrit : « nous nous enfonçons de plus en plus au sein d'une végétation africaine; de part et d'autre du chemin, poussaient les gigantesques aloès et cactus. Au loin, de temps en temps, un palmier à branches immobiles semblait bourgeonner au milieu d'une vallée comme fille d'une autre terre, oubliée là-bas par les conquérants de l'Andalousie ⁽²⁾ ». Outre le changement du paysage, il y avait, à l'entrée de l'Andalousie, un enchantement fait de

résignation de l'humain face à la grandeur à la fois de ses « montagnes » et de sa « mer » : « du haut de la montagne de la Sierra Morena, les soldats français, en apercevant la vallée du Guadalquivir, présentèrent spontanément les armes; rien n'en donne une plus vive idée de la beauté de l'Andalousie ⁽³⁾ ». Dumas, dans son excursion à la Sierra Morena, semble se détacher de son air de « supériorité », s'abandonnant à l'émotion et au plaisir d'une pure sensation; par la grâce du paysage, il se laisse pénétrer par un état de jouissance dans la « rêverie » et s'enchant de vivre une expérience sans égale. L'écrivain décrit, avec plus d'intensité, cette extase face à la nature, qu'il souhaiterait maintenir durant le reste de sa vie; d'où ces mots inhabituels d'un Dumas poétique et contemplatif : « Des arômes inconnus nous inondaient. Le large horizon [...] dépeuplé d'hommes, s'endormait dans un rayon de soleil de dix lieues. Ce repos immense était splendide à contempler [...] cette solitude éternelle que nous troublions [...] cette montagne [...] tout cela avait pour moi un caractère imposant [...] le désir ardent et réel d'une vie retirée dans cette immensité, et le besoin de la contemplation quotidienne de ce spectacle consolant [...] tout venait avec un langage nouveau,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.244.

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch.XVII

(3) Chateaubriand, in *Le Congrès de Vérone*, 1979, p.14.

m'apporter une extase inaccoutumée ⁽¹⁾ ».

Gautier, encore plus sensible au contact de la nature, se laisse emporter par son imagination sous l'effet du panorama au seuil de l'Andalousie: « devant nous se déployait, comme dans un immense panorama, le beau royaume d'Andalousie. Cette vue avait la grandeur et l'aspect de la mer; des chaînes de montagnes, sur lesquelles l'éloignement passait son niveau, se déroulaient avec des ondulations d'une douceur infinie, comme de longues houles d'azur [...] Tout cela était inondé d'un jour étincelant, splendide, comme devrait être celui qui éclairait le paradis terrestre ⁽²⁾ ». C'est dans cette beauté particulière du paysage andalou que Gautier reconnaît enfin (et à la suite de maintes déceptions!) son « paradis » devenu réalité. Par la lumière surtout, première création divine, il adhère à

l'essence profonde de son « paradis retrouvé » sur la terre andalouse. Même s'il écrit, à son arrivée à Cadix, qu' « il n'existe pas sur la palette du peintre ou de l'écrivain de couleurs assez claires, de teintes assez lumineuses pour rendre l'impression éclatante que nous fit Cadix dans cette glorieuse matinée ⁽³⁾ », Gautier, qui n'oublie pas qu'il est poète, arrive à traduire par le pouvoir des mots la qualité de cette lumière qui accentue les formes sans les figer, et qui s'élargit jusqu'à l'infini : « l'infini dans le clair est bien autrement sublime et prodigieux que l'infini dans l'obscur ⁽⁴⁾ ». Ainsi, mus par le désir de conjuguer l'observation du peintre et l'imagination du poète, ces écrivains ont-ils trouvé, pour idéaliser le beau paysage de l'Andalousie qui s'offrait à leurs yeux sous de multiples couleurs étalant leurs fastes dans l'éclat de la lumière, le ton à la fois juste et exalté que leurs descriptions des autres régions d'Espagne, qu'ils avaient traversées et où ils s'étaient arrêtés, n'avaient pas su toujours trouver avec un égal bonheur et cette

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XXI

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.245.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.414.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 245.

impression de plénitude sans mélange. Même Georges Sand, qui a été la plupart du temps déçue par son contact avec l'Espagne, s'avoue impuissante à décrire la beauté des paysages, et, la plume ne pouvant plus lui servir, s'en remet à l'art visuel du peintre ou du dessinateur: « là où il n'y a que la beauté pittoresque à décrire, l'expression littéraire est si pauvre et si insuffisante, que je ne songeai même pas à m'en charger. Il faut le crayon et le burin du dessinateur pour révéler les grandeurs et les grâces aux amateurs de voyages ⁽¹⁾ ».

Tous parlent d'un « soleil brûlant », « d'une lumière aveuglante », du « bleu intense du ciel », qui se reflètent sur des traits importants du comportement social, émotionnel, voire érotique des Andalous, et qu'on essaye d'expliquer comme une conséquence des facteurs climatiques. Mérimée, dans une lettre à sa Jenny Dacquin, écrit en espagnol: « mataría el sol a puñaladas si no fuese por

miedo de dejar el mundo a oscuras ⁽²⁾ ». L'extrême chaleur est soulignée dans toutes les œuvres de nos voyageurs. Gautier s'écrie : « Jesus! Qué calor! J'étouffe! Je fonds ! ⁽³⁾ », et Mérimée, dans *Carmen*, fait dire à son protagoniste: « certain jour, errant dans la partie élevée de la plaine de Cachena, harassé de fatigue, mourant de soif, brûlé par un soleil de plomb, je donnais au diable de bon cœur César et le fils de Pompée ⁽⁴⁾ » ; mais cette « souffrance » finit par se convertir en patience et consolation « car au bout de nos fatigues, nous avons en perspective Grenade et l'Alhambra, le rêve de tout poète ; Grenade, dont le nom seul fait éclater en formules admiratives et danser sur un pied le bourgeois le plus épais ⁽⁵⁾ ». Ce soleil, chez certains voyageurs, se trouvait même à table, suivait les voyageurs à l'heure de déjeuner ; ainsi Dumas, dans « Carmen de los siete

(1) Sand George, *Un hiver à Majorque*, Le livre de poche, Paris, 1984, p.26

(2) Mérimée Prosper, *Cor. Gen*, t.I, *op.cit.*, (X – 1832), p.187. Traduction : je tuerais le soleil à coups de poignard si ce n'était par peur de laisser le monde dans l'obscurité.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.228.

(4) Mérimée Prosper, *Carmen*, Folio classique, Gallimard, 2000, p. 177

(5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.228

suelos », une auberge de Grenade, écrit : « ce fut un déjeuner charmant [...], sans compter le soleil qui était assis familièrement à notre table, et une douce brise qui caressait le soleil ⁽¹⁾ ». L'effet et la progression du soleil couchant donnent lieu à des pages d'un colorisme paysagistique fidèle et sensible. Tel est l'effet, sans aucun doute, de la vue de l'Andalousie du haut de Despeñaperros, de Grenade au coucher du soleil, se détachant sur fond de montagne, ou du Peinador de la Reine, sous la plume de Théophile Gautier, paysagiste par excellence aux descriptions d'une extraordinaire richesse de couleurs qui lui ont valu les louanges de Ménendez Pelayo: « en lo que toca a la interpretación poética del paisaje, difícilmente será superado nunca, porque la geografía física de la Península no está contada allí, sino vista con visión absorta, desinteresada y esplendente ⁽²⁾ ». Quelques propos, repris par Azorín, attestent également l'importance du paysage chez Gautier lorsque, se référant à son *Voyage*, il écrit: « tout n'est que paysages

et descriptions de villes. On conte que, lisant la relation de Gautier et n'y voyant trace d'êtres humains, la maîtresse d'une des maisons où se réunissaient à Paris les écrivains et les artistes – la princesse Mathilde peut-être – demanda à l'auteur : « Mais, Gautier, il n'y a donc pas d'habitants en Espagne? ⁽³⁾ ».

Le grand contraste entre la réalité observée en Andalousie par le voyageur français et celle qui lui était familière n'a pas manqué d'exercer ses effets. La grande majorité des romantiques qui visitent l'Andalousie viennent du Nord et une bonne partie de leurs observations se polarisent, comme nous l'avons dit un peu plus haut, autour d'un « soleil brûlant », d' « une lumière aveuglante »,

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch. XVIII

(2) Pelayo Menéndez, in *La Historia de las ideas estéticas en España*, p.453. Traduction: « quant à l'interprétation poétique du paysage, il sera difficilement dépassé, parce que la géographie physique de la Péninsule n'est pas racontée, mais vue d'une vision assimilée, désintéressée et splendide ».

(3) Martínez Ruiz J. (Azorín), « L'Espagnolisme des romantiques français », in *Mercure de France*, tome CXXI, Mai - juin 1917, Paris, p. 633

d' « une végétation exotique » (de laquelle nous parlerons ensuite), jusqu'au point de paraître se convertir parfois en cliché. Le voyageur qui arriverait du Sud partagerait-il les mêmes observations sur l'Andalousie? Le marquis de Villanueva de Prado, qui, en 1809, a fait un voyage de Lanzarote en Andalousie, se lamente du climat andalou et tient à nous faire savoir, dans son journal, qu'il avait quand même « très froid ⁽¹⁾ ».

Un coucher de soleil, pour Gautier, a la capacité de recréer tout ce que les traditions ont de magique et de fugace et, devant les cimes de la Sierra Nevada, il s'abandonne à l'émotion d'une beauté pure, à un « spectacle dont les peuples du Nord ne peuvent se faire une idée, c'est l'*alameda* de Grenade au coucher du soleil : la Sierra Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables ⁽²⁾ ». La réaction du « contemplateur » est d'abord celle d'une élaboration littéraire qui éternise la fugacité du moment devant l'immensité du « tableau »; puis l'effet de la progression du coucher du soleil prend des allures « inimaginables »; l'adjectif ici possède son sens fort et accentue la somptuosité

du spectacle. La description s'élargit pour faire place à une rapsodie en rose et en bleue et s'épanouit enfin en une saisie de la poétique du fugace et de ses variations : « tous les escarpements, tous les cimes frappées par la lumière, deviennent roses, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie des *Mille et Une Nuits*⁽³⁾ ». Ce vocabulaire évocateur, chargé d'exotisme quand il traite de la

(1) Nava y Grimón Alonso de, *Diario del viaje a Andalucía*, 1809, en *Obras Políticas*, edición introducción y notas de A. Cioranescu, Edición Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1974, p.77

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.265.

(3) Gautier Théophile, *Ibid*, p.265.

fonction de « cette lumière qui sautille » à la tombée de la nuit atteint directement l'imagination du lecteur : « la nuit approchait à grand pas. Les montagnes les moins élevées s'étaient d'abord successivement éteintes, et, comme un pêcheur qui fuit devant la marée montante, la lumière sautillait de cime en cime en rétrogradant vers les plus hautes pour échapper à l'ombre qui venait du fond des vallées, noyant tout de ses larmes bleuâtres ⁽¹⁾ ». La progression de la lumière, ou plutôt la lumière elle-même, semble ici (et d'ailleurs dans toute l'Andalousie) se parer de dons magiques, quasi divins, car elle possède la fonction primordiale de régir tous les éléments de la nature, qui dépendent de sa « bonté », de sa « volonté » d'apparaître et de disparaître, même si parfois elle semble hésiter, ne se résignant pas à abandonner le pic du Mulhacen et faisant hésiter avec elle son « peintre », absorbé dans l'ultime scintillement du couchant : « le dernier rayon qui s'arrêta sur le pic du Mulhacen hésita un instant; puis, ouvrant ses ailes d'or, s'envola comme un oiseau de flamme dans les profondeurs du ciel et disparut⁽¹⁾ ».

D'autres, comme Chateaubriand par exemple, n'ont pas recours aux prestiges des hyperboles et se laissent plutôt guider par le désir de préciser les termes, de souligner les éléments du paysage, qui déclenchent une émotion sobre

mais non sans beauté : « Grenade est entourée par des montagnes d'une forme et d'une couleur admirables. Un ciel enchanté, un air pur et délicieux, portent dans l'âme une langueur secrète dont le voyageur qui ne fait que passer a même de la peine à se défendre ⁽²⁾ ». Zorrilla, à l'inverse de Gautier, dans ses descriptions du paysage grenadin, qu'il s'agisse de l'Alhambra ou du Génil, ne se soucie pas de la répercussion du paysage sur celui qui le contemple, mais s'attache à rechercher la variété et la richesse du choix du lexique descriptif : « fuentes, arrayanes, laureles, claveles, morales, rubíes, mirabeles etc... » ; ces termes, sans nous faire pénétrer

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.313.

(2) Chateaubriand François de, *Le dernier Abencérage*, ed. Pierre Moreau, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1971, p.191.

dans le paysage grenadin à la manière de Gautier découvrant un paysage jusque là inconnu de ce Français du Nord, renferment néanmoins un sens scénographique très plastique, à la fois somptueux et musical: « Paradis sur la terre, /dont les jardins féériques / ont été cultivés par les mains de jasmin / de quelque houri céleste, / tu renfermes la santé, /tu es la demeure de la joie, / le jour naît sur tes montagnes / et c'est ton amour qui rend le soleil brûlant ⁽¹⁾ ». L'atmosphère de pureté et de bonheur au contact de cette nature devant le mystère et la transcendance du beau, réjouit l'âme autant que les yeux, mais finit par s'évanouir devant le sentiment d'impuissance de l'homme. L'odorat autant que la vue s'y trouve impliqué; le marquis de Custine, écrit à ce sujet : « les odeurs aromatiques de la plaine augmentaient l'enchantement. Je n'ai rien éprouvé de plus délicieux que l'illusion causée par ce *panorama* de senteurs et de couleurs⁽²⁾ ». Dumas, très souvent superficiel et plutôt porté au verbalisme, expérimente, entre les sensations de couleurs et d'odorat trop faciles, une, subtilement auditive, celle de la musique naturelle, diffuse, et de l'étrange harmonie, indéfinissable, de la Vega de Grenade : « au milieu de tout cela, des fleurs avec des parfums à faire damner un sage, des oiseaux avec des chants à faire croire un athée ⁽³⁾ ». Cette sensibilité nous fait penser à Castelar dans *La cuestión del Oriente*, qui reprend si souvent le

thème du « bruit de la Vega » (« El rumor de la Vega ») ou encore à Manuel de Falla, pour qui les bruits de La Vega grenadine accentuaient la nuit à travers les cris des enfants, les cloches, les bêlements, les *coplas*, les lamentations ondulées et les lumières incessantes de la Vega qui vont et viennent. Cette vega grenadine a fait vibrer tous les sens de l'écrivain : « l'œil, la main, l'oreille et l'odorat étaient satisfaits; le goût seul n'avait point encore pris sa part de cette fête universelle ⁽³⁾ ».

(1) Zorrilla José, in *Les romantiques espagnols, op.cit.*, p.136

(2) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.447.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, disponible sur : www.dumaspere.com, Ch. XVIII

Ruben Darío, un demi siècle plus tard, exhibera, dans son interprétation du paysage grenadin, des métaphores et des termes de goût « baroque », avec une note nouvelle et personnelle qui lui fera voir dans cette « vallée délicieuse », non seulement des tapis et des châles mais des « tapis de billard »; il a néanmoins sans cesse estimé, en ce qui concerne Grenade, qu'il « n'est pas possible de mettre le pied sur ce sol attrayant, contempler la décoration historique de ces enceintes de légendes, sans faire un peu de Chateaubriand ⁽¹⁾ ». A cette « belle plaine de Grenade », Alexandre Laborde assigne la fonction d'être, mieux que toute autre, « théâtre, encore aujourd'hui, d'amour et de galanterie ⁽²⁾ ».

La vision de certains romantiques français n'est pas uniquement sensible à l'ensemble du paysage, mais au moindre détail: ainsi Gautier réunit dans une même description les quatre éléments de la nature, qui finissent par se fondre dans l'unique et paradisiaque Grenade : « le bruit de l'eau qui gazouille se mêle au bourdonnement enroué de cent mille cigales ou grillons dont la musique ne se tait jamais et vous rappelle forcément, malgré la fraîcheur du lieu, aux idées méridionales et torrides. L'eau jaillit de toutes parts, sous le tronc des arbres, à travers les fentes des vieux murs. Plus il fait chaud, plus les sources sont abondantes, car c'est la neige qui les alimente. Ce mélange d'eau, de neige et de feu fait de Grenade un climat sans pareil au monde, un véritable paradis

terrestre ⁽³⁾».

Cette image de plénitude qui se dégage de la beauté de l'environnement donne au marquis de Custine l'impression de se trouver devant quelque chose d'artificiel, à force de perfection et d'harmonie : « là, tout paraît artificiel, la nature semble factice, tant elle a de symétrie et d'élégance ⁽⁴⁾». Chez Gautier, la

(1) Darío Ruben, disponible sur: www.cervantesvirtual.com.

(2) Laborde Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, MDCCCXIX, Tome Ier, seconde partie, p.2.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.274.

(4) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.446.

lumière s'entremêle aux couleurs pour produire un chromatisme qu'on pourrait qualifier d'« impressionniste ».

Les principales touches de couleurs sont le bleu, le blanc, le vert et le rose, qui apparaissent sous une combinaison harmonieuse tout au long du passage du Guadarrama, s'alternent et s'entrelacent avec le feu du soleil couchant, dans le coloris changeant des derniers rayons de lumière sur la montagne grenadine: « vers la fin de la journée, quand le soleil est oblique, il se produit des effets inconcevables : les montagnes étincellent comme des entassements de rubis, de topazes et d'escarboucles; [...] les laboureurs brûlent le charme dans la plaine, les flocons de fumée qui s'élèvent lentement vers le ciel empruntent aux feux du couchant des reflets magiques ⁽¹⁾ ». Cette profusion de couleurs et de pierres précieuses, qui se retrouvera dans « Le Ciselé » *d'Emaux et Camées*, fait étinceler lapis-lazuli, argent, rubis, agate, nacre, perle, « une joaillerie féerique des *Mille et Une Nuit* ⁽²⁾ ».

L'harmonieuse diversité des couleurs rencontrées en Andalousie a frappé les meilleurs paysagistes littéraires romantiques, le paysage se projetant sur la conscience de l'écrivain en une profonde symbiose entre la nature et l'âme. Ainsi, chez Gautier, le spectacle des montagnes appelle l'effusion: « ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu'on les croit voir alors; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes, colorié les cieux,

les neiges⁽³⁾ ». N'est- on pas devant une sorte de genèse interne du paysage romantique? Le marquis de Custine éprouve une impression de même ordre : celle d'une nature « œuvre de soi sur soi », comme dirait Michelet : « il semble que la nature ait travaillé sous l'inspiration d'un grand botaniste pour réunir sur seul

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.282.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.265 – 266.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.293.

point de la Terre les végétaux du monde entier. On est ébloui de la multitude et de l'éclat des couleurs; on est enivré de parfums⁽¹⁾ ».

La variété de la flore a suscité l'intérêt de nombre de romantiques, qui l'ont décrite à travers l'emploi d'adjectifs significatifs : chez Gautier assemblés en triade, « libre, robuste, sauvage », et s'épanouissant en méditation philosophique. L'infini de la nature incite à réfléchir sur le rapport de puissance Nature/Homme : « les lauriers, les chênes verts, les lièges, les figuiers au feuillage verni et métallique, ont quelque chose de libre, de robuste et de sauvage, qui indique un climat où la nature est plus puissante que l'homme et peut se passer de lui⁽²⁾ ». Cette poésie, faite de couleurs, d'odeurs, des vibrations de la brise, et davantage encore, de secrètes correspondances entre l'âme humaine et la nature, se retrouve fréquemment chez Edgard Quinet, entre autres, qui s'enivre du parfum des arbres fruitiers: « telle est la magnificence de cette Vega, que la moindre brise apporte par bouffées, l'odeur des orangers, des citronniers⁽³⁾ » ; ou encore chez Gautier, avec les lauriers roses au Generalife: « jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier rose du Generalife⁽⁴⁾ » ; avec les animaux : « et le miaulement plaintif des paons qui se promènent sur les murs démantelés⁽⁵⁾ ». Gautier, enivré par le laurier-rose du Generalife, lui dédie un poème d'amour dans son recueil *España*. Le laurier devient le tendre compagnon de son amant qu'est le poète: « Il rougit dans l'azur comme une jeune fille ; / Ses fleurs, qui semblent vivre ont des teintes de chair. / On dirait, à le voir sous l'onde

qui scintille, une odalisque nue attendant qu'on l'habille, / Cheveux en pleurs, au bord du bassin su flot clair, / Ce laurier, je l'aimais d'une amour sans pareille ⁽⁶⁾ ».

(1) Custine Astolphe de, in *Le Voyage en Espagne*, p.447.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.245.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.285.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.292.

(5) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.282.

(6) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, p. 488.

Chez d'autres, pour qui la végétation est tout autant un grand spectacle naturel, elle fait en outre sentir physiquement le sentiment du divin: « rien n'égale, dans ce que je connais, la grandeur de ces lieux sauvages. On y respire la majesté d'un paysage de la Bible. Il n'y manque, pour moi, que le Prophète écrivant sur la pierre, en lettres de dix coudées ⁽¹⁾ ». Quinet dénonce, cependant, une possible menace à cet éden: « de l'autre côté de la vallée, cette végétation se change en une montagne hérissée de cactus, d'aloès, de plantes sauvages qui rappellent le désert, la demeure stérile du noir Yblis, le démon, l'impur. Que Dieu le déracine et ne le laisse pas s'étendre jusqu'à la riche Véga où est le séjour des bons ⁽²⁾ ». Cette dichotomie du bien et du mal oppose, à n'en pas douter, au chrétien représenté sous la figure de « l'impur », du « démon », le « séjour des bons », c'est-à-dire des maures. Luis Cernuda expliquera, mais beaucoup plus tard, cet émerveillement fou des voyageurs français en Andalousie par la splendeur naturelle de cette région, une magnificence qu'il oppose à l'« ambiance intellectuelle » de la vie parisienne : « el fuerte contraste entre la vida parisina, ambiente intelectual y salón rumoroso, con el perezoso campo andaluz, de rudas pitas, olivos cenicientos y sendas rojizas por donde cruzan los arrieros con sus menudos borriquillos ⁽³⁾ ».

Le Generalife

L'accumulation successive de métaphores approximatives, à cheval entre la comparaison, l'allitération et l'image de synesthésie, trouve sa culmination

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.285.

(2) Quinet Edgard, *Ibid*, p.261

(3) Cernuda Luis, in *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 1287. Traduction : « le fort contraste entre la vie parisienne, ambiance intellectuelle et salon murmurant, avec le paresseux champ andalou, de rudes agaves, d'oliviers cendrés, et des sentiers rougeâtres que traversent les muletiers avec leurs sacrés bourricots ».

poétique chez presque tous les romantiques une fois arrivés au Generalife, et tout particulièrement dans l'œuvre de Gautier, dans une hyperesthésie, une surabondance de lyrisme, un éclat de couleurs qui font de ces pages quelques-unes des meilleures qu'il ait écrites. Sur le chemin menant au Généralife, il note : « rien n'est plus ravissant à suivre que ce chemin, qui a l'air d'être tracé à travers une forêt vierge d'Amérique, tant il est obstrué de feuillages et de fleurs, tant on y respire un vertigineux parfum de plantes aromatiques. La vigne jaillit par les fentes des murs lézardés, et suspend à toutes les branches ses vrilles fantasques et pampres découpés comme un ornement arabe; l'aloès ouvre son éventail de lames azurées, l'oranger contourne son bois noueux et s'accroche de ses doigts de racines aux déchirures des escarpements. Tout fleurit, tout s'épanouit dans un désordre touffu et plein de charmants hasards ⁽¹⁾ » ; notons que l'adjectif « ravissant » possède ici son sens fort, hérité du latin, de « porter quelqu'un à un état de bonheur suprême ». Ce paysagisme poétique, traduit avec un art lumineux et une fine sensibilité, se retrouve également dans le poème « Les trois grâces de Grenade », dans *España*: « Quoiqu'il fit nuit, le ciel brillait d'un éclat pur, / Cent mille astres, fleurs d'or, s'entrouvraient dans l'azur, / Et, de son arc d'argent courbant les cornes blanches, / la lune décochait ses flèches sous les branches; / La neige virginale et qui ne fond jamais / scintillait vaguement sur les lointains sommets ⁽²⁾ ». Cette relation d'amour, de communion totale avec la nature se retrouvera dans les vers de Bécquer qui, contemplant la nuit grenadine, s'exclame : « Quand, la nuit, je regarde dans le fond / Obscur du ciel / Les étoiles trembler comme d'ardentes / Pupilles de feu, / Il me paraît possible de monter d'un seul vol / Jusqu'où elles brillent, / De me noyer dans leur clarté, et, / Incendié de lumière, / Me fondre avec elles en un baiser ⁽³⁾ ». Cette fête des

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.290.

(2) Gautier Théophile, *España, Ibid.*, p.482.

(3) Bécquer Adolfo Gustavo, in *Anthologie de la poésie bilingue, op.cit.*, p.529.

éléments atteint à une sorte d'orgie poétique chez Dumas, au Generalife : étalant au lecteur les « merveilles de sa végétation », il décrit les arbres (« 150 pieds de hauteur ⁽¹⁾ »), les plantes (« inconnues, des buissons de formes étranges, des lauriers-roses mêlés avec des myrtes, ⁽¹⁾ »), les fleurs et les fruits de plusieurs saisons (« fleurs d'automne avec les fruits et les fleurs du printemps ⁽²⁾»), le parfum (« de la fleur d'oranger ⁽²⁾ »), les palmiers (« ayant une grâce négligente ⁽²⁾»), les cyprès (« dont la hauteur donne le vertige ⁽²⁾ ») ; pour lui, la grandeur de ce spectacle était dans le fait que ces éléments s'imbriquaient les uns dans les autres pour « produire cet effet sublime ». Ainsi poursuit-il : « le soleil donne ses feux à l'eau, dont il change chaque goutte en diamant, en perle ou en saphir. La terre fait jaillir un manteau d'herbe ou de mousse autour de chaque fleur, enfin l'air n'est si doux que pour laisser chanter dans toute la pureté de leur chant les fauvettes et les rossignols ⁽³⁾». Cette heureuse combinaison de la lumière, des couleurs et de la vie, que le voyageur découvre soudain, tout à son ravissement, et qui donne à son récit son accent jubilatoire, constitue comme un symbole de victoire contre la mort. On songe ici, par contraste, à Ganivet, qui à la fin du siècle, devant les grosses tours de l'Alhambra, silencieuses et qui semblent rêver dans leur sommeil, exprime sa pensée obsédante de la vie et la mort, et médite sur l'insondable éternité; contemplant la Vega, une volée de craves fait surgir en lui l'image de la mort : « et peut-être la mort est dans notre âme », laisse entendre l'écrivain.

Le pittoresque dans le paysage remplit chez les voyageurs romantiques une double fonction: il marque la séparation par rapport aux sociétés « civilisées », d'une part, et le contraste avec la Castille, de l'autre. L'émerveillement face à cette « différence » a donné lieu aux éloges poétiques des contrastes naturels de

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cádiz, op.cit.*, Ch. XVII

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, XVII

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XVIII

l'Espagne, les plus brillants et les plus enflammés marquant une nette préférence pour le paysage andalou: « on vient de faire quarante lieues à travers la Manche sans rencontrer un arbre, sans pouvoir boire une goutte d'eau pure; tout à coup on se croit au milieu d'un jardin botanique d'une richesse sans pareille: les arbres, les fleurs, les plantes du Midi, sont rangés sur des gradins de rochers, comme dans une serre [...] c'est grand et joli à la fois; c'est un jardin de fées ⁽¹⁾ ». Le beau temps à Grenade fait que, comme le dira Manuel de Falla, « en ninguna parte del mundo *suenan* el paisaje como en Granada », et concourt en outre à cette distinction entre « le ciel » de Grenade et « les autres cieux »: « le beau temps à Grenade est différent du beau temps de tous les lieux. Là-bas, le ciel n'est pas comme les autres cieux, il y a dans l'air une buée qui tamise les couleurs et que la tonalité des horizons adoucit, jusqu'à tel point que le regard semble se reposer sur des océans de velours. Ce fut ce qui nous avait émerveillés ⁽²⁾ ». Nous pouvons difficilement nous référer à cette communication émotive avec le paysage grenadin sans transgresser les barrières du temps pour citer le souvenir encore vivant et palpitant des pages poétiques de Lorca, qui crée et recrée ainsi sa Grenade tant chérie : « La ciudad está dormida y acariciada / por la música de sus románticos ríos... / El color es plata y verde oscuro ... / y la Sierra, besada por la luna, es una turquesa inmensa. / La niebla está saliendo de las aguas, agrandando el paisaje ⁽³⁾ ».

(1) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.446.

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cádiz, op.cit.*, Ch. XIX

(3) García Lorca Federico, *Obras Completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Aguilar, Madrid, 1966, p.3. Traduction: « La ville est endormie et caressée / par la musique de ses romantiques fleuves ... / la couleur est d'argent et d'un vert obscur ... / et la Sierra, embrassée par la lune, est d'un turquoise immense. / Le brouillard sort des eaux, agrandissant le paysage ».

La difficulté des routes

En même temps, le paysage fait ressortir le caractère « non authentique » de la civilisation face aux couleurs d'une Andalousie à « l'état de nature » : « l'âpreté des routes à peine tracées, la sauvagerie grandiose des sites, les costumes pittoresques des *arrieros*, les harnais bizarres des mules, des chevaux et des ânes marchant par files, tout cela vous transporte à mille lieues de la civilisation ⁽¹⁾ ». Les voyageurs français, une fois préparés pour le voyage en Andalousie, étaient plus ou moins habitués à la difficulté des routes qu'ils avaient bien ou mal éprouvée en Castille surtout, mais également dans le reste de l'Espagne. Au début du voyage vers la Sierra Morena, Mérimée affirme : « nous avons le chemin le plus pierreux, le plus désert qui puisse exercer la patience d'un voyageur qui, depuis trois mois, est à bonne école pour se former à cette vertu ⁽²⁾ ». Cependant, malgré l'habitude des moyens de transports archaïques et inconfortables, la peur était toujours si présente que « ce trajet de quelques minutes me parut fort long ⁽³⁾ », écrit Gautier, car l'état des routes était abominable. Dans la montée vers la Sierra Nevada, Gautier raconte : « Romero nous précédait toujours, sautant de pierre en pierre avec la légèreté d'un chamois, criant : “Buen camino” (bon chemin). Je serai bien curieux de savoir ce que ce brave homme entendait par mauvais chemin, car il n'y avait aucune apparence de route ⁽⁴⁾ ».

Surgit également à l'esprit de Quinet, relatant sa montée vers la *Sierra* et décrivant la difficulté de la marche, le souvenir livresque et historique qui lui fait écrire : « je me souviens d'avoir lu, dans la lettre manuscrite du général Dupont à

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.320.

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gen, op.cit.*, t.I, (8 – X – 1830), p.75.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.310.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.320.

Berthier, la phrase suivante : « nous nous trouvions au milieu des *montagnes*

impraticables de la Sierra dans la situation d'une armée assiégée ⁽¹⁾ ». Dumas, de son côté, se vante d'avoir eu à Cordoue « le roi des bourriquets », et se livre à une tirade sarcastique où perce son humeur joviale et goguenarde: « mais, me direz-vous, madame, vous si bonne écuyère, comment sans selle, sans étriers, sans bride et sans longe, comment conduisiez-vous votre âne ⁽²⁾ » ; mais c'est peut-être là un « avantage » des ânes cordouans: « nos ânes de Cordoue, ramenés à la simplicité primitive, présentaient encore sur nos mules de Grenade ce progrès de n'avoir pas de longues ⁽²⁾ ». Cette difficulté du voyage à dos d'âne ou de mulet a pourtant trouvé beaucoup d'éloges et même des accents de joie chez Adolphe Desbarrolles par exemple qui, parlant de ce moyen de transport, écrit : « c'est de tous le plus agréable et le plus pittoresque ; c'est le seul qui permette d'aller partout. Beaucoup de chemins, même lorsqu'ils unissent deux villes importantes, comme Grenade et Málaga, Ronda et Gibraltar et Cadix, sont impraticables aux voitures⁽³⁾ »; Quinet, obsédé par les Arabes, s'imagine voir des caravanes et des turbans quand ce ne sont que des ânes chargés de légumes.

D'autres voyageurs en Andalousie ont recours au cheval andalou, à l'apparence nerveuse et gracile, et qui a attiré le regard de beaucoup de voyageurs : « ce qui est charmant, ce sont les beaux chevaux de selle andalous ... Il est impossible de voir quelque chose de plus élégant, de plus noble et de plus gracieux qu'un étalon andalou avec sa belle crinière tressée, sa longue queue bien fournie qui descend jusqu'à terre, son harnais orné de houppes rouges, sa tête busquée, son œil étincelant et son cou renflé en gorge de pigeon ⁽⁴⁾ ». Nous noterons ici, chez certains, les appréciations différentes touchant les animaux de

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.241.

(2) Dumas Alexandre, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.727.

(3) Desbarrolles Adolphe, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.728.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.126.

transport ; car, en Castille, la préférence allait à l'âne castillan, la mule était « une bête diabolique ⁽¹⁾ », tandis que le cheval devient ici « élégant et gracieux », même s'il n'était pas toujours agréable d'être à cheval « sur des chemins où les

chèvres auraient hésité à poser les pieds ⁽²⁾ », ou à travers « des passages qui eussent donné à réfléchir aux acrobates les plus déterminés ⁽³⁾ ». Le cheval andalou, en particulier celui de Cordoue, est loué pour ses grandes qualités, ce qui a fait écrire à Mérimée : « on critique beaucoup le cheval parce qu'on n'a pas vu les chevaux de Cordoue. Si j'avais de l'argent, je lui ferais copier le tableau des « Ménines » et des « Lances ⁽⁴⁾ ». Quant à Gautier, il intervient dans la polémique surgie à Paris autour d'un portrait équestre du général Prim par Regnault fils : « nous avons entendu critiquer ce cheval qui, en effet, peut sembler étrange aux yeux habitués à la maigre finesse du pur sang anglais, mais qui n'en est pas moins vrai pour cela ⁽⁵⁾ ».

Pour revenir à la difficulté des routes, elle finit par prendre en Andalousie, et plus particulièrement sur les sentiers des Alpujarras, une dimension mythique, attribuée à la présence mystérieuse de Maures : « nous montions, nous descendions, côtoyant les précipices, traçant des zigzags et des diagonales, car nous étions dans les Alpujarras, inaccessibles solitudes, chaînes escarpées et farouches, d'où les Mores, à ce que l'on dit, ne purent jamais être complètement expulsés et où vivent, cachés à tous les yeux, quelques milliers de leurs descendants ⁽⁶⁾ ». Après avoir utilisé tout genre de transports terrestres, ces derniers, une fois le voyageur arrivé à Cadix, sont remplacés par les maritimes. Ainsi Gautier, « pour la première fois peut-être », trouvait que « la civilisation

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.89.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.311.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.310.

(4) Mérimée Prosper, *Cor. gen, op.cit.*, t.XIX, (26 – VI – 1869), p.522.

(5) Gautier Théophile, cité par M.Parturien, in *Cor. Gen, Ibid.*, t.XIV, p.522, note 1.

(6) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.323.

avait son bon côté » : « après le voyage à dos de mulet, à cheval, en charrette, en galère, le bateau à vapeur nous parut quelque chose de miraculeux [...] Dévorer l'espace avec la rapidité de la flèche, et cela sans peine, sans fatigue, sans secousse, [...] est assurément une des plus belles inventions de l'esprit humain ⁽¹⁾ ». Mais ce bref éloge de la civilisation est aussitôt atténué lorsque,

nuançant finement son propos, il écrit: « je trouvai que la civilisation avait son bon côté, je n'ai pas dit son beau côté, car tout ce qu'elle produit est malheureusement entaché de laideur, et trahit par là son origine compliquée et diabolique. Auprès d'un navire à voiles, le bateau à vapeur, tout commode qu'il est, paraît hideux ⁽¹⁾ ».

L'âpreté des vieilles routes a constitué un des principaux catalyseurs pour les méditations de Gautier sur la vie moderne. Ainsi, se trouvant dans une diligence à la sortie de Grenade, l'écrivain se laisse aller à ce genre de réflexions, qui rejoignent, sur un ton encore plus amer, celles de Vigny déplorant l'invention de la locomotive, image d'un monde uniformisé et enlaidi : « un des grands malheurs de la vie moderne, c'est le manque d'imprévu, l'absence d'aventures. Tout est si bien réglé, si bien engrené, si bien étiqueté, que le hasard n'est plus possible; encore un siècle de perfectionnement, et chacun pourra prévoir, à partir du jour de sa naissance, ce qui lui arrivera jusqu'au jour de sa mort. La volonté humaine sera complètement annihilée. Plus de crimes, plus de vertus, plus de physionomies, plus d'originalités. Il deviendra impossible de distinguer un Russe d'un Américain. L'on ne pourra plus même se reconnaître entre soi, car tout le monde sera pareil. Alors un immense ennui s'emparera de l'univers, et le suicide décimera la population du globe, car le principal mobile de la vie sera éteint : la curiosité ⁽²⁾ ». De telles considérations se retrouvent aussi

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.409.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.321.

chez Quinet : « on dit que le soleil d'Espagne commence aussi à se refroidir ; si cela est, ne perdons plus une heure ⁽¹⁾ ». On ne peut manquer de relever, par-delà les inévitables lieux communs, ce qu'il y a d'actuel et de prémonitoire dans cette dénonciation de la modernité broyant implacablement la diversité des hommes et des lieux, imposant partout, dans le triomphe arrogant de la technique, les mêmes

modèles culturels, les mêmes moules sociaux générateurs de dépossession et d'ennui.

Nos voyageurs français étaient à la recherche d'un minimum de confort dans les hôtelleries andalouses, sur le double plan du bien-être matériel et culinaire. Mais, venant de La Manche à la suite de la lamentable expérience (si ce n'est pas pour tous, du moins pour la majorité) des *ventas* et *posadas* espagnoles qu'ils ont connues, ils étaient plus ou moins prêts au pire. Dans l'introduction à son édition des *Lettres d'Espagne*, Maurice Levailant écrit, au sujet de Mérimée: « dans les *posadas* grossières, dans les *ventas* inquiétantes, où la poêle à frire et la bouteille d'huile rance sont les plus beaux ornements de la cuisine, il dort roulé dans une couverture sur un bout de banc rugueux ou sur un matelas « épais comme une brochure à dix sous », dont les punaises partagent avec lui l'hospitalité ⁽²⁾ ». Mais, parfois, même en étant déjà préparé, on peut difficilement ne pas réagir face à la carence de tout. Tel est le cas d'Edgard Quinet qui, sur le chemin de Cordoue, avoue : « jamais, depuis que j'ai passé une frontière, il ne m'est arrivé de me plaindre de mon gîte. L'hôtellerie d'Alcalá fera exception [...] car elle n'était pas seulement nue, mais sinistre ⁽³⁾ ». Gautier, pour sa part, arrivé à *La Fonda del Comercio*, à Grenade, dira que c'était « un hôtel soi-disant tenu à la française, où il n'y avait pas de drap au lit, et où nous couchâmes tout habillés sur

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, prologue, p.III.

(2) Levailant Maurice, *Lettres d'Espagne*, Editions lemarquet, Paris, 1927.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.296

la table ⁽¹⁾ » ; mais ce sentiment d'insatisfaction, qu'il traite tout simplement de « petites tribulations », est tout de suite racheté par la grande émotion de se trouver dans la ville de Grenade : il s'empresse en effet d'ajouter: « mais ces petites tribulations nous affectaient peu, nous étions à Grenade et dans quelques heures nous allions voir l'Alhambra ⁽¹⁾ ». Notons, sur ce point, que les Américains qui avaient logé dans cette même auberge dix ans auparavant, l'avaient qualifié

« d'excellente auberge, la meilleure qu'on ait vue en Espagne »; mais il paraît que l'état de cette fameuse auberge s'était détérioré entre temps, et d'ailleurs les critiques des Français sont, en général, nettement plus aiguës que celles de leurs contemporains anglo-saxons. Cette vision si négative des auberges andalouses s'accroît dans *Carmen* de Mérimée où, se référant à une venta andalouse sale et dénuée de tout, l'auteur écrit : « nous arrivâmes à la venta. Elle était telle qu'il me l'avait décrite, c'est-à-dire une des plus misérables que j'eusse encore rencontrées. Une grande pièce servait de cuisine, de salle à manger et de chambre à coucher. Sur une pierre plate, le feu se faisait au milieu de la chambre et la fumée sortait par un trou pratiqué dans le toit, ou plutôt s'arrêtait formant un nuage à quelques pieds au-dessus du sol. Le long du mur, on voyait, étendues par terre, cinq à six vieilles couvertures de mulets. C'étaient les lits des voyageurs ⁽²⁾ ». S'agissant de ces hôtelleries si peu commodes et qui causaient bien des désagréments aux voyageurs par leur saleté, Mesonero Romanos, décrivant, parmi d'autres écrivains espagnols de la même époque, l'accueil des voyageurs dans une auberge de province, reconnaît qu'il n'existe pas dans la péninsule un réseau de communications comparable à celui des voisins du Nord: « nuestro país, por desgracia, ofrece muy pocos de estos refinamientos, y para convencerse de ello,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.254.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.183.

basta dar un ligero paseo por las provincias ⁽¹⁾ ».

En fait, la situation en France n'était pas bien meilleure, si l'on en juge par la correspondance de Mérimée à ce sujet. Mérimée et ses contemporains français, en traversant la France pour aller en Espagne, prennent les grandes routes ayant une infrastructure hôtelière acceptable. Cependant, quand ils voyagent à travers l'Andalousie, ils prennent des itinéraires en dehors des parcours réguliers. Mais quand Mérimée est nommé, en 1834, inspecteur des monuments, et doit visiter

des villages éloignés et perdus dans les lointaines provinces françaises, il ne tarde pas à se rendre compte que l'expérience espagnole de 1830 se poursuit maintenant, dans des conditions identiques, dans sa propre patrie. En témoignent plusieurs de ses lettres, dont une notamment, écrite d'Auvergne, le 5 juin 1837 à E. Grasset où il affirme : « le pays que je vois est magnifique mais c'est la seule satisfaction que j'aie. La saleté des auberges, les puces, les punaises et les ennuyeux que je suis obligé de voir compensent amplement les jouissances pittoresques ⁽²⁾ ».

La gastronomie / L'hospitalité des auberges

Avec les hôtelleries, on a mis en question la gastronomie andalouse. La première sensation qui a attiré l'attention de nos voyageurs était l'odeur de l'huile d'olive qui flotte dans les rues à l'heure du déjeuner et surtout le fameux *Gazpacho* qui a provoqué l'exécration de beaucoup : « je le goûtai. Non! Le pis était que cette essence de piment brûlait comme l'eau forte, et mes lèvres en

(1) Romanos Mesonero Ramón, in "*La patrona de huéspedes*", *op.cit.*, p.1027. Traduction: « notre pays, malheureusement, offre très peu de ces raffinements, et pour se convaincre de cela, il suffit de faire un petit tour à travers les provinces ».

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gen*, t.II, *op.cit.*, p.120.

restèrent entamées pour plus de huit jours ⁽¹⁾», note Edgard Quinet ; d'autres ont fini par l'accepter et même par en donner la recette, tout en ne manquant pas de juger qu'elle « eût fait dresser les cheveux sur la tête de feu Brillat-Savarin ⁽²⁾ ». Ainsi Gautier, qui ne se décide cependant pas à le prendre comme un vrai plat rafraîchissant, affirme: « le *gaspacho* passe pour très rafraîchissant, opinion qui nous paraît un peu hasardée, et, si étrange qu'il paraisse la première fois qu'on en goûte, on finit par s'y habituer, et même par l'aimer ⁽³⁾ ». Mérimée, lui aussi, finit par l'aimer, jusqu'à tel point qu'il en demanda la recette pour le servir à ses amis ; se qualifiant lui-même de « *gaspachista* » ou « *gaspachero* », il écrit à la comtesse

de Merlin, le 14 septembre 1832 : « puis-je espérer que [...] vous voudrez [...] me permettre de vous demander une autre fois la faveur d'être votre gaspachista o gaspachero? ⁽³⁾ ». Toutefois, quand le gazpacho devenait un mets de souffrance, pour en faire disparaître le goût il fallait, dans les auberges andalouses, recourir aux grands moyens pour que l'hôte obtînt de se faire servir autre chose: « ce mets (le gaspacho) passe pour très rafraîchissant; il l'est à la manière des huiles essentielles qui corrodent le palais [...] A la seconde cuillerée, le cœur me vint sur les lèvres, et je demandai une soupe au lait. D'où venais-je, hélas! Du lait! Pour en obtenir dans une auberge espagnole, il faut crier, jurer, menacer, battre l'hôte ou faire l'aimable auprès de l'hôtesse⁽⁴⁾ ». Mais l'huile d'olive restait pour certains « une huile rance et nauséuse » au goût « infect ». Ainsi Georges Sand, qui l'a bien connue au cours de son séjour à Majorque, fait don à ses lecteurs d'une tirade sur l'omniprésence de l'huile et de son odeur, que, manifestement, elle n'apprécie guère: « cette huile est si infecte qu'on peut dire que dans l'île de Majorque, maisons, habitants, voitures et jusqu'à l'air des champs, tout est

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p. 298 – 299.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.329 – 330.

(3) Mérimée Prosper, *Cor. gen*, t.XVI, *op.cit.*, p.39.

(4) Begin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.206 – 207.

imprégné de sa puanteur. Comme elle entre dans la composition de tous les mets, chaque maison la voit fumer deux ou trois fois par jour, et les murailles en sont imbibées. En pleine campagne, si vous êtes égarés, vous n'avez qu'à ouvrir les narines ; et, si une odeur d'huile rance arrive sur les ailes de la brise, vous pouvez être sûr que derrière le rocher ou sous le massif de cactus vous allez trouver une habitation. Si dans le lieu le plus sauvage et le plus désert cette odeur vous poursuit, levez la tête ; vous verrez à cent pas de vous un Majorquin sur son âne descendre la colline et se diriger vers vous. Ceci n'est ni une plaisanterie ni une hyperbole ; c'est l'exacte vérité ⁽¹⁾ ». Parfois, mais très rarement, les voyageurs étaient satisfaits de leur hôtellerie. Ainsi Gautier, après bon nombre de ressentiments, écrit, de Cordoue : « notre *parador* était assez confortable, et l'on

nous y servit un repas presque humain que nous savourâmes avec une sensualité bien permise après tant de privations. Une longue sieste dans une grande chambre bien close, bien obscure, bien arrosée, acheva de nous reposer ⁽²⁾ ». (Se démarquant de presque tous ses contemporains pour que son témoignage mérite d'être cité, Emile Bégin se montre nettement élogieux, sans s'arrêter sur une auberge particulière ou une ville déterminée, et mettant au même niveau les services hôteliers catalan et andalou: « à Cordoue, Séville, Cadix, Malaga, Barcelone, se trouvent d'excellents hôtels ⁽³⁾ »). Si certains arrivaient à obtenir du pain, même si ce « pain était dur comme de la pierre meulière ⁽⁴⁾ » ou des plats « réchauffés et [qui] avaient dû être déjà servis dans des temps reculés ⁽⁴⁾ », d'autres, en revanche, ne trouvaient rien du tout ou se résignaient à prendre ce que l'hôtesse leur offrait, comme on le voit par ce dialogue qui ne requiert aucun commentaire, entre Quinet et son hôtesse, dans une auberge sur la route de

(1) Sand Georges, *Un hiver à Majorque*, *op.cit.*, p.38 – 39.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 367.

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p. 207.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 250.

Cordoue:

« - Donnez – moi ce que vous voudrez, lui dis-je, je m'en rapporte à vous.

- Seigneur, commandez; vous n'avez qu'à ordonner.

- Qu'avez-vous donc ici ?

- Tout ce qui vous plaira ; voyez ! Choisissez.

- Mais enfin ?

- Seigneur, parlez-vous-même le premier, cela vaudra mieux.

- Eh bien ! Avez-vous de la viande ?

- Non, seigneur !

- Des œufs ?

- Non, seigneur !

- Des légumes ?

- Non, seigneur !

- Du poisson? De la farine? Des pommes? des pommes de terre? du lapin? du renard? des noisettes?
- Non, seigneur! Il n'y en a pas.
- Alors faites comme vous l'entendez ⁽¹⁾ ».

Une description que Mérimée fait de la cuisine dans une venta andalouse pousse le lecteur à se demander s'il ne s'agit pas d'artifice littéraire ou si telle était bien, à l'époque, la réalité culinaire, qui, à une simplicité proche de l'indigence, joignait une hygiène peu rassurante: « le coq, au bout du voyage, est tué, plumé, mis en quartier et jeté dans une grande poêle avec de l'huile, beaucoup de piments et de riz. Le tout étant censé être cuit, on sert la poêle sur une petite table [...] mais il serait inutile, indécent et extravagant de demander une assiette à part, ou de prier que l'on servît les cheveux séparément pour l'usage

(1) Quinet Edgar, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p. 297 – 298.

de ceux qui les aiment ⁽¹⁾ », note malicieusement Mérimée. Gautier n'est guère mieux loti, qui doit faire la guerre aux mouches : « et moi, déjà plus familiarisé avec la cuisine espagnole, je me mis à disputer mon dîner à d'innombrables essaims de mouches ⁽²⁾ » ; il semble, si l'on se fie à ses affirmations, qu'il aurait été plutôt perdant dans cette « dispute » car il poursuit : « je parvins à me fourrer dans la bouche quelques morceaux assez exempts de mouches ⁽²⁾ ». Très souvent, cette carence de tout dans les auberges andalouses et ce manque d'hygiène, fortement soulignés par nos voyageurs, prennent un côté hilarant et finissent par provoquer une bouffée de rire : « l'on se réfugia dans une posada borgne, où, après une longue attente, l'on nous servit quelques côtelettes, quelques œufs et une salade dans des assiettes écornées, avec des verres et des couteaux dépareillés. Le régal était médiocre, mais il fut assaisonné de tant d'éclats de rire et de plaisanteries sur la fureur comique de l'hôtelier voyant son monde sortir processionnellement ⁽³⁾ ».

A Cordoue, Dumas avoue que la nourriture était, pour la première fois depuis bien longtemps, acceptable, car le cuisinier était français : « le dîner, c'était la grande épreuve où nous attendions toujours nos hôtes ; jusque-là, je dois le dire, ils y avaient succombé. Cette fois, le cuisinier lyonnais s'en tira à son honneur ; c'eût été, même à Paris, un gargotier supportable ⁽⁴⁾ », et dans une posada à Séville, ils dînent décevantement grâce à un cuisinier italien qui « s'est engagé sur l'honneur à ne pas échauder nos poulets, et à nous donner des perdrix

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gen*, t.I, *op.cit.*, p.76 (8 – X – 1830).

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 225.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 250 – 251.

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch.XXVIII. Notons ici que le cuisinier était un des meilleurs, mais Dumas était une personne très exigeante en ce qui concerne la gastronomie, tellement qu'il était devenu expert en la matière et a même rédigé, vers la fin de sa vie, un dictionnaire de cuisine. Une version abrégée de ce livre (élaborée à partir d'un exemplaire trouvé en 1882 – édition posthume) intitulée *Petit dictionnaire de cuisine* fut éditée par U.G.E Poche, Paris, 1998.

rôties, ce que nous n'eussions jamais obtenu d'un cuisinier espagnol. [...] Rica s'était piqué d'honneur, [...], il avait fait le déjeuner lui-même, et le déjeuner était excellent ⁽¹⁾. D'ailleurs pour Dumas, il n'est de cuisine que la française, qui est supérieure à toute autre. Nous connaissons sa célèbre phrase : « en Italie, où l'on mange malo, les bons hôtels vous disent : Monsieur j'ai un cuisinier français. En Espagne, où l'on mange abominablement, les grands hôtels vous disent : Monsieur, j'ai un cuisinier italien ».

Adolphe Desbarolles, à la suite de ses nombreux séjours en Espagne, finit par comprendre l'état des auberges espagnoles (car il a aimé ce pays), et élabore même une sorte de code, voire de théorie du voyage en Espagne : « les muletiers vous diront ... qu'il faut dans le jour faire les provisions pour le soir ; ils vous conduiront au marché dans les villes ... et comme eux, vous paraîtrez à l'auberge fier et drapé à l'antique, portant votre dîner caché dans les plis du capuchon. Car dans les auberges il n'y a jamais rien, et il ne peut rien y avoir. Pourquoi les *posaderos* feraient-ils des provisions, puisque les muletiers apportent tout avec eux ? L'aubergiste est là pour faire cuire, et rien de plus. Avant de voyager dans

un pays, il faut en étudier les mœurs. Un homme qui se plaint en Espagne du dénuement des auberges est tout aussi ridicule qu'un homme qui s'irrite de ne pas comprendre la langue dans un pays étranger. Il n'y a guère que les muletiers qui voyagent : ils apportent leur matelas avec eux. Il faut donc quelque fois coucher sur des nattes ou sur des paquets. Mais lorsque l'auberge renferme des lits, ils sont toujours très propres, les draps surtout sont éclatants de blancheur ⁽²⁾ ». A la suite de cette défense qui s'insurge non sans pertinence contre les plaintes de la plupart de nos voyageurs au sujet de la gastronomie andalouse, il est permis de considérer ces récriminations comme une sorte de sauce ou de piment au récit de voyage,

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch.XXXV

(2) Desbarrolles Adolphe, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 730 – 731

l'auteur cherchant à provoquer un effet psychologique sur le lecteur qui, tout en n'étant pas dupe du langage hyperbolique, finit par partager plus ou moins les mésaventures culinaires du voyageur, qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux. Il arrive, du reste, que nonobstant une appréciation d'ensemble peu favorable, nos voyageurs aient su goûter franchement les aliments naturels et rafraîchissants, en particulier les fruits, surtout les fruits exotiques, dont ils font fréquemment état dans leurs récits. Ainsi la description des pastèques et des figues au passage d'Alhama prend-elle, chez Gautier, un ton allègre qui traduit bien la sensation de délivrance et de bien être: « le pastèque nous fit grand bien; cette pulpe rose dans cette écorce verte a quelque chose de frais et de désaltérant qui fait plaisir à voir. [...] Nous avons besoin de ces tranches rafraîchissantes pour modérer l'ardeur des piments et des épices dont sont relevés tous les mets espagnols ⁽¹⁾ ». De même, *les sorbets à la neige*, qui faisaient partie de la tradition andalouse, étaient fortement appréciés par nos voyageurs. Nous en avons un exemple dans *Les âmes du Purgatoire*, de Mérimée, quand le père de Don Juan, racontant à son fils la guerre des Alpujarras, lui dit : « l'alfaqui se servait de ce calice pour boire du sorbet à la neige ⁽²⁾ »; et Gautier, de son côté, les aimait tant que lui-même affirme

avoir improvisé un sorbet à la neige dans un glacier aussi insolite que la cime de la Sierra Nevada: « mes strophes terminées, je fabriquaï pour notre dessert d'excellents sorbets avec de la neige, du sucre, du citron et de l'eau-de-vie ⁽³⁾ ». Cette activité ne pouvait que contribuer à accentuer l'ambiance pittoresque du lieu car l'auteur poursuit : « notre campement était assez pittoresque ; les selles de nos chevaux nous servaient de sièges, nos manteaux de tapis, un grand tas de neige nous abritait contre le vent ⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 324.

(2) Mérimée Prosper, *Les âmes du purgatoire*, Le livre de poche, Paris, 1998, p. 19.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 313.

L'eau, boisson si indispensable dans ce climat, fait l'objet d'un commerce dans les rues, mentionné comme une institution stable à Grenade où « les boutiques des *aguadores* et des glaciers en plein vent sont éclairées par une multitude de lampes et de lanternes ⁽¹⁾ ». Et le même Gautier de justifier ce commerce, avec l'accent volontiers enthousiaste dont il n'est pas avare: « boire de l'eau est une volupté que je n'ai connue qu'en Espagne ; il est vrai qu'elle y est légère, limpide et d'un goût exquis ⁽²⁾ ». On remarquera qu'exaltant la vertu de l'eau, si précieuse sous le ciel andalou, Gautier en profite pour prendre la défense de l'Arabe même pour ce qui concerne la boisson: « la défense de boire du vin faite aux mahométans est la prescription la plus facile à suivre sous de tels climats ⁽²⁾ ».

Mais, en même temps, nos voyageurs dédient une grande variété d'observations au vin espagnol, en particulier au vin andalou. Les uns se limitent à une étude informative; d'autres, en plus de l'explication, avouent que le vin était une boisson très fréquente « pour les protéger de la soif ⁽³⁾ ». Ces vins trouvaient place dans la littérature selon les situations et les états d'âme des personnages. Dans *Les âmes du Purgatoire*, Mérimée cite « les vins de la Manche et d'Andalousie ⁽⁴⁾ » dans les repas habituels, et pour les occasions plus solennelles, « le vin de Valdepeñas ⁽⁴⁾ », digne « des plus graves professeurs de théologie ⁽⁵⁾ ».

Quant au Montilla, il exerce la fonction d'un tonifiant dans les moments difficiles : ainsi Don Juan, se faisant passer pour Don García, a besoin de se donner du courage, et prend pour cela un bon verre de Montilla ⁽⁶⁾. Le vin de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 225.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 225.

(3) Davilliers Charles, in *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 499.

(4) Mérimée Prosper, *Les âmes du purgatoire, op.cit.*, p. 26 – 28.

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 26 – 28.

(6) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 50.

Montilla (le préféré chez Mérimée, aux yeux de qui il dépasse le Jerez), aide Don García à vaincre sa solitude : « Don García achevait la dernière bouteille de Montilla lorsque Don Juan ...⁽¹⁾ ». De toute façon, toujours selon Mérimée, n'importe quelle occasion, bonne ou mauvaise, était une raison pour les Andalous de boire du vin.

Les maisons / les patios et les rues

Une autre particularité de l'Andalousie était ses maisons et surtout leurs patios, « car sans le patio, [...] les maisons d'Andalousie ne seraient pas habitables ⁽²⁾ ». Cette profonde adéquation du patio andalou était non seulement favorable aux conditions de vie de la région mais également à celle du voyageur, qui y passait la plupart de son temps; à ce sujet, Gautier affirme : « c'est là que nous prenions nos repas, que nous lisions, que nous vivions. Nous ne rentrions guère dans la chambre que pour nous habiller et dormir ⁽²⁾ ». Centre de toute maison andalouse, où tout a été conçu pour se protéger de la chaleur obsédante de l'été, le patio devient chez Dumas un espace de vie intérieure : « le patio de l'hôtel, avec ses arcades quadrangulaires comme celles de la rue de Rivoli, son pavé de dalles, son jardin, dont un immense oranger chargé de fruits tenait presque toute la capacité, présentait, vu aux flambeaux, l'aspect le plus

pittoresque ⁽³⁾ »; et il se convertit, en outre, en une sorte de décor théâtral qui sert d'encadrement et de fond à son récit : « je vous écris, madame, d'une charmante terrasse donnant sur un patio tout planté d'orangers, et d'un hôtel qui ressemble au moins à une maison ⁽³⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Les âmes du purgatoire*, *op.cit.*, p. 50.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 255.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XXXI

Les ruelles des quartiers, très souvent en pente, ont constitué un espace de retrouvailles avec la magie du passé arabe: « le reste de la ville est sillonné en tous sens d'inextricables ruelles de trois à quatre pieds de large qui ne peuvent admettre de voitures, et rappellent tout à fait les rues moresques d'Alger ⁽¹⁾ ».

De même, l'environnement du paysage, l'abondance des fontaines dans les rues, dans les maisons et dans différents lieux, tels que l'Alameda de Grenade, ont suscité l'attention et plus encore des réactions d'émerveillement devant la profusion des fontaines : « une longue allée de plusieurs rangs d'arbres d'une verdure unique en Espagne, terminée à chaque bout par une fontaine monumentale, dont les vasques portent sur les épaules de dieux aquatiques d'une difformité curieuse et d'une barbarie réjouissante ⁽²⁾ ». L'aspect bigarré des balcons des maisons andalouses stimule cette veine picturale dans la description des rues: « les balcons ornés de stores, de pots de fleurs et d'arbustes, les brindilles de vigne qui se hasardent d'une fenêtre à l'autre, les lauriers-roses qui lancent leurs bouquets étincelants par-dessus les murs des jardins, les jeux bizarres du soleil et de l'ombre [...] donnent à ces ruelles, presque toujours montantes et quelquefois coupées de quelques marches, une physionomie particulière qui n'est pas sans charme et dont l'imprévu compense, et au-delà, ce qui leur manque comme régularité ⁽³⁾ ». En route vers Cordoue, en *la calle de los Caballeros*, Gautier continue à s'étonner devant l'aspect des rues: « l'on a peine à

croire que l'on soit dans une rue réelle, entre des maisons habitées par des êtres possibles. Les balcons, les grilles, les frises, rien n'est droit, tout se tortille, se contourne, s'épanouit en fleurons, en volutes, en chicorées. Vous ne trouverez pas une superficie d'un pouce carré qui ne soit guillochée, festonnée, dorée, brodée ou

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 259.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 264.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 259 – 260.

peinte ⁽¹⁾ ». Encore une fois, à la suite du tableau de composition hétérogène qu'offrent les rues, non seulement grenadines mais également sévillanes et cordouanes, l'écrivain ne peut se défaire entièrement du persistant préjugé de la régularité, dû comme nous l'avons déjà dit à son imprégnation encore classique, moins accentué toutefois que durant son séjour en Castille.

Le caractère typique, qui était en réalité ce qui plaisait le plus aux visiteurs français, si différent de ce qu'était leur propre existence quotidienne, se retrouvait dans les rues andalouses, animées à toute heure et auxquelles les balcons aux rideaux colorés, avec leurs pots à fleurs et leurs arbustes, ajoutaient une note de fraîcheur et de gaieté. Les voyageurs s'arrêtaient également devant la description des maisons, qui prend l'allure, sous la plume de Gautier, d'une véritable débauche de couleurs en même temps que celle d'une étourdissante fantasmagorie de formes irrégulières. Aussi écrit-il, se référant aux maisons de Grenade : « ce sont des panneaux, des cartouches, des trumeaux, des pots à feu, des volutes, des médaillons fleuris de roses pompon, des oves, des chicorées, des amours ventrus soutenant toute sorte d'ustensiles allégoriques sur des fonds vert pomme, cuisse de nymphe, ventre de biche : le genre rococo poussé à sa dernière expression ⁽²⁾ ». Victor Hugo, bien avant lui, les avait ainsi décrites, et d'ailleurs Gautier lui-même cite ce vers de son ami dans son *Voyage* : « elle [Grenade] peint ses maisons des plus riches couleurs ⁽³⁾ ». Ces maisons accueillent Dumas à l'entrée de la ville,

qu'il décrit de la sorte: « tout au contraire des autres villes d'Espagne, Grenade envoie quelques-unes de ses maisons au-devant des voyageurs. Une lieue avant d'aborder la cité reine, on rencontre sur la route, comme des pages et des dames d'honneur précédant leur maîtresse, une foule de bâtisses qui semblent prendre la plaine elle-même pour jardins ; enfin, ces maisons se pressent, se serrent, forment

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 366 – 367.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 260.

(3) Hugo Victor, *Les Orientales*, GF – Flammarion, Paris, 1968, p. 399.

une masse compacte ; on franchit une ceinture de murailles, on est à Grenade ⁽¹⁾ ».

Les maisons du premier village d'Andalousie, de Bailén, font surgir chez Quinet le souvenir du soulèvement contre l'invasion française, sans pour autant le rendre insensible à leur beauté: « sous un soleil éblouissant, je vois miroiter des maisons blanches de neige ; chacune d'elles a ses fenêtres enfermées de noires cages de fer ; ce qui donne à ces cabanes un aspect tout à la fois tragique et radieux ⁽²⁾ ».

Alexandre Laborde, lui aussi, a laissé entendre sa préférence : comparant les « royaumes » andalous, il écrit : « des quatre royaumes que nous avons cités, celui de Cordoue est le plus montueux, celui de Séville le plus uni, celui de Grenade le plus riant, le mieux arrosé et le plus riche ⁽³⁾ ».

Visite de Grenade

L'image romantique de l'Andalousie se limite, très souvent, à la simple rencontre avec la ville de Grenade, qui a droit aux développements les plus étendus dans plusieurs récits et que le voyageur, avant même de la visiter, imagine fastueuse et extraordinaire : « mais je parle de confiance, certain que je suis d'avance de trouver tout cela merveilleux ⁽⁴⁾ », note Dumas après avoir rédigé sur un bout de papier ces quelques vers : « Pourquoi quand le Seigneur eut d'amour et de miel / Fait Grenade, la soeur des deux frères Castilles, / A-t-il voulu semer sous ses noires mantilles / La moitié des rayons qu'il gardait pour son ciel ? / Pourquoi, donnant jadis la douce sérénade / Aux anciens troubadours

chantant les anciens preux, / Donne-t-il aujourd'hui les poètes heureux / Qui
parfument encor les jardins de Grenade ? / C'est que Dieu n'a créé Grenade et

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XVII

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.237

(3) Laborde Alexandre, *Voyage historique de l'Espagne*, Paris, MDCCCXIX, Tome Ier, seconde partie, p.2.

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. I.

l'Alhambra / Que pour le jour où Dieu du ciel se lassera ⁽¹⁾ ». Grenade est en fait un cri où se confondaient rêve et réalité, où « tu peux tout voir, l'idéal et le réel ⁽²⁾ »; de même, l'Espagnol Ganivet écrira plus tard de sa *Granada la Bella*: « desde el comienzo dese por sentado que mi intención no es cantar bellezas reales, sino bellezas ideales, imaginarias. Mi Granada no es la de hoy: es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será ⁽³⁾ ». Evoquant, à grands traits, l'Espagne qu'il avait connue durant son enfance, Victor Hugo réserve à Grenade une place préférentielle: « Soit lointaine, soit voisine, / Espagnole ou sarrasine, / Il n'est pas une cité / Qui dispute, sans folie, / A Grenade la jolie / La pomme de la beauté, / Et qui, gracieuse, étale / Plus de pompe orientale / Sous un ciel plus enchanté ⁽⁴⁾ ».

Grenade s'offre au voyageur mis en contact avec le réel, face aux idées préconçues, au rêve échafaudé : « on se figure une ville moitié mauresque, moitié gothique où les clochers à jour se mêlent aux minarets; où les pignons alternent avec les toits en terrasse ; on s'attend à voir des maisons sculptées, historiées, avec des blasons et des devises héroïques... ⁽⁵⁾ », écrit Gautier non sans quelque désappointement. D'autres, également, débarquaient avec les mêmes préjugés ; ainsi Dumas imaginait « une ville du Moyen Age, moitié gothique, moitié mauresque. Elle élance ses minarets jusqu'au ciel, elle ouvre ses portes en ogives orientales et ses croisées en trèfle surdes rues ombragées par des dais de brocart ⁽⁶⁾ ». Mais, très souvent, la première impression n'aura été que déception

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XVII.

(2) Chateaubriand, *Le dernier Abencérage*, folio classique, Gallimard, Paris, 1971, p. 196.

(3) Ganivet Angel, *Granada la bella*, disponible sur: www.cervantesvirtual.com, p.1.
 Traduction : « dès le début, considérez comme acquis que mon intention, ce n'est pas de chanter les beautés réelles mais les beautés idéales, imaginaires. Ma Grenade n'est pas celle d'aujourd'hui: c'est celle qui pourrait et devrait être, celle dont j'ignore si un jour elle sera ».

(4) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p.396.

(5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.258

(6) Dumas Alexandre, *De Paris à Cádiz*, *op.cit.*, Ch. XVII
 et tristesse car Dumas poursuit : « ay, madame, dissipez cette illusion enchantée y contentez vous de la pure et simple vérité ! [...] Grenade est une ville à maisons assez basses, à rues étroites et tortueuses ; ses fenêtres, ouvertes carrément et presque toujours sans ornementation, sont fermées par des balcons de fer aux grillages entrecroisés, et quelquefois entrecroisés de telle façon, qu'on aurait peine à passer le poing à travers les interstices de ces grillages ⁽¹⁾ ».

Notons ici que certains voyageurs français, Dumas notamment, plutôt hautains et prétentieux, ont excité l'esprit anecdotique et l'humeur sarcastique des Espagnols. Ainsi Pedro Arozamena, pensant notamment au séjour de Dumas à Grenade, s'en prend avec une féroce allégresse à nos voyageurs d'outre - Pyrénées: « bajaban de la Alhambra los ilustres bohemios de la cultura francesa con borceguís de correillas, pantalón de napkin y frac azul con botón dorado y sobre esta indumentaria, colosal sombrero de catite. Los bohemios de aquí, educados en otras escuelas, no pudieron contener su burlesco asombro al ver aquel mulato y aquellos personajes disfrazados grotescamente, y por el camino del Sacromonte los acompañaron con gritos e interjecciones del más escogido cañí. Sea porque no aflojaron la bolsa con arreglo a las exigencias populares o por reacción contra los desplantes proferidos en el más puro idioma de Corneille, la turba de chicuelos y de mozalbetes salvajes hizo caer una lluvia de piedras sobre los literatos hasta obligarles a dar por terminada la excursión de aquel día ⁽²⁾ ».

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cádiz*, *op.cit.*, Ch.XVII

(2) Arozamena Pedro, in *Cuatro días en la Granada de 1846*, Alejandro Dumas, p.7. Traduction: « les célèbres bohémiens de la culture française descendaient de la Alhambra avec des brodequins de bandeau de cuir, des pantalons de napkin et de frac bleu avec le bouton doré et, sur ce costume, un chapeau gigantesque pointu. Les bohémiens d'ici, éduqués dans d'autres écoles, n'ont pu retenir leur burlesque étonnement à la vue de ce mulâtre et de ces personnages déguisés de manière grotesque, et qui, sur le chemin du Sacromonte, les avaient

accompagnés avec des cris et des interjections les plus typiques. Soit parce qu'ils n'ont pas dénoué les cordons de la bourse selon les exigences populaires, soit par réaction contre les impudences prononcées dans la langue la plus pure de Corneille, la foule de gosses et de jeunes garçons sauvages a fait tomber une pluie de pierres sur les hommes de lettres jusqu'à les obliger à terminer leur excursion de ce jour-là ».

L'Alhambra

Pour revenir à cette impression générale de désillusion première, on peut dire qu'elle finit toujours par céder la place à la poésie et à l'enchantement devant les monuments de la ville au passé arabe qui exercent sur tous les voyageurs français une séduction sans mélange. Le principal monument, pour ces voyageurs, était naturellement l'Alhambra: « vous arrivez rempli d'une soif ardente de joie, de paix, d'amour, de délices, comme si ce nom magique, entrouvrant des trésors enfouis, allait payer, en un moment, des années d'attente ⁽¹⁾ », s'exclame Quinet. La même image, - celle du don - est reprise un peu plus loin : « sous l'Alhambra, au fond du précipice embaumé, Grenade s'ouvre comme un fruit partagé, dont on peut compter les grains ⁽²⁾ ». Ici, à l'Alhambra, ils rencontrent véritablement ce qu'ils cherchaient, cette Espagne « différente ». Ils n'hésitent pas à mettre ce monument au rang des merveilles du monde : « l'Alhambra me paraît digne d'être regardé même après les temples de la Grèce ⁽³⁾ » ; des ouvrages sortis des mains des fées: « la Alhambra est une œuvre de fée qu'on ne se fatigue pas d'examiner⁽⁴⁾ » ; des mystères inspirateurs de la nature: « charmes, incantation des fontaines éternelles dans un paradis brûlant ; caprices, fraîcheur, mystère des ondes rendues permanentes dans le royaume des âmes, voilà, pour moi, la première impression de l'Alhambra ; la seconde est celle des fleurs [...] Bouquets de jaspe, de marbre, [...] couvrent la surface des portiques et des salles, de même qu'ils émaillent la poésie des Arabes et des Perses ⁽⁵⁾ ». Cette poésie, faite de secrètes correspondances entre l'âme du voyageur et le genie humain, avait même touché l'esprit terne et froid de l'anglais Swinburne qui n'a pu s'empêcher de

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.248

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.262

(3) Chateaubriand François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, GFlammarion, Paris, 1968, p.441.

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XVIII

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.252.

manifeste ainsi son émotion: « tout ce que l'on aperçoit, dit-il, rappelle à l'esprit les idées romanesques de magie, de chevaliers enchantés ou d'esprits errants ou malheureux ⁽¹⁾ ».

Cependant, pour connaître dans le détail ce petit monde bariolé et typique, ce n'est pas à un écrivain français qu'il faut s'adresser de préférence, mais à un voyageur venu de plus loin, Washington Irving. Chez lui, les notes de « couleur locale » sont quelquefois accentuées mais ne sont jamais éloignées de la réalité des faits. La possibilité de vivre dans le palais même lui a certes donné l'occasion de connaître à fond son environnement: « lánguida guarnición militar, sitio real abandonado: era, como sus inválidos guardianes, un reducto del pasado, con ninguna de sus regias prerrogativas, pero vivo aún en su melancolía ⁽²⁾ ». Chez les Français, c'est sans doute Gautier qui a le mieux compris « l'esprit » de l'Alhambra. Ses descriptions sont, en général, fidèles (malgré quelques inexactitudes ou fausses informations concernant quelques éléments de l'ensemble). Il s'arrête devant chaque détail du palais et, au fur et à mesure qu'il avance dans sa découverte du lieu, met en garde ses lecteurs sur la fausse et « romantique » image qui ne correspond pas à la réalité de l'Alhambra : « l'Alhambra, ce palais-forteresse des anciens rois mores, n'a pas le moins du monde l'aspect que lui prête l'imagination. On s'attend à des superpositions de terrasses, à des minarets brodés à jour, à des perspectives de colonnades infinies. Il n'y a rien de tout cela dans la réalité ; au dehors, l'on ne voit que de grosses tours massives couleur de brique ou de pain grillé ⁽³⁾ ». N'est-ce pas que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, certains romantiques sont finalement

(1) Swinburne Henry, *Voyage en Espagne en 1775*, Paris, Didot l'aînée, 1787, p.383.

(2) Irving Washington, *Cuentos de la Alhambra*, Granada, 1991, p. 153. Traduction : « garnison militaire languissante, lieu royal abandonné : c'était, tout comme ses invalides gardiens, un réduit du passé, sans aucune de ses royales prérogatives ; mais je vis encore dans sa mélancolie ».

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.273

parvenus à se détacher des préjugés qu'ils avaient au sujet de l'Espagne, ici de l'Alhambra, et que leur imagination amplifiait à loisir ? Mais peut-être s'agit-il d'un détachement sélectif car le même Gautier ne fait pas de semblables observations lorsqu'il raconte son périple castillan. Quoi qu'il en soit, on remarque nettement que Gautier abandonne peu à peu les préjugés du début du voyage malgré son insistance, à plusieurs reprises, à « arabiser » tout ce qu'il voyait déjà dès son départ de Paris, avant même d'arriver à Bordeaux où il rencontre « quelques paysannes avec leurs bonnets évasés comme un turban d'*uléma* » ; et, une fois à Bordeaux, il avoue que « l'influence espagnole commence à se faire sentir ⁽¹⁾ ». Tel n'est pas le cas d'Edgard Quinet, qui décrit l'Alhambra sur un ton rempli de vive admiration, d'extase poussée jusqu'au délire. Subjugué par le charme enivrant qu'il goûte à son arrivée devant les murailles de l'Alhambra, il cherche absolument à le faire partager au lecteur (« viens ! » lui dit – il), avant de s'exalter : « l'appât de ces murailles est une volupté qui enchante, sans jamais remplir entièrement; labyrinthe des sens, où tout vous enlace, vous charme, vous éblouit, où rien ne vous absorbe dans la possession d'une beauté infinie ⁽²⁾ » ; un peu plus loin, il se demande: « quelle terre sourit comme elle ? Ne lui comparez que l'Eden ⁽³⁾ ». Cet Eden semble comme menacé, selon Quinet, qui, tout à sa jubilation, finit par la tourner en une violente attaque contre le chrétien, qui lui apparaît comme l'« ennemi » de l'Alhambra, voire de Grenade : « qu'importe » écrit-il, que la Vega soit envahie, que l'ennemi menace, que mille barrières se déroulent dans la plaine, et que la croix approche de Grenade ? Nulle autre messenger n'arrive ici que le souffle des orangers dans la cour de Lindaraja ⁽⁴⁾ ». Cédant à l'admiration comme aux

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.38.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.257

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.261.

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.258.

préjugés et à la haine, Quinet semble oublier que Grenade, avant d'être maure, avait été chrétienne et que son charme ne tient pas exclusivement à l'apport arabe,

si prestigieux qu'il ait été. Le peintre Regnault poussera l'enthousiasme jusqu'à appeler Mahomet Dieu, tant il a été ensorcelé par ce palais qui exerce sur lui un effet « aliénant »: « Quelle fantaisie ! Quelle merveille !... Depuis que j'ai contemplé ce conte de fées, ce rêve, je ne fais que soupirer. Il n'y a rien de plus beau, de plus aliénant, de plus enivrant que ça ⁽¹⁾ » écrira-t-il. Zorrilla, non moins amoureux de sa ville que les voyageurs français, avait su du moins montrer la beauté d'une autre Grenade en des vers qui sonnent juste: « Le saint prophète se regarde/ en toi comme si tu étais un miroir ;/ la lune est jalouse du charme/ de ta face endormie ; / et l'archange qui la conduit,/ quand il te regarde au clair de lune,/ t'envoie un chaste baiser / en te disant : « Dors en paix »⁽²⁾. L'enchantement de cette Grenade persistera par-delà l'époque romantique, beaucoup continueront à croire entendre entre ses murs et devant ses fontaines les soupirs et les gémissements, et se résigneront mal à admettre que Le Génil n'apporte plus de l'argent, ni le Darro de l'or, et que les fontaines ne se fondent pas en perles. Ainsi, pour Lorca, chez qui, se retrouve une forte imprégnation romantique, par la prépondérance des éléments pittoresques, chargés de toute couleur, les fleuves de Grenade ne déroulent pas une histoire ou une légende, mais un drame vécu, une douleur humaine d'où émanent le pleur et le sang, et les éléments authentiques du chant populaire andalou. Ces soupirs des fleuves de Grenade sont mis en relief au moyen d'une comparaison avec le Guadalquivir de Séville dans « La baladilla de los tres ríos »:

(1) Regnault Henry, in *Correspondance de Henry Regnault*, annotée par Arthur Duparc, 1872.

(2) Zorrilla José, in *Les romantiques espagnols, op.cit.*, p.137.

« El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto otro sangre ⁽¹⁾ ».

Les visiteurs de l'Alhambra se pressaient pour se réfugier à l'ombre du Generalife, tel que le faisaient les émirs d'antan, sous la toison des cyprès, désaltérés par l'incessant chuchotement de cette eau jamais tarie qui a, de tout temps, fait la fortune et la douceur de Grenade, qui fuse, rejaillit, s'écoule voluptueusement ou bondit en joyeuses cascades entre les lauriers-roses : « au moment où je le [le lauriers-rose] vis, c'était comme une explosion de fleurs, comme le bouquet d'un feu d'artifices végétal, presque bruyante, si ce mot peut s'appliquer à des couleurs, à faire paraître blafard le teint de la rose la plus vermeille! [...] Jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier-rose du Generalife ⁽²⁾ ». Ces sensations, tous les visiteurs français du Generalife les ont éprouvées : Dumas y « serait resté toute sa vie ⁽³⁾ » ; dans une de ses lettres, il écrit : « ce qui surtout vous enchantera, Madame, c'est cette réminiscence d'Arabie qui est restée flottante dans l'air ⁽³⁾ ». De même, Quinet sentait partout le divin et le génie arabe, même dans les ruines : « je doute que dans le temps de sa splendeur, le Generalife ait renfermé plus de délices que dans ses ruines. J'y placerais volontiers la fiancée du Cantique des cantiques de Salomon ; mais j'aime mieux encore en faire la demeure de la poésie populaire des Espagnols, qui, elle aussi, cache sous des dehors rustiques les pierreries du génie arabe [...] . Sous chacune des pierres du Generalife, cachées dans la

(1) García Lorca Federico, in *Antología poética de la generación del 27*, Castalia didáctica, Madrid, 1990, p. 184. Traduction : Le fleuve Guadalquivir / A les barbes grenat. / Les deux fleuves de Grenade, / Un de pleur, l'autre de sang.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.292.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XX.

verdure, je sens brûler le nom d'Allah ! ⁽¹⁾ ». Mais Ganivet, quelques années plus tard, répondra à cette « image édénique universelle » de l'Alhambra en rappelant, à tous ceux qui l'ont contemplé dans l'extase et l'adoration, sa véritable réalité, qui est amère: « la idea universal es que la Alhambra es un edén, un Alcázar vaporoso, donde se vive en fiesta perpetua. ¿Cómo hacer ver que ese Alcázar recibió su primer impulso de la fe, siempre respetable, aunque no se comulgue en

ella, y fue teatro de grandes amarguras, de las amarguras de una dominación agonizante? El destino de lo grande es ser mal comprendido: todavía hay quien al visitar la Alhambra cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que emana de un palacio desierto, abandonado de sus moradores, aprisionado en los hilos impalpables que teje el espíritu de la destrucción, esa araña invisible cuyas patas son sueños ⁽²⁾ ».

Mais, lourd des deuils de l'histoire et pourtant miraculeusement intact dans sa beauté intemporelle, l'Alhambra est resté source privilégiée de rêves et de méditations, d'exaltations et de fantômes pour les voyageurs de l'époque romantique, qui auraient pu écrire comme Quinet, relatant la fin de son séjour à Grenade: « ces jours-là, je ne les donnerais pas pour tous les autres ; ils sont pour moi de beaucoup les plus riches, ceux qui me laisseront les plus longs souvenirs⁽³⁾ » ; il lui avait semblé que même les chevaux y « soupirent » ; car ils

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.264

(2) Ganivet Angel, *Granada la bella*, in www.cervantesvirtual.com.

Traduction: « l'idée universelle est que l'Alhambra est un éden, un palais vaporeux, où l'on vit en fête perpétuelle. Comment faire voir que ce palais a reçu son premier élan de la foi, bien respectable, même si on n'y communique pas, et a été le théâtre de grandes amertumes, les amertumes d'une domination agonisante ? Le destin du grand est d'être mal compris ; il y a encore celui qui, en visitant l'Alhambra, croit sentir les cajoleries et les roucoulements de la sensualité, et ne sent pas la profonde tristesse qui émane d'un palais désertique, abandonné de ses habitants, emprisonné dans les fils impalpables que tisse l'esprit de la destruction, cette araignée invisible dont les pattes sont des rêves ».

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.273.

ne reverront plus les joutes ni les balcons pavoisés d'Aberhaman ⁽¹⁾ ». L'effet magique de « poésie musulmane » qu'a exercé l'Alhambra sur Quinet le rend particulièrement sensible à l'alliance de la poésie de la pierre et de celle des mots: « des discours, des poèmes entiers [...] deviennent comme le fond même de l'édifice [...] D'où il résulte que *les murs parlent*, dans le sens positif de l'expression ⁽²⁾ ». Se démarquant de ce chorus de dithyrambes, Emile Bégin est l'un des rares romantiques qui, ayant visité l'Alhambra, affirme résolument que « pour bien décrire l'Alhambra, il faudrait un volume, et, contrairement à

l'idée qu'on s'en forme, ce volume deviendrait le témoignage d'une décadence dans l'art aussi bien que dans la foi musulmane ⁽³⁾ ». Poursuivant le réquisitoire, il procède par comparaisons et considère que « les magnificences mauresques [...] semblaient bien pâles à côté des splendeurs de Florence, de Venise, de Milan et de Rome. Ceci contrariera beaucoup les idées de luxe féerique qu'éveille, dans les imaginations les plus positives, le nom seul de l'Alhambra ⁽³⁾ ». Mais de tels jugements ne se retrouvaient guère chez la grande majorité des pèlerins français, intéressés principalement (les uns parfois plus que les autres) par les aspects pittoresques et exotiques de l'Espagne, en particulier de l'Andalousie maure. Cette « soif de Grenade » n'était d'ailleurs pas exclusivement française ou étrangère; les romantiques espagnols avaient, eux aussi, hâte de reconstruire cette ville. L'extrait suivant de la revue *Pasatiempo*, du 13 Avril 1845, témoigne de l'enthousiasme, poussé à une sorte de paroxysme, de Zorrilla, habitué, selon le rédacteur, par « son rêve d'or »: « llegó a esta ciudad el célebre poeta D. José Zorrilla. Hace diez años que tiene pensado un poema sobre la conquista de este reino, y visitar los monumentos de Granada, admirar sus pintorescos paisajes, ha sido hasta aquí su sueño de oro. El mismo asegura que los diecisiete tomos de

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.323.

(2) Quinet Edgard, *Ibid*, p.254.

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.427.

poesías que lleva publicados no son otra cosa que ensayos para esta obra magistral ⁽¹⁾ ».

- le poème « Grenade » des *Orientales* de Victor Hugo.

La seule ville de Grenade servait de piédestal de la beauté à certains poètes pour chanter les louanges des autres villes d'Espagne. Mais jamais l'Alhambra n'inspira si heureusement un poète comme Hugo dans son poème « Grenade ». Analysons ce poème « Grenade » des *Orientales* de V. Hugo, qui place l'ancienne ville maure au dessus de toutes les autres et fait à travers elle

chanter les louanges de trente-deux villes espagnoles en un panorama qui est un tableau en raccourci de l'architecture de la Péninsule.

D'entrée de jeu, « Grenade » apparaît, par analogie, comme un être humain, une femme qui n'est d'abord pas pleinement accomplie, ce que le poète souligne par le recours à un pittoresque alternatif : « soit que...soit que », mais qui s'accomplit progressivement, sa féminité étant mise en évidence par l'emploi de l'adjectif « la jolie », et surtout par la personnification « la pomme de la beauté » : le poète représente bien ce concept de la beauté sous une forme vivante. Il réactualise, en fait ici, d'une façon dynamique et synthétique, le *topos* romanesque et poétique de la ville-femme. Le rythme binaire de ces premiers vers renforce la symétrie conduite par une métaphore filée entre la ville et la femme, à travers la relation de Grenade avec les autres villes, une relation qui parcourt tout le poème et qui est présentée sous la forme d'une opposition soulignant la supériorité de Grenade. Les autres villes ne perdent pas pour autant leur beauté

(1) In *Pasatiempo*, 13 avril 1845. Traduction : « le célèbre poète D. José Zorrilla est arrivé dans cette ville. Cela fait dix ans qu'il projette de faire un poème sur la conquête de ce royaume, et de visiter les monuments de Grenade, d'admirer ses pittoresques paysages ; ce fut jusqu'ici son rêve d'or. Lui-même assure que les dix sept tomes de poésies déjà publiés ne sont que des essais pour cette œuvre magistrale ».

individuelle mais n'égalent pas « leur rivale » car « Il n'est pas une cité / Qui dispute, sans folie, / A Grenade la jolie / La pomme de la beauté ⁽¹⁾ ». Cette supériorité de Grenade s'accentuera et le ton même du poème diffèrera lorsque le poète décrira, l'Alhambra et le Généralife, sur lesquels nous reviendrons au cours de l'analyse.

Grenade renferme en fait une atmosphère espagnole des plus intéressantes dans tout le recueil, car, malgré son titre, le poème expose une véritable géographie de toute l'Espagne. Cette géographie à travers laquelle le poète passe en revue toutes les villes de l'Espagne avec leurs caractéristiques les plus typiques est présentée de manière à arriver à la conclusion que Grenade est de loin la plus belle. Hugo, comme on le sait, n'avait pas vu toutes les villes évoquées dans le

poème. Mais sa description est d'une opulence qui nous fait admirer des tableaux où revivent des lieux que le poète ne connaissait pas du tout :

« Salamanque en riant s'assied sur trois collines,
S'endort au son des mandolines,
Et s'éveille en sursaut aux cris des écoliers ⁽²⁾ ».

Le poète disperse les différentes villes de l'Espagne en cherchant à les situer plutôt par la richesse individuelle de chacune que par la précision du détail. Le lecteur voit défiler ainsi une succession rapide de tableaux et une profusion de comparaisons pittoresques. Hugo passe en effet avec une extrême facilité d'une ville à une autre: de Cadix, à Murcie, à Ségovie, à Barcelone etc... ; il décrit par énumération, puis par accumulation des images, étalant un « instinct » pittoresque qui le pousse à dépenser sans mesure. N'est ce pas en fait le fond du tempérament de Hugo qui s'est manifesté tout au long de son œuvre par la richesse de ses images, par son immense puissance de travail, par son goût du

(1) Hugo Victor, *Les Orientales*, Garnier Flammarion, Paris, 1968, p.396

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p. 397

grandiose et sa tendance à l'emphase, et qui ne peut que s'accroître s'agissant de cette Espagne que le poète, justifiant la présence de thèmes espagnols dans les *Orientales*, considère comme étant « encore l'Orient », l'Espagne « à demi-africaine ». Mais cette description rapide des villes est puissamment animée car, outre cette atmosphère indéfinie qui baigne toutes les villes d'Espagne, cette sensation d'espace illimité qui témoignent d'un perpétuel contact avec l'infini de la nature, les objets représentés ont un rôle :

« Tolose a des forges sombres

Qui semblent, au sein des ombres,

Des soupiraux de l'enfer ⁽¹⁾ » ; et chaque cité à son individualité :

« Compostelle a son saint ; Cordoue aux maisons vieilles

A sa mosquée où l'œil se perd dans les merveilles ⁽¹⁾ ».

Cette peinture qui, dans son ensemble, est libre parce que le poète passe aisément parmi les silhouettes et les couleurs des villes, se laisse conduire par la beauté des apparences et la grâce des formes.

La description des villes, qui relève de l'information que possède Hugo sur ces Lieux, ou parfois bien souvent émane de son imagination et de sa rêverie, nous fournit une idée d'ensemble où resurgissent dans chaque strophe les caractéristiques propres à chaque ville : « Cadix a les palmiers ; Murcie a les oranges ⁽²⁾ » ; ses monuments : « Jaën, son palais goth aux tourelles étranges ⁽²⁾ », « Valence a les clochers de ses trois cents églises ⁽²⁾ » « Tolède a l'alcazar maure, Séville a la Giralda ⁽²⁾ » ; ses fleuves : « Madrid a le Manzanares ⁽²⁾ », « Le Douero coule à Zamore ⁽²⁾ » ; son histoire :
« Llers a des tours ; Barcelone
Au faite d'une colonne

(1) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p. 397

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.396- 397

Lève un phare sur la mer ;
Aux rois d'Aragon fidèle,
Dans leurs vieux tombeaux, Tudèle
Barde leur sceptre de fer ⁽¹⁾ [...]
Burgos de son chapitre étale la richesse ;
Peñaflor est marquise, et Girone est duchesse :
Bivar est une nonne aux sévères atours ⁽¹⁾ ».

Mais, dans le cas de connaissances superficielles comme dans le cas où elles sont plus directes ou plus profondes, c'est bien l'imagination qui permet à Hugo de les poétiser. Rappelons nous ce qu'il avait dit dans son voyage sur « le dépôt de nos souvenirs » : « nous nous déposons nous-mêmes dans les objets qui nous entourent ». Le poète, ici dans *Grenade*, s'est effectivement « déposé lui-même » dans chaque coin et recoin de ces villes d'Espagne. Il a déposé, entre

autres, son désir, son grand rêve, sa volonté de rapprocher, d'unir ces deux mondes opposés que sont l'Islam et la Chrétienté ainsi il voit « Alicante aux clochers [qui] mêle les minarets ⁽¹⁾ ». Gautier, lui aussi, a évoqué ce mélange dans la ville de Grenade quand il écrit dans son *Voyage* : « on se figure une ville moitié moresque, moitié gothique, où les clochers à tours se mêlent aux minarets ⁽²⁾ ».

D'ailleurs, pour revenir à Hugo, il n'a jamais cessé d'imaginer et de voir les villes d'Espagne. Il voudrait tout le temps repartir : « Ce que je voudrais voir, je le rêve si beau ! » écrit-il dans ces beaux vers de ses *Feuilles d'automne* :
« Et puis, dans mon esprit, des choses que j'espère
Je me fais cent récits, comme à son fils un père.

(1) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p.396- 397

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.258

Ce que je voudrais voir je le rêve si beau !
Je vois en moi des tours, des Romes, des Cordoues,
Qui jettent mille feux, muse, quand tu secoues
Sous leurs sombres piliers ton magique flambeau !
Ce sont des Alhambras, de hautes cathédrales,
Des Babels, dans la nue enfonçant leurs spirales,
De noirs Escurials, mystérieux séjour,
Des villes d'autrefois, peintes et dentelées,
Où chantent jour et nuit mille cloches ailées,
Joyeuses d'habiter dans des clochers à jour ! ».

« Victor Hugo », écrit Alejandro Cioranescu, « no relata nunca lo que él llama “choses vues”, ocurrencias o incidentes reales, paisajes vistos y conocidos. Sin embargo, algo ha visto, y quizá mejor que otros; y los cuadros que se grabaron en su imaginación dejaron solamente, con el transcurso de los años, una especie de filtro, al que deben sus fantasías tardías aquel matiz tan característico

que las distinguen y que han logrado forjar una nueva imagen, justa o injusta, como se quiera, pero fuerte y seductora, de lo que podríamos llamar la España de Victor Hugo ⁽¹⁾ ».

Le poète attribue à toutes ces villes la couleur chrétienne car cette Espagne est encore profondément imprégnée de christianisme. Cette couleur demeure l'élément le plus pittoresque des choses visibles mais le médaillon d'or c'est

(1) Cioranescu Alejandro, "Victor Hugo y España", in *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954, p.274. Traduction: «Victor Hugo ne relate jamais ce qu'il appelle "choses vues", occurrences ou incidents réels, paysages vues et connus. Cependant, il a vu quelque chose, et peut être mieux que d'autres ; et les tableaux qui se sont gravés dans son imagination ont seulement laissé, au cours des années, une espèce de philtre, auquel ses fantaisies tardives doivent cette nuance si caractéristique qui les distingue, aboutissant à forger une nouvelle image, juste ou injuste, comme l'on veut, mais forte et séductrice, de ce qu'on pourrait appeler l'Espagne de Victor Hugo ».

incontestablement Grenade qui le gagne avec tout d'abord son Alhambra et ensuite son Généralife :

« Toutes ces villes d'Espagne
S'épandent dans la campagne
Où hérissent la Sierra ;
Toutes ont des citadelles
Dont sous des mains infidèles
Aucun beffroi ne vibra ;
Toutes sur leurs Cathédrales
Ont des clochers en spirale :
Mais Grenade a l'Alhambra ⁽¹⁾ ».

On dirait qu'à partir d'ici l'extase s'empare du poète, le ton devient exclamatif et l'emploi de l'homéotéleute confère aux termes un impact accru comme une force d'évocation redoublée ; ainsi en est-il de ces vers sur l'Alhambra que de nombreux critiques ont souvent cités dans leurs références au palais maures :

« L'Alhambra ! l'Alhambra ! palais que les Génies
Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
Où entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune, à travers les milles arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blancs !
Grenade a plus de merveilles
Que n'a de graines vermeilles
Le beau fruit de ses vallons [...] ⁽¹⁾ ».

(1) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p. 398.

Les rimes en « ies/i/it/iique » communiquent à la ville de Grenade une allure « magique » sublime dont les moindres objets restent, en quelque manière, imprégnés à coup sûr par les souvenirs d'enfance du poète mais avec un mélange de fantaisie propre à lui. D'ailleurs, cette Grenade qu'il nous montre est visiblement rêvée, la preuve est qu'il décrit avec prédilection l'Alhambra qu'il n'a point vu. La description de l'Alhambra « quand la lune, à travers les mille arceaux arabes, sème les murs de trèfles blancs ⁽¹⁾ » donne lieu à une très belle strophe mais relève de la pure imagination. De même l'évocation de l'architecture moresque du palais (jamais visité par Hugo) revêt un caractère féerique et nous transporte si manifestement dans une atmosphère de rêve, pour que nous puissions y voir l'expression d'une vision réelle. Il évite, néanmoins, toute allusion historique, et met juste en relief l'atmosphère fantastique du lieu, pour ne pas détourner l'attention du lecteur, par le biais de comparaisons relatives à Grenade et qui abondent comme dans la poésie orientale (« comme un rêve et rempli d'harmonies »). Le ton continue à s'élever, à modifier l'aspect du tableau et atteint le paroxysme de l'extase dans « l'éblouissant Généralife » où « Il n'est rien de plus beau ni de plus grand au monde ⁽¹⁾ ». Hugo est entièrement absorbé par le

spectacle des ces jardins qu'il évoque. Il voit très nettement la grandeur du lieu, l'accentue de manière à nous rendre sensible la ressemblance qu'il a saisie ; mais en même temps par l'analogie qu'il nous signale (« Soit que, se couronnant de feux comme un calife ⁽¹⁾ »), nous force à nous représenter le contour tel qu'il le voit lui-même, et nous le restitue d'une manière saisissante. Ainsi par ces métaphores, celles des Tours Vermeilles qui « Sonnent comme des abeilles / Dont le vent chasse l'essaim », les comparaisons tirées de ce que représentaient les jardins dans le passé, Hugo va du dehors au-dedans. Zorrilla, quelques années

(1) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p. 398

plus tard, reprendra certaines de ces mêmes métaphores « à l'orientale » dans son poème *Granada* mais sous une forme et sur un fond plus développés, d'une beauté et d'une richesse largement supérieures à celles du poème de Hugo. Ainsi au sein de Grenade:

« Gayas aves entretienen,
Con sus trinos y sus quejas
El afán de las abejas
Que en tus troncos labran miel:
y en tus sauces se detienen
las cansadas golondrinas
a la playas argelinas
cuando emigran en tropel ⁽¹⁾ ».

Très apte à saisir les ressemblances, Hugo s'enchanté et cherche dans le Généralife des formes ou des attitudes humaines :

« Alcazava pour les fêtes
A des cloches toujours prêtes
A bourdonner dans son sein,
Qui dans leurs tours africaines

Vont éveiller les dulcaynes

Du Sonore Albaycin ⁽²⁾ ». Il leur donne ainsi le mouvement, la vie et une âme.

Cette vie prêtée aux éléments du Généralife reste néanmoins fictive car elle n'est rien d'autre qu'une manière poétique de s'exprimer. Notons que, déjà dans *Les*

(1) Zorrilla José, *Les romantiques espagnols*, La Renaissance du livre, Paris, p.137. Traduction :
« De gais oiseaux amusent / De leurs trilles et leurs plaintes / Les abeilles acharnées / A
préparer le miel dans les troncs de tes arbres : / Dans tes saules s'arrêtent / les hirondelles
fatiguées, / lorsqu'elles émigrent en bandes / vers les plages algériennes ».

(2) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p.398

Orientales, commence chez Hugo cette tendance, qu'il développera plus tard et qui est à la racine de son imagination mythique, à mettre la vie dans les choses, dans les lieux, à leur conférer une véritable personnalité, tel qu'il le fait ici tant pour l'Alhambra que pour le Généralife. Chateaubriand, bien avant Hugo écrivait à son ami Joubert dans une lettre datée du 11 mai 1807 que « l'Alhambra et Grenade, méritaient d'être vues par vous; c'est de la féerie, de la magie, de la gloire, de l'amour, cela ne ressemble à rien de connu ⁽¹⁾ ».

Cette prédominance des impressions lumineuses et sonores fait que la description de Grenade finira par prendre chez Hugo une dimension « arabe » pour son histoire passée avec ses maures, « aventuriers, hasardeux », qui « joueraient l'Asie et l'Afrique ». Reste que le poète met à la fin dans la bouche de Grenade, cette ville tout au long du poème personnifiée, une profession de foi catholique :

« Mais Grenade est catholique,
Grenade se raille d'eux;
Grenade, la belle ville,
Serait une autre Séville,
S'il en pouvait être deux ⁽²⁾ ».

D'ailleurs, cette volonté de mettre l'accent sur cette Grenade catholique apparaît également dans les variations de couleurs et de lumières. Le poète semble

très attentif à ces variations. Remarquons, dans la description de la beauté du Généralife, outre la sensibilité très vive de l'œil du poète à l'éclat, son habileté à harmoniser les couleurs : on distingue « la nuit », « le sonore Albaycin », ces couleurs qui se marient à la mélodie de la sérénade:

(1) Chateaubriand, *Correspondance Générale*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t.I.

(2) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p.399

« Grenade efface en tout ses rivales ; Grenade
Chante plus mollement la molle sérénade ;
Elle peint ses maisons des plus riches couleurs ⁽¹⁾ ».

Cette description donne l'impression d'un Hugo qui préfère la Grenade catholique à la maure car le ton, du moins selon notre point de vue, ne nous semble pas du tout ironique mais semblable à celui d'un Zorrilla, (quoique moins grandiose, moins éloquent) qui a senti, loué et crié :

« ¡Granada!... tú el santuario de la española gloria:
tu sierra es blanca tienda que el pabellón te da,
tus muros son el cerco de un gran jarrón de flores,
tu vega un chal morisco bordado de colores,
tus torres son palmeras en que prendido está ⁽²⁾ ».

En guise définitive, cet univers des villes espagnoles, celui des « palmiers » à Cadix, des « oranges » à Murcie, du palais goth à Jaén, du couvent à Agreda, des tours, des clochers, des minarets, des églises etc... est une sorte d'illustration de ce que Hans Jonas définissait comme la phénoménologie du « regard », cette capacité du « regard » à rendre présente « l'idée de l'éternité, de ce qui ne change jamais et demeure toujours présent », à laquelle on ajouterait également le désir poète d'exalter la beauté de chaque ville d'Espagne. Le poème « Grenade » peut être comparé, si l'on veut, « aux pierres d'une mosaïque », dont

chaque ville a « sa couleur et sa propre forme » mais dont « l'ensemble donne une figure » de l'image idéale de l'Espagne, celle des contrastes où l'on trouve « des

(1) Hugo Victor, *Les Orientales*, *op.cit.*, p.399

(2) Zorrilla José, *Granada*, in www.cervantesvirtual. Traduction :

« Grenade! ... Toi le sanctuaire de l'espagnole gloire:
Ta montagne est une boutique blanche que le pavillon te donne,
Tes murs sont le siège d'un grand vase de fleurs,
Ta plaine un châle mauresque brodé de couleurs
Tes tours son des palmiers où [il] est ajusté ».

clochers et des minarets ». Une mosaïque dont la pierre-ville la plus précieuse reste Grenade. On remarque également que le spectacle qu'offrent de prime abord les différentes villes, et Grenade surtout, est en quelque sorte aussi intérieur qu'extérieur. Le poète s'y identifie pleinement tout en s'abandonnant à son imagination. Il ne se meut que dans le domaine de sa fantaisie. Il se sert des éléments puisés dans le réel pour construire son rêve et ce rêve s'intitule Grenade. Selon notre point de vue, il arrive néanmoins que cette prédominance de l'imagination dénonce l'éclat un peu artificiel, factice et plutôt forcé de la couleur de la description; ce qui n'est pas le cas chez Zorrilla par exemple où priment des sentiments à la fois spontanés et profonds, naturels et sans détours, dans des vers qui ne peuvent que pénétrer l'âme et la sensibilité de tout lecteur. Savourons Zorrilla :

« ¡Granada ! Ciudad bendita
Reclinada sobre flores,
Quién no ha visto tus primores
Ni vio luz, ni gozó bien.
Quién ha orado en tu mezquita
Y habitado tus palacios,
Visitado a los espacios
Encantados del Edén ⁽¹⁾ ».

(1) Zorrilla José , *Granada*, in www.cervantesvirtual. Traduction :

« Grenade ! Ville bénite
Penchée sur des fleurs,
Qui n'a pas vu tes merveilles
N'a vu ni la lumière, n'a pas bien joui.
Qui a prié dans ta mosquée
Et habité tes palais,
Visité tes espaces
Enchantés de l'Eden ».

Cordoue

Cette complaisance pour le goût mauresque est également fortement ressentie à Cordoue, qui, à en croire Gautier, « a l'aspect plus africain que toute autre ville d'Andalousie ⁽¹⁾ ». Quinet, arrivant à Cordoue est emporté par un sentiment d'extase provoqué par la silhouette de la ville où il croit voir un reflet de la Mecque. Ainsi écrira-t-il, non d'ailleurs sans cette exagération très « à la Quinet »: « jamais pèlerin arrivant du désert, et contemplant la Mecque pour la première fois, ne fut saisi d'un pareil ravissement. [...] Il se composait d'un foule de sentiments que je ne puis décrire ⁽²⁾ ». On accède à Cordoue par une belle porte romaine, « en manière d'arc de triomphe » ; mais Gautier, Dumas, d'autres aussi, auraient préféré un arc en fer musulman, oubliant que Cordoue, patrie de Lucain et de Sénèque, est « romaine et maure » : « une belle porte en manière d'arc de triomphe, d'ordre ionique, et d'un si grand goût qu'on aurait pu la croire romaine, formait à la ville des califes une entrée fort majestueuse, à laquelle cependant j'aurais préféré une de ces belles arcades moresques évasées en cœur comme on en voit à Grenade ⁽³⁾ », écrit Gautier.

Certains écrivains, dont Gautier lui-même, ont néanmoins su faire une certaine place également à l'aspect chrétien de la ville, mais sans s'y attarder : « malgré ses airs moresques, Cordoue est pourtant bonne chrétienne et placée sous la protection spéciale de l'archange Raphaël ⁽⁴⁾ », note malicieusement Gautier. Il faut avouer que l'aspect chrétien n'intéressait guère nos voyageurs d'outre Pyrénées, qui en ont rarement (quand il s'agissait surtout de l'attaquer) ou

pas du tout fait cas dans leurs récits. On ne peut toutefois s'empêcher de penser à Mérimée, qui, devant la beauté de la Chartreuse de Cordoue, n'a pas hésité à

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.373.

(2) Quinet Edgard, *op.cit.*, p. 307.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.372.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.374.

écrire, même si l'irréligieux invétéré qu'il était ne s'est pas privé de montrer le bout de son nez : « si l'on pouvait être moine sans être obligé de dire ses prières et de faire je ne sais combien de mômerie, j'aimerais fort une belle cellule dans un beau pays comme la Cartuja de Cordoue ⁽¹⁾ ».

Leurs plus belles pages sur Cordoue se limitent presque exclusivement à la description de sa mosquée qui, pour Quinet, représente un « nouveau chapitre du Coran ⁽²⁾ », une sorte de « révélation » qu'il cherche, à tout prix, à graver dans sa mémoire : « j'en profitai pour graver dans mon cœur ce paysage. Il ne s'y effacera plus ⁽²⁾ » ; et Gautier, en décrivant l'intérieur de la mosquée, consacre plusieurs paragraphes à essayer de faire revivre le passé d'un prestigieux monument qui fut si vivant à une autre époque : « au temps des califes, huit cents lampes d'argent remplies d'huiles aromatiques éclairaient ces longues nefes, faisaient miroiter le porphyre et le jaspe poli des colonnes, accrochaient une paillette de lumière aux étoiles dorées des plafonds, et trahissaient dans l'ombre les mosaïques de cristal et les légendes du Coran entrelacées d'arabesques et de fleurs ⁽³⁾ ». N'oublions pas que l'un des thèmes principaux des récits de voyage en Espagne de nos écrivains français est l'évocation de la domination arabe et de la civilisation à laquelle elle a donné naissance, vues d'un regard poétique, qui se fait plus aigu à Cordoue car elle leur offre une profusion d'images, liées dans la plupart des cas à de vagues reminiscences livresques, mais à travers lesquelles se révèlent l'harmonie et la beauté. Ce regard poétique s'épanouit et cède très souvent la place au rêve, qui s'élargit jusqu'à frôler parfois une forme de fantastique. Ainsi Quinet, sous l'effet de l'enchantement à la vue de la mosquée, n'hésite pas à dire : « je me représente,

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gen., op.cit.*, t.IV, p.436.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.308 – 313.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.379.

au dehors, un beau roi maure, à la tête d'une armée ⁽¹⁾ ».

Cette exaltation de la mosquée (et du musulman) devient, en même temps, une fois de plus, un instrument efficace de polémique anticatholique, une diatribe parfois haineuse contre le chrétien « violateur » : pour Quinet, « la lourde forteresse d'Allah semble s'abîmer de colère sous la petite croix imperceptible qui la surmonte ⁽¹⁾ »; Gautier, cependant, s'essayera à plus de sérénité et d'équité : « toutes ces profanations », écrit-il, « n'empêchent pas la mosquée de Cordoue d'être encore un des plus merveilleux monuments du monde ⁽²⁾ ».

Séville

Entre Grenade et Cordoue, les romantiques cherchent à encadrer Séville en la comparant sans cesse à ses voisines : « Sevilla para herir / Córdoba para morir », dira plus tard Lorca. Si la promenade au Guadalquivir séduit Gautier, c'est d'abord le paysage fluvial lui-même, plein de coloris et d'animation, qui retient son attention: « à cette promenade, tout agréable qu'elle est, je préfère cependant le rivage même du fleuve, qui offre un spectacle toujours animé et renouvelé sans cesse ... » et qui se marie si bien avec la silhouette de la ville, où se détache l'ancien quartier gitan de Triana, resté le quartier populaire le plus coloré de Séville, ou encore les murailles « avec leurs créneaux arabes, découpés en scie » et qui « produisent un effet assez pittoresque ⁽³⁾ », et « ce mélange d'austérité et de grâce [qu'on] rencontre dans chaque maison [...] [ses] cages de fer, artistement ciselées, [qui] sont aussi des balcons joyeux où l'esprit de Don

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.313-314

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.381.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.395.

Juan tend encore ses échelles de soie ⁽¹⁾ ».

Cependant, « la véritable merveille de Séville est sa cathédrale ⁽²⁾ » même si Gautier la place dans son récit au quatrième rang après celles de Burgos, de Tolède et la mosquée de Cordoue. Cette cathédrale est louée pour sa grande variété de style : « tous les genres d'architecture sont réunis à la cathédrale de Séville. Le gothique sévère, le style de la Renaissance, celui que les Espagnols appellent *plateresco* ou d'orfèvrerie, et qui se distingue par une folie d'ornements et d'arabesques incroyables, le rococo, le grec et le romain, rien n'y manque, car chaque siècle a bâti sa chapelle, son *retablo*, avec le goût qui lui était particulier ⁽³⁾ ». L'enthousiasme de Gautier se donne libre cours devant la splendeur, la profusion et la diversité dans les ornements picturaux et sculpturaux, si impressionnants, que « l'on est écrasé de magnificences, rebuté et soûlé de chefs-d'œuvre », et qu' « on ne sait plus où donner de la tête [...] l'on ne veut rien oublier, et l'on sent à chaque minute un nom qui vous échappe, un linéament qui se trouble dans votre cerveau, un tableau qui en remplace un autre ⁽⁴⁾ ». Emporté par son exaltation, surtout à la suite d'une légère pointe de déception que lui laisse l'ensemble de la ville de Séville, un peu trop grande à son goût, il recourt aux comparaisons hyperboliques pour dire, mettant en oeuvre toute la force d'observation et d'évocation d'un art attentif à l'impression d'ensemble non moins qu'au détails et aux particularités frappantes pour l'œil d'un artiste que la peinture a fortement influencé, ce qu'est, ou du moins comment lui apparaît, ce monument. Ainsi écrira t-il : « les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses n'approchent pas de la cathédrale de Séville. C'est

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.331.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.396.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.400.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.399.

une montagne creuse, une vallée renversée ; Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu, qui est d'une élévation épouvantable ; des piliers gros comme des tours, et qui paraissent frêles à faire frémir, s'élancent du sol ou retombent des voûtes comme les stalactites d'une grotte de géants ⁽¹⁾ ».

Mais cet « immense et minutieux travail qui confond l'imagination et ne peut plus se comprendre de nos jours ⁽²⁾ », porte l'écrivain, avide d'émotions esthétiques, à pousser plus loin son interprétation du monument et de la signification qu'il peut prendre pour un homme de son temps, sous la forme d'une méditation sur la lutte entre la foi religieuse et le rationalisme, critiquant les temps modernes dominés par le souci du bien-être et le mercantilisme : « le mouvement ascensionnel du catholicisme s'est arrêté, et la sève qui faisait pousser de terre cette floraison de cathédrales ne monte plus du tronc aux rameaux. La foi, qui ne doute de rien, avait écrit les premières strophes de tous ces grands poèmes de pierre et de granit; la raison, qui doute de tout, n'a pas osé les achever ⁽³⁾ ».

Poursuivant, sur un ton encore plus amer, sa dénonciation de « l'esprit comptable » des temps nouveaux, Gautier déplore que « de notre temps, où tout est sacrifié à je ne sais quel bien-être grossier et stupide, l'on ne [comprenne] plus ces sublimes élancements de l'âme vers l'infini, traduits en aiguilles, en flèches, en clochetons, en ogives, tendant au ciel leurs bras de pierre, et se joignant, par-dessus la tête du peuple prosterné, comme de gigantesques mains qui supplient. Tous ces trésors enfouis sans rien rapporter font hausser de pitié les épaules aux économistes. Le peuple aussi commence à calculer combien vaut l'or du ciboire; [...] il se dit que des morceaux de cristal remplaceraient parfaitement les diamants

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.387.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.398.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 401.

et les pierreries de l'ostensoir; l'église n'est plus guère fréquentée que par les voyageurs, les mendiants et d'horribles vieilles ⁽¹⁾ ».

Quinet, de son côté, qui voyait l'Arabe partout, considère que, par sa cathédrale surtout, Séville est une sorte de lien profond, de communication unique entre les civilisations chrétienne et musulmane : la cathédrale de Séville, lui apparaît comme la « Babel d'Europe »: « nulle part, ailleurs, sur terre, on ne voit le catholicisme et l'Islamisme s'unir, se marier, s'élever ensemble, se soutenir l'un l'autre, [rivalisant] d'audace, de légèreté et de lumière ⁽²⁾ ». Cependant, même s'il semble ainsi se plaire devant cette union de deux cultures et de deux mondes, il n'en continue pas moins, fidèle à sa pente idéologique, à attribuer tout ce qui est beau dans le monument à son origine maure et à l'influence que cette origine a exercée sur l'espagnol chrétien, ici sévillan, qu'il attaque durement, comme il le fait ailleurs, le traitant d'ingrat et d'imposteur. Ainsi, écrit-il, se référant à l'architecture générale de Séville: « c'est un des traits dominants de Séville, que la renaissance dans l'architecture y a été arabe [...] Rien ne montre mieux combien les Espagnols ont été subjugués au-dedans par l'esprit de l'islamisme, dans le moment même où ils lui livraient, au dehors, une guerre acharnée. Ils le maudissaient et le copiaient en même temps ⁽³⁾ ». L'esprit polémique est poussé à l'extrême lorsque, l'auteur faisant l'éloge du génie pictural espagnol et, plus particulièrement, des *Vierges* de Murillo, leur donne la parole, et qu'elles-mêmes semblent perdues ou mal à l'aise dans leur environnement maure : « – Qui êtes-vous ? leur demandai-je. Etes- vous les filles de l'Évangile ou les filles du Prophète ? Vous rappelez à la fois la Vierge sans tâche de Bethléem et les filles aux yeux noirs du Coran. Si je vous suis où

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 401.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.333.

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.337.

vous me mènerez-vous ? Vers le Christ ou vers Mahomet ? ⁽¹⁾ ». Dans ce dialogue, Quinet prête aux Madones du peintre sévillan sa propre voix. Cette fiction rhétorique lui permet d'exprimer, une fois de plus, son admiration pour la civilisation mauresque mais, comme à l'accoutumée, en dénigrant une autre culture avec laquelle il ne se prive pas de régler ses comptes. Un regard critique si manifestement orienté par les positions idéologiques de l'écrivain laisse le lecteur perplexe et en droit de se demander si, venu en Espagne exclusivement à la recherche des vestiges de la culture arabo-musulmane, Quinet n'a pas, à la base, fait un choix erroné, un faux départ. Car même si l'on peut admettre qu'il veuille, de préférence, mettre en lumière, particulièrement quand il s'agit de l'Andalousie, l'éclat et le raffinement de la culture arabe, on peut difficilement comprendre qu'il fasse si peu de cas de la considération, du prestige qui s'attachent à une autre tradition, celle de cette Andalousie espagnole et chrétienne chantée par des voix aussi diverses que celles d'un Zorrilla ou d'un Lorca. Sans ignorer tout à fait sa beauté, Quinet l'a sans cesse située au deuxième plan (à l'exception des peintures de Murillo), sinon sur un plan mineur, et très souvent sur un ton dépréciatif, avec des couleurs lugubres, face à une Espagne arabe éclatante de lumière et de splendeur. Le passage suivant pourrait résumer l'impression générale que l'écrivain se fait de l'Espagne, une fois arrivé à Séville après avoir parcouru le pays du Nord au Sud: « l'Escorial représente le génie de Philippe II; Burgos, l'Espagne chrétienne; l'Alhambra, l'Espagne musulmane; Tolède, le combat de l'une et de l'autre ; mais c'est dans Séville que tout se réunit, l'âme de l'Afrique et l'âme de l'Europe, la patrie de l'inquisition et le jardin des roses, l'ascétisme et la volupté, les amours de Pierre le Cruel et de Don Juan ⁽²⁾ ». La tour géante de la

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.337.

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p. 331.

Giralda est le symbole de Séville. Avant de devenir le majestueux clocher d'une des plus grandes cathédrales de la chrétienté, elle servait de minaret à la plus vaste mosquée de la ville. Victor Hugo, dans la ballade intitulée « La fée et la péri », y fait allusion: « Là, sous de verts figuiers, sous d'épais sycomores, / Luit le dôme d'étain du minaret des Maures ⁽¹⁾ ». Gautier évoque, dans un sonnet, la Giralda et la cathédrale, qui unissent ainsi dans une même image l'Andalousie maure et l'Andalousie chrétienne:

« D'abord la Giralda, dont l'angle d'or scintille,
Rose dans le ciel bleu darde son minaret ;
La cathédrale énorme à son tour apparaît
Par-dessus les maisons, qui vont à sa cheville ⁽²⁾ ».

L'Alcazar est également un autre monument qui a enchanté les voyageurs français, sauf que, comparé à l'Alhambra, certains considèrent, tel que Gautier ici, que cet « ancien palais des rois mores, quoique fort beau et digne de sa réputation, n'a rien qui surprenne lorsqu'on a déjà vu l'Alhambra de Grenade ⁽³⁾ ». Les romantiques espagnols, à la même époque, chantaient l'Alcazar pour ce qu'il est sous forme de romances historiques, essayant de raviver les vieilles légendes médiévales. Ainsi, le duc de Rivas le décrit de la sorte :

« Magnífico es el Alcázar / con que se ilustra Sevilla, / deliciosos sus jardines, su excelsa portada rica. / [...]El azahar y los jazmines, / que si los ojos hechizan, / embalsaman el ambiente / con los aromas que espiran; / de las fuentes, el murmuro; / la lejana gritería / que de la ciudad, del río, / de la alameda contigua / de Triana y de la puente / confusa llega y perdida, / con el son de las campanas / que en la alta Giralda vibran, / forman un todo encantado, / que nunca jamás se

(1) Hugo Victor, *Odes et ballades*, *op.cit*, p. 280.

(2) Gautier Théophile, *España*, *op.cit*, p.500.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.404.

olvida, / y que, al recordarlo, siempre / mi alma y corazón palpitan ⁽¹⁾ ». Ce souvenir heureux de jeunesse est idéalisé avec le passage des ans: « al recordarlo » confesse Rivas « siempre mi alma y corazón palpitan ». Le témoignage d'Alexandre de Laborde, à qui il faut reconnaître le mérite de l'objectivité et le soin qu'il met à émettre des jugements nuancés, est, de ce fait, particulièrement précieux : au terme de sa visite de la grande cité andalouse, il n'a pas hésité à écrire que « de toutes les villes de l'Espagne, Séville est peut-être celle qui, dans tous les temps, a joui de la plus haute renommée et de l'éclat le plus brillant ⁽²⁾ »; et Gautier, dans son roman *Militona*, rassemble en un raccourci bien enlevé les traits qui donnent à la capitale andalouse sa physionomie si attachante, « cette prunelle noire de la terre, cette patrie naturelle des vaillants garçons, des bien plantés, des bien campés, des gratteurs de guitare, des dompteurs de chevaux, des piqueurs de taureaux, des joueurs de navaja, de ceux du bras de fer et de la main irritée ⁽³⁾ ».

L'Andalousie maure, vue par les Français et par les Espagnols

Il reste que le lyrisme des romantiques français n'atteint son registre le plus haut que dans l'évocation de l'Andalousie maure, voluptueuse et ensorcelante. Sous l'influence de l'orientalisme qui se développe vers 1830, à la

(1) Ángel de Saavedra Rivas, Duque de, "El Alcázar de Sevilla", in *Romances históricos*, in www.cervantesvirtual.com, p.1. Traduction: « magnifique est le Alcazar / duquel s'illustre Séville, / délicieux [sont] ses jardins, riche son éminent portail [...] / la fleur d'oranger et les jasmins, / qui ensorcèlent les yeux, / embaument l'atmosphère / avec les arômes qu'ils exhalent; / des fontaines, le murmure; / la lointaine criailerie / qui de la ville, du fleuve, / de l'allée contiguë / de Triana et de la passerelle / arrive confuse et perdue, / au son des cloches / qui vibrent au haut de la Giralda, / forment un tout enchanté, / qui jamais ne s'oublie, / à son souvenir, toujours / mon âme et mon coeur palpitent ».

(2) Laborde Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, MDCCCXIX, Tome Ier, seconde partie, p.28.

(3) Gautier Théophile, *Militona*, in *Romans, contes et nouvelles*, t.I, Gallimard, 2002, *Bibliothèque de la Pléiade*, p. 1147.

suite, notamment, de la guerre d'Indépendance de la Grèce qui souleva les passions

les plus ardentes et vit mourir Byron sous les murs de Missolonghi, et, un peu plus tard, de la prise d'Alger, nos voyageurs voyaient partout le Maure, l'Arabe, la belle esclave nue dans les harems, au point que beaucoup d'entre eux ont élaboré des conclusions personnelles plus ou moins fantaisistes concernant ce que devrait être le statut de l'Andalousie : « ce qu'il faut à l'Espagne du Midi, c'est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n'est pas en rapport avec l'ardeur du climat et des passions qu'il inspire ⁽¹⁾ ». Cette passion les a emportés très loin dans leur imagination poétique et leur goût pour les complaisances et les facilités d'une littérature à la mode. Quinet, sous le seul effet de l'odeur des plantes de l'Alhambra, s'extasie : « tout produit l'effet des plantes enivrantes de l'Orient [...]. J'imagine que le vertige de l'opium ou du haschich donne l'idée de ce somnambulisme de l'âme auquel tout convie dans l'Alhambra ⁽²⁾ » ; d'autres, en racontant l'invasion des Maures à Grenade, ont transcrit l'événement sous la forme d'un débat amoureux entre le maure séducteur et Grenade, la belle esclave ; c'est le cas, par exemple, de Dumas « Grenade était femme et partant coquette. [...] La malheureuse fille, avec cette ignorance de la virginité qui double le danger des vierges, s'abandonnait donc sans scrupule et sans honte à tous les caprices de son esprit fantasque et changeant ; [...] Grenade cria, pleura, se défendit, voulut mourir ; mais pour gens aussi experts en matière d'amour que l'étaient les méchants Sarrasins, toutes oppositions n'étaient rien autre chose qu'une résistance affirmative ; et en amants sensés, en séducteurs ingénieux, ils ne demandèrent rien à leur nouvelle maîtresse sans l'avoir auparavant enchaînée par un magnifique présent. En conséquence, ils se mirent aussitôt à ciseler deux bijoux qu'on appelle l'Alhambra et le Généralife ⁽³⁾ ». Grenade devient ainsi sous

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.294.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, 256.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XVIII.

la plume de beaucoup de romantiques, une femme qui, séduite par les richesses du Maure, se résigne et finit par se réjouir d'être sa captive : « à la vue de ce don

splendide, Grenade fit ce qu'eût fait toute femme, elle baissa le front ; mais en baissant le front ses yeux se portèrent sur le Xenil. Le Xenil avait ce jour-là de l'eau par hasard. Grenade se vit avec sa nouvelle parure, et rougit de honte, disent les uns ; car pauvre comme elle était, Grenade ne pouvait parer son front que pour y cacher une tache ; de plaisir, disent les autres ; car coquette comme nous l'avons vue, un si merveilleux diadème devait la faire sans remords du moment où il la faisait sans rivale. Toujours est-il que, fatiguée de la lutte, elle se recoucha sur ses coussins un peu moins vierge, mais un peu plus belle ⁽¹⁾ ». Zorrilla, de son côté, pour qui Grenade a servi de muse privilégiée, la personnifie également et la voit sous la figure d'une femme, surtout quand il ravive la tradition morisque : « africana gentil de suelto talle, / que fatigada en calurosa siesta / a la sombra durmióse en la floresta ⁽²⁾ ». Zorrilla a chanté la Grenade maure, peut-être uniquement pour des raisons esthétiques, car le romantisme impliquait l'idéalisation de l'Orient, qui l'a beaucoup séduit, mais c'est davantage à l'esprit « chrétien et espagnol » que s'est attaché le poète. Indifférents à cette attitude « nationaliste », les romantiques français, le plus souvent, se lamentent, tout au long de leur récit, du fait que l'Espagne ait cessé d'être mahométane. C'est ainsi que Gautier n'hésite pas à écrire : « l'Espagne qui touche l'Afrique comme la Grèce et l'Asie, n'est pas faite pour les mœurs européennes, qui n'est pas en rapport avec l'ardeur du climat et des passions qu'il inspire [...] Le génie de l'Orient y perce sous toutes les formes, et il est fâcheux peut-être qu'elle ne soit pas restée moresque ou mahométane ⁽³⁾ » ; et, à la suite de cet aveu de sa nette préférence pour l'Espagne

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XVIII.

(2) Zorrilla José, in *Les romantiques espagnols, op.cit.*, p. 140. Traduction : « gracieuse africaine de taille souple, / qui, fatiguée, dans une chaleureuse sieste / à l'ombre s'endormait dans le bosquet ».

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.294.

arabe, il se livre à des réflexions politiques et juridiques, à des remarques d'ordre anthropologique dont il n'est pas très coutumier: « le mécanisme constitutionnel ne peut convenir qu'aux zones tempérées ; au-delà de trente degrés de chaleur, les

chartes fondent ou éclatent ⁽¹⁾ ». Le « philomaure » qui s'affiche ostensiblement dans tant de pages de son *Voyage*, prend ici, parlant de l'Andalousie, un accent encore plus personnel ; empruntant volontiers la forme de la déploration, l'auteur écrit : « j'ai toujours beaucoup regretté, pour ma part, que les Mores ne soient pas restés maîtres de l'Espagne, qui certainement n'a fait que perdre à leur expulsion ⁽²⁾ ».

Toutefois, le passé maure ne s'est pas entièrement évanoui ; il surgit, toujours agissant, paré de ses grâces, riche de ses tentations; et Gautier, dans ses vers sur « Les trois grâces de Grenade », peut encore les célébrer: « Ta bouche de grenade où luit le feu vermeil / Que dans le sang du More alluma le soleil ?/ L'Orient tout entier dans tes regards rayonne,/ Et bien que Gracia soit le nom qu'on te donne, / Et que jamais objet n'ait été mieux nommé, / Tu devrais t'appeler Zoraïde ou Fatmé !⁽³⁾ ». Cette revendication passionnée du prétendu caractère exclusivement arabe de toute l'Andalousie devient plus aiguë, plus tranchante, et va jusqu'à devenir conflictuelle sous la plume de Quinet, qui confronte les cathédrales (fruit de la raison) aux mosquées (fruit de la passion), laissant entendre la supériorité de l'architecture musulmane par rapport à la chrétienne. Ainsi écrit-il : « dans nos cathédrales chrétiennes, les plus grandes hardiesses reposent toujours sur un fond de raison [...] Elles ne tendent pas à renverser les lois de la gravité, et les mathématiques éternelles ; leurs élans les plus extraordinaires sont soumis à certaines conditions qui sont celles de la création même. Au contraire, la maison d'Allah est celle d'un Dieu qui ne

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.294.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 384.

(3) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p. 482.

reconnaît d'autre loi que son caprice. Bouleversant à son gré les mathématiques, se faisant à chaque heure une géométrie nouvelle, il est tout l'opposé de cette architecture éternelle qui conforme son plan à la nature des choses. Logique, expérience, principe, raison, nature, tout cela disparaît devant une fantaisie du sultan

de l'univers ; en sorte que la gloire de sa maison consiste à contrarier, à renverser toutes les habitudes de l'éternelle géométrie ⁽¹⁾ ».

A la suite de sa visite de Cordoue, Quinet va beaucoup plus loin dans sa diatribe anti-chrétienne, et exprime ses ressentiments sous forme d'un dialogue, qui mérite d'être cité ici, pour ce qu'il renferme de signification sur la rancune de l'auteur contre la Reconquista chrétienne et ses artisans. Ainsi la mosquée de Cordoue et les églises des couvents s'affrontent, et l'on dirait qu'ils se lancent des reproches pour leur mutuelle ingratitude:

« La mosquée : Vous m'avez dépouillée, et maintenant vous êtes plus nues que moi. Vous avez éteint mes deux mille quatre cents lampes d'albâtre, et aujourd'hui vous êtes dans l'obscurité de l'enfer.

Les églises des couvents: Est-ce le Christ, est-ce Mahomet qui nous frappe ? Nous avons été châtiées à la fois par la parole et par l'épée.

La mosquée: Qu'avez-vous fait de cette terre que vous m'avez ravie? Je l'avais plantée; vous l'avez stérilisée. Cordoue était avec moi la reine du monde par le savoir et par le cœur. Voyez ce qu'elle est devenue sous votre ombre, un village, un *pueblo*. Jérusalem, aux mains des Assyriens, n'a jamais été plus misérable.

Les églises: De cette perle de beauté nous avons fait le grain obscur d'un chapelet ; voilà pourquoi nous sommes châtiées. Nos habitants sont dispersés ; déjà l'on change nos cellules, nos oratoires, nos chapelles en usines, en fabriques, en manufactures.

La mosquée: Par Allah ! Jamais injure semblable ne me sera faite. Le jour où je

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.316 – 317

ne servirai plus de demeure à l'Eternel, je m'écroulerai ; j'ensevelirai avec moi, dans la cour des orangers, le trésor du Coran. Non, jamais le harem de mes blanches colonnes ne sera souillé par la présence d'un autre que le dieu jaloux ⁽¹⁾ ».

Ce « dialogue », qu'on peut trouver ahurissant mais qui ne surprend pas chez un auteur qui consacra son œuvre prolifique à pourfendre l'Eglise avec une

outrance dans le réquisitoire et la dénonciation qui rejoint les pages les plus enflammées de son ami Michelet, n'exprime cependant pas toute l'attitude de Quinet face à l'héritage artistique des Arabes d'*Al-Andalus*, car il arrive que, ne s'embarrassant guère de contradictions, l'auteur fasse prévaloir un sentiment esthétique plus mesuré, capable de fines nuances et détaché des partis pris et des préoccupations militantes. C'est qu'il s'agit alors de descriptions à caractère non religieux, et l'auteur, libéré de l'esprit polémique, retrouve un jugement nuancé, voire critique, où transparaissent les influences de son éducation classique. Si, pour Quinet, la « christianisation » de la Cordoue maure a été un désastre, une profanation pour la ville, pour Gautier, moins soucieux d'engagement idéologique, elle a desséché la vieille capitale des Emirs omeyyades, la laissant comme un corps inerte: « la vie semble s'être retirée de ce grand corps, animé jadis par l'active circulation du sang moresque ; il n'en reste plus maintenant que le squelette blanchi et calciné ⁽²⁾ ». Les romantiques français, quelles qu'aient été leurs positions politiques et idéologiques, ont été unanimes à considérer que tout était splendeur dans cette région à l'époque musulmane, et que tout est devenu décadence à partir de la Reconquista. Ils n'ont jamais pardonné à Charles Quint d'avoir fait démolir des constructions arabes pour ériger son palais à l'Alhambra : Davilliers l'accuse de « vandalisme » et trouve sa construction « majestueuse

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.329 – 330

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.374.

mais froide »; Dumas la trouve « horrible », et Gautier, qui qualifie le palais de « lourde masse » sans cependant dédaigner sa grandeur, dénonce son emplacement qui, selon lui, détonne dans l'ambiance du cadre général : « ...le palais de Charles Quint, grand monument de la Renaissance qu'on admirerait partout ailleurs, mais que l'on maudit ici ⁽¹⁾ ». Comme nous le voyons, les romantiques ne comprenaient pas l'Andalousie chrétienne: la Séville que chante Gautier est fille des Maures: « Mais Valdès te connaît, bienheureuse Séville, / De

l'Espagne moresque, ô la plus belle fille ⁽²⁾ » ; et l'admiration de Dumas découvrant les splendeurs de la Grenade musulmane se teinte de regret et de nostalgie : « depuis que les Arabes sont partis, Grenade est endormi » [...] « soit jalousie, soit avarice, les Espagnols en reprenant Grenade ont fait peu de chose pour elle, et ses plus beaux bijoux, ses plus riches joyaux sont encore ceux qui ont été donnés à la pauvre fille par les Maures, c'est-à-dire par ses amants ⁽³⁾ ».

Ces sentiments et ces jugements n'étaient absolument pas identiques dans les textes espagnols analogues, émanant des contemporains ou de la génération suivante. Chez Zorrilla, par exemple, on peut lire non sans agrément les vers à la gloire des temps héroïques de la Reconquista : s'opposant nettement aux idées des Français évoquées plus haut, il écrit dans le style redondant qui lui valut un large succès populaire : « Alors, grande, digne, légitime, courageuse, tel le soleil qui sort soudain de derrière un nuage / plus pur et plus éclatant, / alors apparut Isabelle. [...] La fin désastreuse de cette race / était déjà décidée par Dieu. / Le pouvoir des tribus de l'Orient / était arrivé à son terme fatal ⁽⁴⁾ ». Le duc de Rivas décrit sur un ton affectueux la Grenade reconquise, laissant transparaitre, sans réserve aucune, son dénigrement de la Grenade sous le joug mahométan. Ainsi,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, p. 276.

(2) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, p.494.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XVIII

(4) Zorrilla José, *Les Romantiques espagnols*, *op.cit.*, p. 143

ces quelques vers extraits de *La azucena milagrosa* méritent d'être cités pour ce que renferme de patriotisme chrétien l'éloge de la beauté de la Grenade reconquise à la foi catholique, et que le poète chante dans un style lyrico-descriptif s'appuyant sur la topographie de la ville: « Ya por la gracia de los cielos suma / se mira transformada / en augusta matrona, / orgullosa, triunfante, / y con la frente de real corona / ceñida en vez del bárbaro turbante; [...] ya con la fe católica en el seno ⁽¹⁾ ». Et le poète d'opposer les « mots bénis du saint Evangile » aux « blasphèmes de Mahomet » et, aux Abencerrages, des « lignages plus élevés et meilleurs, plus courageux et vaillants et beaucoup plus anciens et glorieux ».

On pourrait s'étonner, de prime abord, que les voyageurs français, même lorsqu'ils étaient mus par une sympathie sincère et la volonté d'une approche favorable, en tout cas impartiale – tel que Gautier par exemple qui, touché par la piété d'une vieille femme qui rampait dans une église à Grenade, essayait d'excuser sa tiédeur religieuse en avouant que « nous autres catholiques un peu superficiels, nous avons besoin du pittoresque pour arriver au sentiment religieux⁽²⁾ », – se fussent retrouvés, néanmoins, rarement d'accord avec les écrivains espagnols dans leurs jugements sur le pays et sur sa culture. C'est qu'une triple « distance » les séparait, qui explique largement cette discordance : une différence de sensibilité, et d'abord de perception, entre l'habitant du pays, qui se reconnaît dans sa terre et dans son peuple et s'identifie à ses mœurs, ses traditions et sa culture, et l'étranger venant de loin, découvrant un pays inconnu et profondément « autre », en curieux, en observateur soucieux d'impressions inédites, en touriste avide de dépaysement et d'évasion, et toujours prêt à porter des jugements péremptaires et sans appel à partir d'un regard

(1) Ángel de Saavedra Rivas, Le Duc de, *La azucena milagrosa*, disponible sur : www.cervantesvirtual.com, p.4. Traduction: « Déjà elle s'élève par la grâce du ciel / se voit transformée / en une auguste matrone, / orgueilleuse, triomphante, / et le front ceint d'une vraie couronne / au lieu du turban barbare ; [...] / déjà dans le sein de la foi catholique ».

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.297.

structuré par d'autres paysages, orienté par un environnement, des coutumes et des usages différents ; ensuite, une différence plus directement culturelle, au sens étroit du terme tel qu'il s'applique à la littérature et aux arts, et qui oppose, à l'exubérance baroque de l'Espagne, une France demeurée pour une large part, même au milieu des débordements et des excès les plus effrénés du romantisme, fidèle plus ou moins consciemment à l'esthétique et au goût classiques ; une différence, enfin, d'ordre politique et, surtout idéologique, entre une Espagne encore fortement ancrée dans sa tradition catholique, attachée à ses croyances, ses rites, ses pratiques et ses fêtes, et une France que la Révolution avait sécularisée sinon déchristianisée, devenue le porte-drapeau de l'Évangile libéral, et qui faisait dire aux insurgés de 1808 dressés face à l'invasion napoléonienne que

« la Virgen del Pilar no quiere ser francesa
Quiere ser capitana de la tropa aragonesa ⁽¹⁾ ».

L'image romantique de l'Andalousie est très certainement une image topique et mythifiée, « la terre promise » de nos voyageurs, un lieu où chaque coin est un spectacle passionnant et pittoresque, un idéal à la fois esthétique et idéologique pour rassasier la soif d'exotisme et de couleur locale des romantiques et aiguïser leur réflexions sur les civilisations, leurs affrontements, le flux qui les emporte, le deuil de leur disparition. Cette image, puissamment poétique, riche d'échos et de suggestions, mais forgée bien souvent avant de découvrir réellement cette province, a fini par assombrir la vision d'ensemble de l'Espagne et par supplanter l'image entière de ce pays. Même le regard lucide d'un Mérimée, moins exposé aux déformations et aux travestissements conscients ou inconscients que ses contemporains, ne l'a pas empêché de faire croire que cette région symbolisait et résumait l'Espagne. Ce défaut d'optique subsiste encore

(1) « la Vierge du Pilar ne veut pas être française
Elle veut être capitaine de la troupe aragonaise ».

aujourd'hui quand les touristes, pour avoir vu danser les gitans au *Sacromonte* et assisté à une corrida de taureaux dans la *Maestranza* de Séville, croient connaître l'Espagne. L'Espagnol Julio Caro Baroja va même jusqu'à parler d'un nouveau genre littéraire, auquel il donne le nom d' "andalucismo" et qu'il définit ainsi: « el "andalucismo" es un género literario, musical, pictórico, muy en boga de 1830 a 1860 y que contribuyeron a desarrollarlo desde la Emperatriz Eugenia, amiga de Mérimée y de Iradier, hasta nuestros pobres cantores ciegos y que en la historia de la literatura y de la música españolas decimonónicas supone, hasta cierto punto, una reacción contra lo exótico, lo extranjero o extranjerizante ⁽¹⁾ ».

Le voyage en Andalousie a pu, dans ces conditions, constituer pour certains une sorte de purification de l'esprit, une ascèse marquée par l'abandon des simplifications préconçues, qui ont dû céder le pas au réel, à la fois plus

complexe et plus riche. Gautier, par exemple, découvre au fur et à mesure qu'il poursuit son voyage, une Espagne plus authentique; il se reconnaît en elle, et vit avec elle à l'unisson, même si ce n'était que pour quelques mois. Mais c'est en Andalousie, beaucoup plus qu'à Madrid ou en Castille, et tout particulièrement dans la fabuleuse Grenade, parée des prestiges d'une civilisation évanouie, que cette alchimie de l'autorévélation par le voyage culmine et se cristallise. Ce même Gautier va jusqu'à identifier l'Espagne entière avec l'image émouvante et impérissable de la ville de l'Alhambra, dans sa réalité passée et présente, ses pierres, ses couleurs, ses visages : « vous le dirai-je ? en mettant le pied sur le sol de la patrie, je me sentis des larmes aux yeux, non de joie mais de regret. Les Tours Vermeilles, les sommets d'argent de la Sierra Nevada, les lauriers-roses

- (1) Caro Baroja Julio, in *Ensayo sobre la literatura de cordel*, p.203. Traduction: « l'«andalousisme» est un genre littéraire, musical, pictural, très en vogue de 1830 à 1860, que contribuèrent, depuis, à développer l'Impératrice Eugénie, amie de Mérimée et de Iradier, jusqu'à nos pauvres chanteurs aveugles, et qui, dans l'histoire de la littérature et de la musique espagnoles du XIX^{ème} siècle, suppose, dans une certaine mesure, une réaction contre l'exotique, l'étranger ou la manie de l'étranger ».

du Generalife, les longs regards de velours humide, les lèvres d'œillet en fleur, les petits pieds et les petites mains, tout cela me revint si vivement à l'esprit, qu'il me sembla que cette France, où pourtant j'allais retrouver ma mère, était pour moi une terre d'exil. Le rêve était fini ⁽¹⁾ ». En effet, parmi tous les lieux qu'il a visités au cours de ses nombreux voyages, Gautier a été marqué plus particulièrement par deux villes, Grenade et Venise, ce qui lui a fait dire : « il est certaines villes dont on se sépare comme d'une maîtresse, la poitrine gonflée et des larmes dans les yeux ⁽²⁾ ». De tels propos sont une illustration, parmi bien d'autres, d'une attitude esthétique très répandue à l'époque et qui a donné lieu à de multiples commentaires, dont on retiendra, pour s'en tenir à un exemple, celui d'Ortega y Gasset: « durante todo el siglo XIX, España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía [...] Las ideas dominantes son de acento andaluz. Se pinta a Andalucía [...] Se lee a los escritores meridionales. Se habla a toda hora

de la “tierra de María Santísima”. El ladrón de Sierra Morena y el contrabandista son héroes nacionales ⁽³⁾ ».

Mettre fin à “ce rêve andalou” était difficile pour la plupart de ces voyageurs, chez qui l’envoûtement exercé par l’Andalousie a été tel qu’ils ont fini par percevoir cette région non comme un des multiples visages de l’Espagne, fût-il peut-être le plus séduisant, mais au contraire par opposition à l’Espagne, comme une sorte d’anti-Espagne, un paradis écroulé sous les coups de la Reconquista

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.450.

(2) Senninger Claude Marie, in *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*, Sedes, Paris, 1994, p.202.

(3) Ortega y Gasset José, *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, in *Revista de Occidente*, Madrid, 1942, p.11. Traduction: « tout au long du XIXème siècle, l’Espagne a vécu soumise à l’influence hégémonique de l’Andalousie [...] Les idées dominantes ont un accent andalou. On peint l’Andalousie [...] On lit les écrivains méridionaux. On parle à toute heure de la “terre de la Sainte Vierge”. Le voleur de la Sierra Morena et le contrebandier sont des héros nationaux ».

chrétienne et, pour cela même, devenu encore plus ensorcelant par la magie du souvenir qui l’embaume et du regret qui le berce. En quittant le Généralife, Dumas écrira : « adieu, madame, ou plutôt au revoir. Si je ne craignais pas que vous me prissiez pour un fou, je cueillerais la première venue de ces fleurs et je vous l’enverrais ; peut-être vous dirait-elle mieux que moi ce que l’on éprouve dans ce paradis du monde où elle est née, et que par malheur, moi, je ne visite qu’en passant ⁽¹⁾ ». Quant à Gautier, il s’identifie au roi Boabdil et exprime avec lui ses sentiments à l’heure d’abandonner Grenade, les lieux et les monuments arabes, bien sûr, qui ont impressionné l’écrivain dans cette ville tant chérie et dont la simple énumération lui suffit, sans qu’il soit nécessaire de l’appuyer de qualificatifs qui seraient superflus. Dans « Le Soupir du More », il les évoque avec de légères touches de couleurs, au moment de faire ses adieux à la ville: « Je pars, adieu, beau ciel d’Espagne, / Darro, Genil, verte campagne, / Neige rose de la montagne; / Adieu, Grenade, mes amours !/ Riant Alhambra, Tours Vermeilles, / Frais jardins remplis de merveilles, / Dans mes rêves et dans mes veilles,

Absent, je vous verrai toujours ⁽²⁾ ». L'intérêt porté à l'Andalousie reste, sauf chez Mérimée, d'ordre essentiellement « poétique » : on n'a pas cherché à faire exact, mais à susciter des images puissamment évocatrices, suggestives : celles du contraste avec la Castille et, à travers ce contraste chargé de signification symbolique, de l'affrontement avec la Reconquista chrétienne. Pour les romantiques, la passion de l'Andalousie et l'exaltation de son passé arabe et de ce qu'il a laissé sont constamment mises en opposition avec les réserves, la froideur ou l'hostilité envers la Castille, sa spiritualité, sa culture, ses monuments, voire simplement les images de la vie quotidienne de ses habitants : pour Gautier, à Grenade, même « les voitures y sont plus belles et en plus grande quantité qu'à

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XVIII

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.492.

Madrid ⁽¹⁾ » et, décrivant les maisons de la cité andalouse, il ne manque pas l'occasion de lui donner, une fois de plus, l'avantage, jusque dans l'excessif ou le bizarre : « nous avons déjà vu à Tolède des façades enluminées dans ce genre, mais elles sont bien loin de celles de Grenade pour la folie des ornements et l'étrangeté des couleurs ⁽¹⁾ ». La vie du centre ville grenadin est, dans son exubérance et son animation continue, comme une sorte d'antithèse joyeuse de la gravité castillane : « Grenade est gaie, riante, animée ⁽¹⁾ ». De même, pensons un peu à l'allégresse de Gautier tout au long de sa montée vers la Sierra Nevada, contrastant avec la noire mélancolie qui s'étale dans le chapitre consacré à l'Escorial.

Il faut dire que cet enthousiasme est loin d'être l'apanage des romantiques français et qu'il est largement partagé par d'autres voyageurs venus du « Nord ». Le fameux résident anglais de l'Alhambra, Washington Irving, à la veille de quitter ces lieux si attachants, écrit sur un ton plaintif, résumant tout un monde vécu : « partiré de la Alhambra dentro de pocos días y he de hacerlo con gran pesar. Nunca en mi vida he pasado días semejantes ni espero volver a

pasarlos⁽²⁾ ». Son compatriote Richard Ford, au moment de regagner son pays, tombe dans l'inévitable antithèse et s'exclame : « adieu à l'allègre Andalousie et à la végétation tropicale. Ceux qui vont vers le nord changent un éden en un désert ». La limite extrême du « nord », du castillan, c'est toujours l'Escorial. Au-delà, commence le véritable changement et, chez la plupart des voyageurs, le passage d'un monde ténébreux et glacé à la lumière et à la chaleur que dispense le paradis andalou, étincelant dans sa splendeur solaire : « j'ai besoin du soleil d'Andalousie pour me guérir du froid de l'Escorial ⁽³⁾ », écrit Quinet qui, à

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.259- 260

(2) Irving Washington, in *Cuentos de la Alhambra, op.cit.*, p. 341. Traduction : « je partirai de l'Alhambra dans quelques jours et je dois le faire à grand regret. Jamais au cours de ma vie j'ai passé de tels jours ni j'espère les repasser ».

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p. 138
l'Escorial, criait au secours.

Mais notons également ici que le style richement métaphorique de la relation de Quinet s'explique, en partie tout au moins, par sa vision d'une Espagne s'étalant à ses yeux dans ses contrastes et ses paradoxes, où le citadin danse le *fandango* et fait les révolutions, où les politiciens en redingote et en plastron discutent au parlement, tandis que les bandits attaquent les diligences.

Il ressort, au total, de la lecture des écrivains voyageurs de l'époque romantique, que la plupart d'entre eux se sont contentés de ce que leur a fourni l'image d'une Andalousie pittoresque, exotique, haute en couleurs, riche d'art et de beauté naturelle, prenante jusque dans les manifestations les plus excessives de sa généreuse vitalité, mais ne se sont guère souciés d'exactitude historique, d'autant plus que la connaissance du Moyen Age, stimulée par le mouvement romantique, restait encore insuffisante et souvent de seconde main ; d'où les erreurs fréquentes, les dates approximatives, voire fantaisistes, la confusion des personnages, etc... On doit reconnaître, néanmoins, que les récits des voyageurs français, par delà les réserves et les critiques justifiées qu'ils appellent, ont permis des réussites esthétiques de premier plan qui, en dépit des outrances, des facilités, du clinquant, des exclamations qui prêtent à sourire, conservent aujourd'hui

encore un pouvoir d'émotion et fournissent de cette Andalousie tant admirée une image qui demeure agissante en même temps que, dans plus d'un passage, assez souvent véridique. Cet envoûtement a été analysé, à travers ses composantes intellectuelles, affectives ou esthétiques, dans les études qui ont été consacrées, au XXème siècle, à l'Andalousie romantique, et que résume bien Melchor Fernández Almagro dans des conférences et des discours: « para saber que es romanticismo [...], no tenéis más que subir a la Alhambra, por el paseo de los Tristes y la Cuesta de los Muertos [...] Esa ruta equivale, en verdad, a un condensado y expresivo curso de romanticismo con el programa a la vista : lo triste y lúgubre, el halago del Oriente, la sugestión de la Edad Media, el gusto por la tradición, la leyenda y la conseja ⁽¹⁾ ».

La passion de l'Andalousie, chez les romantiques français, a été poussée au point de leur faire envier jusqu'aux animaux qui y vivent, faisant dire à un Théophile Gautier, au milieu d'un groupe d'amis: « je suis jaloux de l'oiseau ». Le souffle de l'enthousiasme parvient, plus d'une fois, à estomper, sinon à faire oublier, ce que les préjugés pouvaient avoir de naïf, voire quelquefois de simpliste, ou d'irritant.

Réactions des Espagnols

Il reste, cependant, que ces préjugés, ces lieux communs qui reviennent là où on les eût attendus le moins, et déparent tant de belles pages, ont poussé les écrivains espagnols de cette époque à chercher à rectifier l'image conventionnelle et déformée que les voyageurs français présentaient du pays qu'ils visitaient sans toujours se donner la peine de le découvrir dans sa réalité profonde. C'est sous l'inspiration du romantisme, bien que sous la forme d'une réaction, que se développe le *costumbrismo* en Espagne. Maintes figures ont été « la voix d'alerte » de l'Espagnol. Le principal représentant de ce mouvement est sans doute Mesonero Romanos, qui a traité les voyageurs français de « *falaces* » et de

« *inventores desatinados* », sans oublier que, dans ses *Escenas Matritenses*, le *costumbrista* laissait entrevoir à travers ses descriptions de Madrid que cette ville pouvait être emblématique de tout ce qu'il y avait en Espagne. Il insiste à donner

(1) *Granada en la literatura romántica española*, (discurso leído el día 9 de diciembre de 1951, en su recepción pública por Melchor Fernández Almagro y contestación de Emilio García Gómez), Madrid, 1951, (p.23-24) Traduction: « pour savoir ce qu'est le romantisme [...], vous n'avez qu'à monter à l'Alhambra, à travers le *paseo de los Tristes* et la *Cuesta de los Muertos* [...] Cette route équivaut, en réalité, à un cours de romantisme condensé et expressif avec le programme à la vue : le triste et le lugubre, la flatterie de l'Orient, la suggestion du Moyen Age, le goût pour la tradition, la légende et la fable ».

une explication, ou une contre-explication, aux dires et écrits des écrivains français. Dans ses *Cartas Españolas*, Mesonero Romanos prétend « vengar al carácter de los desmedidos insultos, de las extravagantes caricaturas en que le han presentado sus antagonistas ⁽¹⁾ ». Ce *costumbrista* insiste beaucoup sur la notion de vérité et essaye de combattre « esta malintencionada caricatura », « presentando sencillamente la verdad; oponiendo a aquellos cuadros falaces e interesados los coloridos del país, las acciones y dichos comunes a todas las clases, la naturaleza al fin, revestida con formas españolas ⁽¹⁾ ». Il justifie l'attitude de ses compatriotes envers tous les voyageurs, et non seulement les français: « sin duda que nuestros escritores se habrán dado prisa a vengar el honor nacional y a responder victoriosamente a los terribles cargos que de dos siglos a esta parte les dirige la Europa entera ⁽²⁾ ». Mais d'autres également se sont acharnés sur ces écrivains français et, à travers plusieurs articles, ont furieusement pris à partie les voyageurs d'outre-Pyrénées, dont Chateaubriand, Georges Sand et Gautier. Ainsi Enrique Gil y Carrasco laisse éclater son indignation sans ménagement: « por desgracia de nuestra hermosa España [...] rarísima vez la acontece abrigar en su seno a quien no se complazca en abrir en él heridas más o menos profundas, y no se empeñe en hacerle expiar, ya con el aguijón del sarcasmo, ya con las venenosas armas de la calumnia, lo poco que le queda de su

grandeza pasada. [...] Chateaubriand, como para descontar superabundantemente los interesados elogios que en *El último Abencerraje* hacía del carácter español

- (1) Escobar Arronis José, « El Curioso parlante », in *La Revista Española*, 2 de Marzo de 2006, retrato del autor, disponible sur: www.cervantesvirtual.com. Traduction : « venger le caractère (espagnol) des insultes démesurées, des caricatures extravagantes par lesquelles l'ont présenté ses antagonistes ». « Présentant simplement la vérité ; opposant à ces tableaux fallacieux et intéressés les coloris du pays, les actions et dits communs à toutes les classes, la nature, enfin, revêtue de formes espagnoles ».
- (2) Romanos Mesonero Ramón, in *Escenas Matritenses, op.cit.*, p.45. Traduction: « sans aucun doute nos écrivains se sont empressés de venger l'honneur national et de répondre victorieusement aux terribles accusations que, depuis deux siècles jusqu'à nos jours, lui a portées l'Europe entière ».

con una intención puramente política, y mientras duraban los heroicos esfuerzos contra Napoleón, ha acumulado los errores más torpes y groseros sobre nuestra índole en el *Congreso de Verona*. Jorge Sand ha dicho del pueblo balear que serían capaces de comerse unos a otros, y por último, Théophile Gautier ha venido el postrero a regalar a la prensa francesa y a la Europa culta esa sarta de disparates y sandeces, que tantas veces han hecho asomar la sonrisa de la compasión y del desprecio a los labios de las pocas personas que del lado de acá de los Pirineos se han tomado el trabajo de leernos ⁽¹⁾ ».

Ces auteurs *costumbristas* ont voulu donner de la réalité sociale espagnole une peinture tout à la fois pittoresque et fidèle, une image qui flatte sans déformer et séduise sans tromper. Ils étaient à la recherche d'une vieille Espagne en danger de souffrir un profond changement, et qu'il fallait revendiquer face à des voyageurs étrangers aux jugements hâtifs ou malveillants sur le caractère et les traditions espagnols. Etudiant, dans la perspective de l'histoire littéraire, les récits et journaux des voyageurs étrangers qui, à l'époque romantique, se mirent à la recherche de l'Espagne et de l'hispanité (ou, chez les plus superficiels, de l'« espagnolisme »), José Fernández Montesinos s'efforce, parallèlement, de porter un jugement équilibré sur ce que pouvait être l'attitude des hommes de

- (1) Gil y Carrasco Enrique, *Obras Completas*, ed., prólogo y notas de Jorge Campos, Madrid, 1954, p. 521. Traduction: « par malheur pour notre belle Espagne [...], très rarement il lui est arrivé d'abriter en son sein celui qui ne se complait pas à ouvrir des blessures plus ou moins

profondes, et qui ne s'obstine pas à lui faire purger, soit avec l'aiguillon du sarcasme, soit avec les vénéneuses armes de la calomnie, le peu que lui reste de sa grandeur passée [...] Chateaubriand, comme pour rattraper surabondamment les éloges intéressés qu'il faisait du caractère espagnol dans *Le dernier Abencérage*, dans une intention purement politique, et tant que duraient les efforts héroïques contre Napoléon, a accumulé les erreurs les plus lourdes et les plus grossières sur notre caractère dans *Le Congrès de Vérone*. George Sand a dit du peuple baléare qu'ils seraient capables de se manger les uns les autres et, finalement, Théophile Gautier est arrivé en dernier pour offrir à la presse française et à l'Europe cultivée ce chapelet d'absurdités et de sottises, qui maintes fois ont fait venir le sourire de la compassion et du mépris sur les lèvres de peu de personnes d'outre Pyrénées qui ont pris la peine de nous lire ».

lettres espagnols face aux thèmes en vogue dans les années 40. Ainsi écrit-il dans son *Costumbrismo y novela* : « en España, los escritores de la época de que nos ocupamos miran la sociedad de reojo porque no hallan en ella nada genuino. Este es el punto crucial del costumbrismo español. Lo español empieza a no ser aquello que se encuentra en la realidad española, sino lo que puede retrotraerse a un pretérito determinado. Así, lo español no se da en la España moderna como una plena esencia; es algo residual, cuando no un detritus. La única esperanza de hallar algo genuino lo despierta el bajo pueblo, cuando no se le busca en fenómenos esporádicos y anómalos, o entre gentes allegadizas, venidas en aluvión sobre nuestra tierra, que sólo al pintoresquismo podían interesar, como los gitanos. Apenas parece necesario decir que no habrá novela en España hasta que no se supere este punto de vista, que no se diferencia gran cosa del adoptado por los más frívolos descubridores de la España de pandereta, mal vista entre nosotros cuando era cosa de extranjis. Frente a una realidad jerarquizada de tal modo, el más genial novelista nada podría hacer, a menos de rehacer *Carmen* indefinidamente ⁽¹⁾ ».

D'autres, sur un ton réprobateur mêlé d'ironie mordante, confondent dans le même mépris tous les Français qui ont écrit sur l'Espagne et les jugent sans ménagement. Ainsi Carlos María Doncel, dans un article « Sandeces de un

(1) Montesinos José F., *Costumbrismo y novela*, Castalia, Madrid, 1965, p.118 Traduction: « en Espagne, les écrivains de l'époque dont nous nous occupons, regardent la société de travers parce qu'ils ne trouvent, en elle, rien d'authentique. C'est le point crucial du *costumbrismo* espagnol. L'Espagnol commence par ne pas être celui qu'on rencontre dans la réalité

espagnole, mais celui qui peut se rattacher à un passé déterminé. Ainsi, l'Espagnol ne se donne pas dans l'Espagne moderne comme une pleine essence; elle est quelque chose de résiduel, quand ce n'est pas un détrit. La seule espérance de trouver quelque chose d'authentique, c'est le petit peuple qui l'éveille, quand on ne le cherche pas dans des phénomènes sporadiques et marginaux, ou parmi les gens venus [en Espagne] en alluvion, qui ne pouvaient intéresser que pour le pittoresque, tels que les gitans. Il est à peine nécessaire de dire qu'il n'y aura pas de roman en Espagne avant qu'on ne dépasse ce point de vue, qui ne se différencie pas beaucoup de celui des plus frivoles découvreurs de l'Espagne des tambourins, mal vue chez nous quand il était chose d'étranger. Face à une réalité hiérarchisée de telle façon, le plus génial des romanciers ne pourrait rien faire, à moins de refaire indéfiniment *Carmen* ».

articulista francés », écrit: « es cosa probada que todo francés que viaja por España con ánimo de publicar después sus observaciones, viene con la firme persuasión de encontrar un país raro y estrafalario, que en nada ha participado de la civilización europea. Aunque después de haberlo recorrido se encuentre con un solemne desengaño, no deja por eso de regalar a sus compatriotas el fruto de su trabajo de observación en una multitud de absurdos y de embustes. Y no se crea que los que escriben estos viajes son gente de poco más o menos: hay muchos, y son los peores, que gozan en su país de una reputación muy bien sentada de finos observadores, y sin embargo no dan prueba ninguna de ello en lo que escriben sobre España ⁽¹⁾ ». L'article de J.M. Quadrado, paru dans *La Revue de Madrid* peu après la publication par George Sand de ses articles dans *La Revue des deux mondes*, très critiques non seulement à l'égard des habitants de Majorque mais très souvent à l'égard de tout le peuple espagnol, reste la réponse la plus dure et la plus péremptoire face aux accusations, injures et sarcasmes des voyageurs français. Retenons un passage de sa réponse qui résume bien les diatribes répétées de George Sand qui ont suscité l'indignation du lecteur espagnol : « pero sin duda nos estraviamos, porque estos artículos no deben tomarse mas seriamente de lo que fueron concebidos [...] Si os habla de las palmeras que ondean sobre cada granja, de los cantos muy árabes, muy melancolicos con que las mugeres adormecen a sus hijos [...], de la naturaleza alpestre e impotente mas que la de la Suiza, risueña como la de Italia, frondosa y virgen como las sábanas de Luisiana, nosotros que nos desconocemos los encantos de nuestro país, ni

(1) Doncel Carlos María, « Sandeces de un articulista francés », in *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, 2^a serie, tomo V [Micro 1628]. Traduction: « c'est une chose prouvée que tout

Français qui voyage courageusement à travers l'Espagne, pour ensuite publier ses observations, vient avec la ferme persuasion de rencontrer un pays bizarre et extravagant, qui n'a participé en rien à la civilisation européenne. Bien qu'après l'avoir parcouru il se retrouve avec une suprême désillusion, il ne s'empêche pourtant pas d'offrir à ses compatriotes le fruit de son travail d'observation dans une multitude d'absurdités et de mensonges. Et ne croyez pas que peu soient ceux qui écrivent ces *Voyages*: il y en a beaucoup, et les pires sont ceux qui jouissent dans leur pays d'une bonne réputation de fins observateurs, et ne donnent cependant aucune preuve de cela dans ce qu'ils écrivent sur l'Espagne ».

consultamos, como dice, el desdeñoso rostro de un estrangero para saber el precio de nuestros tesoros, le daremos gracias sin embargo porque ha perfeccionado el cuadro y aun creádolo a veces la pluma de la novelista. Pero si en medio de esos campos opulentos y privilegiados, pinta al indigente mallorquin remendando sus medias o rezando su rosario, al rudo payés adormeciendo con *Ave Mariás* a sus cerdos más caros para el que sus hijos, [...] si os presenta una danza grotesca con todos los circunstantes, incluso el alcalde con su vara, sentados por el suelo a modo de orientales, si reconoce al tocino por única base de nuestro arte de cocina, si toma por indígenas alimentos nunca presentados en mesa decente, si permite a la pluma expresiones asquerosas que se excusan en un meson, reid entonces con esos inocentes retozos, aplaudid a discreción las invenciones de esos cuadros, de esos ensayos, algo bufones, en el género de Rabelais, y sobre todo guardaos de irritaros mas por esas lindezas que por aquellas caricaturas de mal gusto que ridiculizan a su autor mas bien que al objeto de ellas, y se vuelven contra el mismo que la formó ⁽¹⁾ ».

(1) Quadrado J.M., *A Jorge Sand, vindicación*, in *Revista de Madrid*, tomo I, 1841, p.204

Traduction: « mais nous nous égarons sans doute, parce que ces articles ne doivent pas être pris avec plus de sérieux que celui avec lequel ils ont été conçus. [...] Si elle vous parle des palmiers qui ondoient sur chaque ferme, des chants très arabes, très mélancoliques sur lesquels les femmes endormaient leurs enfants [...], de la nature alpestre et imposante plus que celle de la Suisse, riante comme celle d'Italie, touffue et vierge comme les savanes de la Louisiane, nous qui n'ignorons pas les charmes de notre pays, ni consultons, comme elle le dit, le dédaigneux visage d'un étranger pour savoir le prix de nos trésors, nous la remercions cependant parce qu'elle a perfectionné le tableau, même si parfois il s'agissait d'une création de la plume de la romancière. Mais si, au milieu de ces champs opulents et privilégiés, elle peint l'indigent majorquin raccommodant ses bas ou priant le chapelet, le rude paysan endormant avec des *Ave Maria* ses cochons pour lui plus chers que ses enfants, [...] si elle vous présente une danse grotesque et tous les assistants, y compris le maire avec son bâton, assis sur le sol à la manière des orientaux, si elle reconnaît le lard comme la seule base de notre art culinaire, si

elle considère comme indigènes des aliments qui ne figurent jamais sur une table décente, si elle permet à la plume des expressions dégoûtantes qu'on excuse dans une auberge, riez alors de ces innocents ébats, applaudissez à volonté les inventions de ces tableaux, de ces essais, plutôt bouffons, dans le genre de Rabelais, et surtout évitez de vous irriter à cause de ces gentilleses et de ces caricatures de mauvais goût qui ridiculisent bien plutôt leur auteur que leur objet, et se retournent contre celui qui les a forgées ».

Oui, mais un Azorín reconnaît que, grâce aux romantiques français, « l'Espagne s'est mieux connue elle-même. Et c'est une des choses que nous devons toujours à la France, nous les Espagnols ⁽¹⁾ ». Soulignons que ceci ne l'a néanmoins pas empêché de distinguer entre un voyageur français et un autre ; et de critiquer, par exemple, Dumas, en faisant semblant de le défendre ne serait-ce que par condescendance, quand il considère qu'il faut lire le voyage de Dumas sans indignation car « son páginas ésas, ligeras, frívolas, ingeniosas, algunas exactas ; pero no hay en ellas ni el más leve rastro de dañina intención. Alejandro Dumas escribe como pudiera hacerlo, un muchacho irreflexivo, voceador y atolondrado. Así pasó por España ⁽²⁾ » ; ceci après avoir fait état des accusations d'ingratitude contre l'auteur français, si élogieusement reçu en Espagne, d'un certain Wenceslao Ayguals de Izco qui, en 1847, s'était demandé « ¿cómo se atreve el villano extranjero a calumniar a esta nación magnánima, después de los constantes obsequios que recibió de la sociedad española? ⁽³⁾ ». Azorín reconnaît une dette envers les Français pour leur grande contribution à faire connaître son Espagne, tandis que l'Espagnol Antonio Buero, dans une étude critique du début du XXème siècle sur Gustave Doré, accuse directement ses compatriotes d'être les principaux coupables de la représentation de cette « fausse Espagne ». Ainsi, écrit-il : « la España pintoresca no es una invención artificial ni superficial de los extranjeros ante el espectáculo de nuestra patria ; por muy incompleta o discutible que se considere tal visión, es de la propia España y no de Francia o Inglaterra de donde proviene, y entre sus creadores o propugnadores se

(1) Martínez Ruiz J. (Azorín), « L'Espagnolisme des romantiques français », in *Mercure de France*, tome CXXI, Mai – juin 1917, Paris, p. 633

(2) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Lecturas españolas*, Espasa-Calpe, 1957, p.102. Traduction :

« ce sont des pages légères, frivoles, habiles, quelques-unes exactes, mais il n'y a pas en elles la moindre trace d'intentions nuisibles. Alexandre Dumas écrit comme il peut, un garçon irréfléchi, crieur et étourdi. C'est ainsi qu'il est passé en Espagne ».

- (3) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Lecturas españolas*, Espasa-Calpe, 1957, p.102. Traduction : Wenceslao Ayguals de Izco : « comment peut-il oser, ce vilain étranger, calomnier cette nation magnanime, après les constants hommages qu'il a reçus de la société espagnole ? ».

encuentran artistas excelsos. Debiéramos acabar definitivamente con la imputación de esa visión española a los extraños. En los aspectos más deleznable como en los más altos – pues los tiene – la hemos hecho nosotros ⁽¹⁾ ».

En fait, s'il y a bien, chez les voyageurs français de l'époque romantique, des constantes, des dominantes communes, qui s'expliquent par la participation à un même idéal esthétique et une même vision historique (et très souvent à une même idéologie), la diversité des tempéraments individuels trouve aussi très largement sa place dans leurs récits, et explique que l'Espagne de cette époque ait eu, en définitive, autant de portraits que de portraitistes. Mesonero Romanos finit par céder à sa tentation de faire un voyage en France, dont il précise bien l'intention « para dar a nuestros vecinos una lección de que tienen harta necesidad y decirles: aprended de un hijo de esa nación incógnita para vosotros bajo cualquier aspecto, aprended a observar con acierto y templanza... porque en efecto es una calamidad que apenas haya francés, sea viajero, sea estacionero, que no desatine al tratar de España ⁽²⁾ ». Et Azorín cite les lamentations, qui remontent à 1808, de Don Antonio de Capmany, écrivain politico-satirique et journaliste du début du siècle, dans la seconde partie de sa *Centinela contra franceses* qui mérite d'être reproduite telle quelle: « de la desaparición de la España clásica y de la infiltración en nuestra patria de usos, muebles, paisajes,

(1) Buero Antonio, *Gustave Doré*, Estudio crítico-biográfico, Ediciones castilla, Madrid, 1949, p.108. Traduction: « l'Espagne pittoresque n'est pas une invention artificielle ni superficielle des étrangers face au spectacle de notre patrie ; pour si incomplète ou discutable qu'on puisse considérer une telle vision, c'est de l'Espagne même qu'elle provient et non de France ou d'Angleterre, et parmi ses créateurs ou ses protecteurs, on trouve d'excellents artistes. Nous devrions en finir définitivement avec l'imputation de cette vision espagnole aux étrangers. Tant dans les aspects les plus méprisants que dans les plus hauts, eh bien, nous l'avons faite nous-même ».

(2) Le Gentil Georges, in *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du*

XIXème siècle, p.115. Traduction : « pour donner à nos voisins une leçon dont ils ont grand besoin et leur dire: apprenez d'un fils de cette nation qui vous est inconnue sur tous les plans, apprenez à observer avec bon sens et tempérance... parce qu'en effet c'est une calamité qu'il y ait à peine un français, qu'il soit voyageur ou visiteur, qui ne divague pas en parlant de l'Espagne ».

trajes, sentimientos e ideas extranjeros. “corrijamos nuestras costumbres” – decía Capmany – “volviendo a ser españoles de chapa y de calzas atacadas”⁽¹⁾ ». Nous pensons également ici au cri lancé par Fernán Caballero dans le prologue de sa *Gaviota* où elle signale que « es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos pintados por nosotros mismos⁽²⁾ ». D’où l’importance de la publication à Madrid, en 1843 puis en 1844, de l’ouvrage collectif *Los españoles pintados por sí mismos*, une anthologie de magnifiques articles des costumbristas de l’époque qui pourrait également constituer une sorte de réponse – référence, claire et précise, à tous les récits de voyages français et étrangers, en même temps qu’une grande source d’inspiration pour des œuvres narratives et théâtrales françaises à sujet espagnol. Cet ouvrage a poussé plusieurs critiques modernes à qualifier les nouvelles de Mérimée et de Gautier de *costumbristas* pour la ressemblance avec les productions de leurs contemporains espagnols. Mariano de Cavia n’a-t-il pas écrit dans son prologue à *Carmen* que « la España de Mérimée y Gautier, sólo por el temperamento de los autores de *Carmen* y *La Melitona* (el gran Teófilo escribía *Militona*), tiene en el arte humano, así en la pintura de los seres como en la expresión de las pasiones, tanta cantidad de realidad como las escenas “costumbristas” de Mesonero, Larra y Estébanez⁽³⁾ ».

(1) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Lecturas españolas*, Espasa-Calpe, 1957, p.97. Traduction: « de la disparition de l’Espagne classique et de l’infiltration dans notre patrie d’usages, de meubles, de paysages, de costumes, de sentiments et d’idées étrangères. “Corrigeons nos coutumes attaquées”, disait Capmany, “redevenant des Espagnols de pure race” ».

(2) Caballero Fernán, *La Gaviota*, disponible sur : www.cervantesvirtual.com Traduction : « il est indispensable, au lieu de juger les Espagnols peints par des mains étrangères, que les autres peuples nous voient peints par nous-mêmes ».

(3) De Cavia Mariano, in *Carmen*, Biblioteca de *El Sol*, p. 7. Traduction : « l’Espagne de Mérimée et de Gautier, par le seul tempérament des auteurs de *Carmen* et de *La Melitona* (le grand Théophile a écrit *Militona*), a dans l’art humain, ainsi que dans la peinture des êtres et dans l’expression des passions, autant de réalité que dans les scènes “costumbristas” de Mesonero, Larra et Estébanez ».

Chapitre VI : L'homme espagnol

L'homme espagnol, stéréotypes : entre déception et fascination.

a) Caractères et particularités de l'Espagnol :

Types physiques - mentalités – croyances – attitudes – valeurs - identités.

b) L'Andalou et le Castillan

c) Le sentiment de l'honneur

d) Patriotisme

e) La religion

f) La vie collective: les fêtes, le folklore, le théâtre, la corrida.

g) La société espagnole, les classes et les catégories sociales :

- Le toréro
- La femme castillane et andalouse : à la recherche du type féminin idéal.
- Le costume féminin typique.
- La Manola
- La Cigarrera
- La gitane
- Les sorcières

Les figures répétitives :

- du bandoléro
- de l'hidalgo
- de l'inquisiteur
- Le costume typique masculin

h) Les formes de la représentation : registres épique, lyrique, argumentatif :

- Les récits légendaires.

L'homme espagnol: stéréotypes : entre déception et fascination.

L'Espagne a suscité de véritables passions chez les romantiques français : ces auteurs, en dépit des déformations conscientes ou inconscientes qu'ils ont apportées, auront au moins tenté, à défaut d'y parvenir toujours, à saisir l'âme et l'identité de l'Espagne en redécouvrant, si l'on peut dire, les images de la vie collective (les fêtes, les rites, les coutumes, le folklore, le théâtre), de la société espagnole, des classes et des catégories sociales, des figures emblématiques (le bandoléro, le caballero, l'hidalgo, le maure, la gitane, l'inquisiteur, le pícaro etc...), du type physique, des mentalités, des croyances, des attitudes, des valeurs (l'héroïsme, la fierté, l'honneur, la lutte traditionnelle du chrétien et du maure, la fidélité monarchique, l'attachement à la foi catholique, le panache, etc...), du destin historique du pays, revisité à travers le prisme du registre épique (mythes, légendes, exploits de l'Espagne héroïque). Cette diversité, unique à un tel degré dans les nations européennes, a été bien souvent relevée, jusqu'à notre époque, par des historiens, des sociologues, des écrivains, des voyageurs, qu'ils viennent du monde hispanique ou d'ailleurs. Ainsi la mexicaine Margarita Ucelay Da Cal écrit-elle, dans un ouvrage consacré à la littérature costumbriste: « ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ninguno otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original. ¿Dónde hallarías a un torero?, ¿dónde un gitano como el español?, ¿un contrabandista como el andaluz?, ¿una manola como la madrileña? En ninguna parte ⁽¹⁾ ».

(1) Ucelay Da Cal Margarita, in *Los españoles pintados por sí mismos* (1843 – 1844). *Estudio de un género costumbrista*, El Colegio de México, México, 1951 ; p. 32. Traduction : « certainement aucun autre peuple ne méritait autant d'être peint que l'espagnol, parce qu'aucun autre n'est aussi nombreux et varié dans ses types, ni aussi original. Où trouverez – vous un torero ?, un gitan comme l'Espagnol ?, un contrebandier comme l'Andalou ?, une manola comme la Madrilène ? Nulle part ».

Reste, bien entendu, à se demander dans quelle mesure la conscience historique était suffisamment aiguë pour permettre aux romantiques français

d'aller au-delà des apparences, parfois superficielles et trompeuses. En se tournant vers cette Espagne tant chantée dans leurs œuvres, ces auteurs cèdent-ils simplement à l'attrait du pittoresque, au goût de l'insolite, à une certaine recherche du bric-à-brac et, chez les meilleurs, à la sollicitation esthétique d'un patrimoine architectural et pictural parmi les plus riches et les plus puissamment suggestifs ? Ou cherchent-ils à pénétrer au cœur même de la « réalité » profonde de l'Espagne, de ses hommes, et de sa culture séculaire ? Se sont-ils reconnus eux-mêmes dans un certain « espagnolisme » auquel ils se sont identifiés, sans s'interdire la distanciation du regard critique ?

A première vue, tous ont cherché à découvrir et à établir des définitions de l'homme espagnol. Quel est-il ? Où réside sa spécificité ? Peut-on parler d'un homme type espagnol ou d'Espagnols différents, voire opposés, selon les régions ? Chacun de ces voyageurs français a vu, décrit et apprécié, tantôt positivement, tantôt d'un œil critique ou sévère, quelque fois jusqu'à la déformation caricaturale, l'Espagnol, selon ses expériences personnelles tout au long du voyage ou selon des stéréotypes ou des préjugés qu'il cherchait à illustrer ou dont il croyait pouvoir vérifier le bien-fondé « sur le terrain ». Stendhal, par exemple, dans ses *Mémoires d'un touriste*, se penchant sur l'individualité et l'irréductibilité de l'Espagnol, écrit : « je regarde le peuple espagnol comme le représentant vivant du moyen âge. J'aime l'Espagnol parce qu'il est type ; il n'est copie de personne. Ce sera le dernier type existant en Europe ⁽¹⁾ ». Dans quelle mesure cet Espagnol-type n'est-il copie de personne ? De quelles composantes sa physionomie humaine est-elle constituée ? Où réside et comment appréhender son identité culturelle ? Comment ont réagi les écrivains espagnols de la même

(1) Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, in *Revue de Paris*, LI, 1838, pp. 33-47.

époque aux analyses des voyageurs français puisque, même Gautier, si porté qu'il soit à une exaltation peu propice à la lucidité critique, reconnaît néanmoins qu'« en général les Espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière

poétique, ils se prétendent calomniés par Hugo, Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne : oui, calomniés mais en beau ⁽¹⁾ ». Autant de questions que les romantiques français qui se sont intéressés à l'Espagne et ont cherché à la découvrir, ou à la connaître de plus près, se sont posées, y apportant des réponses au travers d'impressions et de réflexions, tantôt éparses tantôt plus soutenues et systématiques, dont il convient de dresser le bilan et d'examiner la viabilité.

a) Caractères et particularités de l'Espagnol

Les voyageurs français ont cherché à cerner l'idiosyncrasie d'un peuple dont la trajectoire historique est à la fois profonde et complexe, et ils se sont efforcés de découvrir et de connaître cet Espagnol exotique et énigmatique : « tout Espagnol », constate Dumas, « donne à toute chose, si misérable qu'elle soit, un je ne sais quoi de flottant, de coloré et de pittoresque ⁽²⁾ ».

La plupart de nos auteurs avaient, certes, beaucoup de difficulté à communiquer en castillan; ce handicap ne les a cependant pas empêchés de connaître ce peuple, de le juger, et de broser, le plus souvent par touches successives, une sorte d'esquisse de son caractère jalonné de paradoxes: sa simplicité, sa fierté, son sentiment de l'honneur, sa spontanéité, sa sincérité, son hospitalité, mais également sa cruauté, sa violence, son esprit vengeur, ses excès dans une dévotion versant facilement dans la superstition et le fanatisme, et bien

(1) Gautier Théophile, *Le Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 97.

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XXII

d'autres caractéristiques qu'on découvrira tout au long de notre étude. Il reste que, dans leur vision du caractère de l'Espagnol en général et des habitants des différentes provinces en particulier, se retrouvent, inévitablement, des lieux communs mêlés à des observations personnelles et directes : « quel peuple en

Europe », s'exalte le duc de Marcillac « dans le monde connu, a l'imagination plus ardente, l'esprit plus vif, plus pénétrant ? Quel peuple plus enflammé dans ses affections ; plus enthousiaste, et plus constant dans ses entreprises ? ⁽¹⁾ ».

Certains, toutefois, ne se sont pas privés de juger insuffisante leur connaissance de la péninsule; Gautier, qui resta six mois en Espagne au cours de son premier séjour et y revint à plusieurs reprises, reconnaît-il que « ce n'est pas en six mois que l'on pénètre le caractère d'un peuple et les usages d'une société⁽²⁾ ». D'autres ont essayé avec beaucoup de bonne volonté de pénétrer l'âme espagnole ; ainsi Charles Didier, dans le prologue d'*Une année en Espagne*, confesse d'entrée de jeu à son lecteur qui aurait pu se croire devant une chronique de l'actualité: « j'ai tâché d'aller au fond des choses, et j'ai été moins préoccupé des formes et des modifications politiques, qu'appliqué à rechercher au-dessous la vie sociale dont elles ne sont que l'enveloppe. Les mœurs expliquent les hommes, et sans la connaissance des hommes on ne saurait rien comprendre aux événements ⁽³⁾ ». Cette attention au rôle des forces sociales et des mœurs dans l'explication des événements politiques, même si elle est probablement l'écho de lectures – Montesquieu, Joseph de Maistre – n'en témoigne pas moins d'une remarquable acuité, qu'on ne retrouve pas chez d'autres.

Les romantiques ont sans cesse parlé du caractère simple, bon, accueillant et candide de l'Espagnol, encore préservé des empreintes de la civilisation artificielle. Le duc de Marcillac, impressionné par la beauté des monts de Galice,

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p. 268

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 148.

(3) Didier Charles, *Une année en Espagne, op.cit.*, p. II

se livre à un parallèle avec le caractère de l'Espagnol, dans lequel il voit comme une sorte d'émanation de cette nature, et souligne ses vertus restées pour ainsi dire à l'état de nature: « la simplicité, la candeur, la bonne foi, l'hospitalité, vertus du premier âge, détruites par ce que nous avons appelé civilisation, se sont réfugiés dans ces montagnes, dont le sommet est couvert de neige, tandis que, vers la mi-

décembre, les vallons sont tapissés d'une verdure printanière, et que les arbres en boutons offrent l'aspect d'un développement prochain. Les mœurs y sont pures. Sous un tel climat, dans un tel pays, comment ne pas être vertueux ? Comment ne pas être heureux ? ⁽¹⁾ ». Cet éloge (qu'on pourrait croire sorti de la plume de Rousseau ou de Bernardin de Saint-Pierre) de la simplicité de l'Espagnol, source de sa félicité et de l'envie des autres, s'élargit, une fois de plus, en une critique de la civilisation moderne, la parisienne surtout, s'adressant en effet, directement aux habitants de Paris : « vous, habitants de Paris, vous habitants des grandes villes, vous qui ne cherchez que des plaisirs, qui courez sans cesse après le bonheur sans jamais le trouver, quittez vos palais somptueux, renoncez à vos bals, à vos spectacles, à vos divertissements sans nombre, où vous ne trouverez que l'ennui et le dépérissement de votre santé ; allez vous mêlez à ces êtres étrangers à la duplicité, à la politique [...] alors vous trouverez ce bonheur réel, cette félicité intérieure ⁽²⁾ ». Chez Quinet également, l'éloge de l'Espagnol se double d'une attaque véhémement de ses compatriotes esclaves du snobisme : « que diraient nos gentils hommes, si, en passant dans la rue, le dernier homme du peuple, un ouvrier, un ânier s'approchait d'eux cavalièrement joue contre joue, et venait leur emprunter, jusque sur leurs lèvres, le feu de leurs cigares ? Le riche, chez nous, se sentirait outragé et contaminé, pour toute une journée, de cette seule approche du pauvre ⁽³⁾ ». Mérimée est encore plus cinglant et ne se gêne pas pour accuser

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p. 268

(2) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p.236

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.190.

les Français à la fois d'idiotie et d'hypocrisie : « que vous dirai-je de ce pays-ci ? On y devient de nos jours plus bêtes et plus hypocrites ». Face à cette hypocrisie du Français, il expose le caractère franc de l'Espagnol: « c'est un pays de liberté où chacun fait ce qu'il lui plaît et où il est permis d'avoir bon cœur ⁽¹⁾ ». L'auteur reprend comme un véritable « leitmotiv » le thème de la laideur et de la vilénie

générale en France, ne cessant de répéter que c'est en Espagne qu'il trouve consolation et bonheur (on songe à Stendhal « milanese »).

L'enthousiasme de l'Espagnol est également souligné et confronté à la froideur générale du Français. Quinet, par exemple, parlant de la dévotion dans les deux pays, fait la comparaison suivante: « chez nous, nos petites dévotions routinières, sans enthousiasme, séparées, isolées de la patrie, éteignent, pétrifient les physionomies des femmes ⁽²⁾ »; et, décrivant par contraste une fête à laquelle il avait assisté en Espagne, il écrit : « ce jour-là au contraire c'était la fête de la vie, le triomphe de l'âme; Mahomet vaincu par le Christ, l'Afrique par l'Espagne⁽²⁾ ». Ces propos, sous la plume de Quinet, qui pourtant ne s'est pas privé d'afficher ostensiblement dans son récit une islamophilie mêlée d'agressivité à l'égard de l'Espagne catholique, constituent, pour cela même, un témoignage précieux, encore qu'un peu étrange chez un tel auteur.

Conscients de la difficulté d'enfermer l'âme de l'Espagnol dans une image d'ensemble réductrice de sa complexité et de ses diversités, nos voyageurs ont, si l'on exclut les plus superficiels et les plus hâtifs, cherché à l'appréhender dans son enracinement local et son environnement social. L'anglais Henry Swinburne, à la suite de son long voyage en Espagne, arrivera à la conclusion personnelle suivante: « s'il me fallait peindre les Espagnols d'après les différentes esquisses qui m'ont été données par eux- mêmes, chaque province de ce royaume

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén*, par Maurice Parturier, ed. Le Divan de Paris, *op.cit.*, p. 20.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p. 269.

serait tantôt un paradis, tantôt un pandemonium, le séjour des bienheureux et la demeure des mauvais esprits ⁽¹⁾ ». Le Galicien, tourné vers la mer, ne ressemble en rien au Catalan ou au Basque, travailleurs disciplinés obéissant aux lois de l'économie moderne et aux ordres du cerveau. Ce n'est évidemment pas ce que recherchaient nos romantiques, qui ne se sont pas privés de manifester leur étonnement ; ainsi Victor Hugo par exemple, arrivé à Saint- Sébastien,

s'interroge: « mais suis-je bien en Espagne ? [...] Saint-Sébastien tient à l'Espagne comme l'Espagne tient à l'Europe, par une bande de terre. [...] On est à peine espagnol à Saint-Sébastien ; on est basque. [...] On parle bien un peu castillan, mais on parle surtout basque. [...] Le vieux mot Navarre n'est pas un mot. On naît basque, on parle basque et l'on meurt basque. La langue basque est une patrie, j'ai presque dit une religion. [...] La langue espagnole est ici une étrangère comme la langue française ⁽²⁾ »; Mérimée, joignant à l'observation la sévérité du jugement, considère les Catalans comme étrangers au tissu humain de la nation espagnole et ne veut y voir que « de vilains Français, un peu grossiers et fort curieux de gagner de l'argent [...] Que Dieu vous préserve de la Catalogne et des Catalans ⁽³⁾ »; Ce genre d'affirmations, fortement marquées par l'attrait que Madrid exerçait sur notre auteur, ne sont flatteuses ni pour ses compatriotes ni pour les Catalans, accusés d'avoir épousé les habitudes sociales nées de l'essor industriel, et qui ne sauraient être comparés aux Andalous qui, eux, ont su rester « primitifs », ou avec les Castellans, représentants de la « vieille Espagne » chère à son cœur. Albert Fouillé, dans *Peuples européens*, esquisse un panorama psychologique des habitants des différentes provinces espagnoles, qui, pour

(1) Swinburne Henry, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.459

(2) Hugo Victor, *Victor Hugo et le pays basque, Elkar*, 2002, p.16-17

(3) Mérimée Prosper, *Cor. gen.*, t.IV, *op.cit.*, p. 566-567, [12 – XII – 1846].

discutable qu'il puisse apparaître par ailleurs, n'en est pas moins révélateur de l'influence durable que l'image que les romantiques ont construite de l'Espagne a exercée sur les générations suivantes (la dernière édition de l'ouvrage date de 1921) ; on peut y lire le raccourci suivant: « l'imagination du Catalan se tourne vers l'action et les affaires, plutôt que vers l'art et l'éloquence [...] Vifs, légers, spirituels, gascons de l'Espagne, les Andalous s'enorgueillissent du sang maure qui abonde en leur veine. [...] Les habitants de Murcie et d'Alicante, plus indolents, ont le fatalisme arabe. Ceux de Valence, laborieux mais amis du luxe et

des plaisirs, fournissent nombre de toreros et de danseurs. [...] On compare aux Auvergnats les Galiciens [...], lourds, robustes, on loue leur simplicité et leur franchise, leur probité et leur amour du travail [...] Autant l'Andalou est vif et exubérant, autant l'habitant des grandes plaines grises de Castille est sérieux, lent et grave, sous sa *capa* aux plis classiques ⁽¹⁾ ».

b) L'Andalou et le Castillan

On retrouve presque toujours chez les voyageurs français, comme du reste chez leurs contemporains espagnols, l'Andalou et le Castillan.

La caractérisation de l'Andalou se fait à partir de quelques personnages exceptionnels, d'authentiques héros populaires, archétypes des qualités de la race et entretenant une relation essentielle avec la terre andalouse : les bandoléros, les toreros et les gitans (types sur lesquels nous reviendrons plus en détail et dans un chapitre à part). C'est à partir d'eux que les écrivains voyageurs cherchent à dessiner un modèle de comportement des Andalous : violents, sauvages, cruels,

(1) Fouillé Albert, in *Esquisse psychologique des peuples européens, Italiens et Espagnols*, sixième édition, Paris, 1921, p.150 – 151.

corrompus, paresseux, abouliques, vivant en marge de la loi. Sous l'idéalisation des stéréotypes, se retrouvent des êtres menteurs, orgueilleux, jaloux, que la délinquance et le crime n'effraient pas. La danseuse de race gitane trouvera son incarnation définitive dans la *Carmen* de Mérimée (et ses prolongements musicaux), et avec elle, fera le tour du monde. Les termes « populaire » et « andalou » deviennent interchangeable, et toute la littérature populaire espagnole, qui véhiculera abondamment ces représentations cristallisées en clichés, collaborera à la construction du mythe andalou.

L'Andalou attire avec le même débordement d'enthousiasme les écrivains étrangers aussi bien que ceux de la Péninsule, et les uns comme les autres se le

représentent (et le présentent à leurs lecteurs) sous les traits d'une personne qui a su s'approprier une joie, la joie qui jaillit du simple bonheur de vivre et qui se traduit en une exubérance explosive dans tous ses actes et toutes ses paroles.

Le visiteur perçoit directement, à tout moment, le caractère joyeux de l'Andalou car la musique et la danse sont là pour les lui rappeler à n'importe quelle occasion. Les sons et les rythmes jalonnent la succession des jours: « quand les Espagnols dansent » remarque Dumas à Aranjuez, « il n'y a pas de proposition à leur faire ⁽¹⁾ ». Et Gautier note que la vie du peuple grenadin est « extrêmement agréable », « vie essentiellement ludique »: « c'est un spectacle singulier que la vie que l'on mène à Grenade, vie toute de loisir, remplie par la conversation, la sieste, la promenade, la musique et la danse ⁽²⁾ ». Cette philosophie de la vie lui permet de garder la bonne humeur dans les moments difficiles; ce qui provoque l'admiration de Mérimée. L'Andalou se livre tout entier, avec une vivacité peu soucieuse de mesure, au plaisir, à la gaieté, aux blagues. Le costumbrista Serafín Estébanez Calderón écrit à ce sujet: « los

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, op. cit., Ch. XIII.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op. cit., p.305

sevillanos, pues, son los reyes de la inventiva, del múltiplo, del aumentativo y del pleonasma, y de entre los sevillanos, el héroe y el emperador era Manolito Gázquez ⁽¹⁾ ».

Quant à la relation entre le travail et le loisir, Gautier constate plaisamment que « chacun est occupé consciencieusement à ne rien faire ⁽²⁾ », ou plutôt à faire uniquement ce qui est agréable: « la galanterie, la cigarette, la fabrication des quatrains et des octaves, et surtout les cartes ⁽²⁾ ». Ce panorama idyllique se précise quand Gautier affirme que l'unique tâche importante des Grenadins est la galanterie: « l'amour semble être la seule occupation à Grenade. L'on n'a pas parlé plus de deux ou trois fois à une jeune fille que toute la ville vous déclare novio y novia, c'est-à-dire, fiancés, et vous fait sur votre prétendue passion une foule de railleries innocentes ⁽³⁾ ». Dumas a constaté la même

importance accordée à l'amour chez les Sévillans: « on sentait que toute cette ville, si joyeuse le jour, gardait une partie de sa gaieté pour son sommeil; qu'une partie de ses habitants veillait pour aimer, et que l'autre dormait pour rêver d'amour ⁽⁴⁾ ». Il faut également souligner le charme et l'adresse de l'Andalou quand il fait la cour à une jeune fille et tout le répertoire de phrases élégantes, qu'il manie avec un art consommé, répertoire que les Français attribuent à la persistance des traditions arabes dans l'Espagne du Sud. Mérimée, dans *Les âmes du purgatoire*, précise bien que « Don Juan était de Séville et savait par cœur toutes les romances morisques dont la langue amoureuse est si riche. Il ne pouvait manquer d'être éloquent ⁽⁵⁾ ». Gautier croit découvrir chez les Grenadins un

(1) Estébanez Calderón Serafín, in *Los costumbristas españoles*, "El asombro de los andaluces, o Manolito Gázquez, el sevillano", *op.cit.*, p.813. Traduction: « les sévillans sont, donc, les rois de l'imagination, du multiple, de l'augmentatif et du pléonasme, et le héros et l'empereur des Sévillans était Manolito Gázquez ».

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.303 – 304

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 90

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XXXV

(5) Mérimée Prosper, *Les Ames du purgatoire*, *op.cit.*, p.26

mélange de stoïcisme et d'épicurisme, qui se fonde sur la conviction que les biens matériels ne sont pas les plus importants: « les Espagnols m'ont paru très philosophes: ils n'attachent presque aucune importance à la vie matérielle et le confort leur est tout à fait indifférent. Les mille besoins factices créés par les civilisations septentrionales leur semblent des recherches puérides et gênantes ⁽¹⁾ ». Les Andalous, en particulier, l'ont séduit par une philosophie de la vie, faite de simplicité et qui sait se contenter de peu: « avec trois ou quatre sous par jour » écrit-il, « un Andalou peut vivre splendidement; pour cette somme, il aura du pain très blanc, une énorme tranche de pastèque et un petit verre d'anisette; son logement ne lui coûtera que la peine d'étendre son manteau par terre sous quelque portique ou quelque arche de pont ⁽²⁾ ». Aussi ne faut-il pas se laisser tromper par l'aspect extérieur de ces paysans « à la mine un peu sauvage ⁽³⁾ », qui ont paru à notre Mérimée comme de redoutables brigands, car l'Andalou, tout simplement, n'accorde aucune importance au travail : « ils ne conçoivent pas que l'on travaille

d'abord pour se reposer ensuite. Ils aiment beaucoup mieux faire l'inverse ⁽⁴⁾ ». Cette mentalité leur a valu cette réputation de paresseux et de maîtres du comportement indolent : « à neuf heures du soir toutes les boutiques sont fermées »; écrit Dumas à Grenade « or un marchand espagnol a trop de peine déjà à vendre gracieusement pendant le jour, pour se décider à vendre la nuit ⁽⁴⁾ ». Plus tard, toujours à Grenade, il rencontre « un homme [qui] travaillait à deux pas de là, ou pour mieux dire feignait de travailler ⁽⁵⁾ ».

Le duc de Marcillac, en revanche, s'inscrit en faux contre cette réputation de nonchalance faite aux andalous, comme d'ailleurs à l'Espagnol en général, et

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.304 – 305

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.304 – 305

(3) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne III, op.cit.*, p. 67.

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Chapitre XXI.

(5) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XVIII.

que seuls mériteraient, selon lui, les Castillans: « on dit assez généralement: l'Espagnol est paresseux –cela a été dit, cela se répète et c'est suffisant pour établir une croyance. Sur quoi est elle fondée cette croyance? sur le peu d'activité que l'on remarque parmi les Castillans [...] Qu'on visite la Biscaye, la Navarre, l'Aragon, la Catalogne, le royaume de Valence, l'Andalousie, la Galice, en général toutes les provinces montagneuses de l'Espagne, toutes celles confinées par la mer, et qu'ensuite on accuse de fainéantise et d'indolence ces peuples actifs⁽¹⁾ ». On pourrait reprocher ici à l'auteur l'uniformité de son jugement, qui confond dans une même appréciation les populations des « provinces montagneuses » et celles des régions « confinées par la mer », ne prenant pas en considération l'influence du climat sur l'activité des hommes, ce que note perspicacement Gautier parlant des paysans d'Andalousie, qu'il défend de l'accusation de paresse en invoquant à leur décharge l'opulence naturelle de la terre: « il est vrai que l'admirable fertilité de la terre et la beauté du climat les dispensent de ce travail abrutissant qui, dans les contrées moins favorisées, réduit l'homme à l'état de bête de somme ou de machine, et lui enlève ces dons de Dieu,

la force et la beauté ⁽²⁾ ». Finement, l'auteur note qu'il serait erroné de parler d'inaptitude au travail, chez l'Espagnol, et de prendre pour de la fainéantise ce qui est une forme de revendication de dignité et de liberté face aux conditions humiliantes et dégradantes du travail, ressenti comme une aliénation contre laquelle regimbent sa fierté et l'esprit d'indépendance qu'il a su manifester tout le long de son histoire par delà les contraintes des structures politiques : « en général », écrit, résolument admiratif, notre auteur, « le travail paraît aux Espagnols une chose humiliante et indigne d'un homme libre ⁽³⁾ ». Cette attitude lui semble « très naturelle et très raisonnable [...] puisque Dieu, voulant punir

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.272.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.329.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.304

l'homme de sa désobéissance, n'a pas su trouver de plus grand supplice à lui infliger que de gagner son pain à la sueur de son front. Des plaisirs conquis comme les nôtres à force de peine, de fatigues, de tension d'esprit et d'assiduité, leur sembleraient payés beaucoup trop cher ⁽¹⁾ » ; et, poursuivant sur sa lancée, il revient encore une fois à la simplicité de l'Espagnol, génératrice de vertu, loin des civilisations frelatées: « comme les peuples simples et rapprochés de l'état de nature, ils ont une rectitude de jugement qui leur fait mépriser les jouissances de convention ⁽¹⁾ ». Comme tous ses contemporains, Gautier avait lu *La Nouvelle Héloïse* et *Le Contrat social*. Il a cependant l'humilité, qu'on retrouve rarement chez d'autres, de ne pas dogmatiser et de ne pas prendre ses observations personnelles pour des vérités absolues, avouant que « ces remarques souffrent, comme toutes les règles, une infinité d'exceptions. Il y a sans doute beaucoup d'Espagnols actifs, laborieux, sensibles à toutes les recherches de la vie ; mais telle est l'impression générale que reçoit un voyageur après quelque séjour, impression souvent plus juste que celle d'un observateur indigène, moins frappé et moins saisi par la nouveauté des objets ⁽²⁾ ». On pourrait, à l'appui de cette observation, citer, sans doute, maints exemples tirés des récits de voyage et

relatifs aux différentes régions et provinces espagnoles, les moins « justes » (pour reprendre les mots de Gautier) n'étant pas ceux qui concernent les régions périphériques et considérées comme « allogènes » ; ceux qui ne les ont pas négligées, comme peu représentatives, ont su faire, à leur sujet, des observations qui, même si elles peuvent paraître quelquefois sévères, restent, dans l'ensemble judicieuses, comme ce jugement du duc de Marcillac sur la Catalogne : « si on veut trouver un exemple de l'activité, de l'industrie commerciale, si on veut pouvoir calculer à quel point arrive chez l'homme le désir de s'enrichir, qu'on

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.304-305.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.307.

aille à Barcelone ⁽¹⁾ ».

Cependant, l'Andalousie et l'Andalou ayant, et de loin, la part du lion, c'est à eux qu'il faut revenir, une fois de plus, en confrontant le regard ébloui porté par le voyageur étranger sur cette province qui fit tant rêver et sur ses habitants, à celui des écrivains espagnols, d'extraction andalouse ou venus d'autres horizons du pays. Certains visiteurs constatent, par exemple, entre autres traits de mœurs, que les Andalous ont tendance à s'offrir à eux-mêmes en spectacle et trouvent un plaisir non dissimulé à se contempler dans leur image. Ortega y Gasset, en revanche, cherche à aller au-delà de ce qui lui paraît, dans ces affirmations, relever, une fois de plus, d'une observation superficielle et met l'accent sur le « mystère » que cache cette exubérance trompeuse : « lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas. Porque es de advertir que el andaluz, a diferencia del castellano y de los vascos, se complace en darse como espectáculo a los extraños, hasta el punto de que en una ciudad tan importante como Sevilla, tiene el viajero la sospecha que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico *Ballet* anunciado en los carteles con el título *Sevilla* ⁽²⁾ ». Il faut noter, cependant, que les autres

Espagnols ressentent, en général, peu d'estime envers les Andalous; d'où la réticence de ces derniers, quand ils ont le souci de leur position sociale, à prendre part, par exemple à une respectable *tertulia* madrilène qui les exposerait à se

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.318.

(2) Zambrano, M. Ortega y Gasset, *Andalucía, sueños y realidades, Teoría de Andalucía*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1984, p.233. Traduction: « l'admirable, le mystérieux, le profond de l'Andalousie est au-delà de cette farce multicolore que ses habitants mettent devant les yeux des touristes. Parce qu'il faut faire remarquer que l'Andalou, à la différence du Castillan et des Basques, se complait à se donner comme spectacle aux étrangers, jusqu'à tel point que dans une ville aussi importante que Séville, le voyageur soupçonne que les voisins ont accepté le rôle de comparses et collaborent à la représentation d'un magnifique *Ballet* annoncé sur les affiches sous le titre de *Sevilla* ».

faire ridiculiser pour leurs gestes, leur accent, les exagérations dans leurs manières et leur langage.

Le caractère des Andalous est, en réalité, fait de contrastes: ils sont à la fois énergiques et patients, infatigables lutteurs et fatalistes, prudents et audacieux, déterminés et superstitieux, autant de traits qui semblent remonter loin dans l'histoire ; ainsi, pour ce qui a trait à la superstition, par exemple, Mérimée, qui se targue des scrupules de l'historien, n'hésite pas à expliquer par le caractère superstitieux des Andalous le revers militaire, au XIVème siècle, de Diego de Padilla dans la ville de Guadix : « leurs soldats marchaient à contre cœur [...] En outre, les augures étaient défavorables. A cette époque d'ignorance et de crédulité, les hommes qui faisaient le métier de guide dans ces guerres de surprise et de pillages, passaient pour sorciers, surtout en Andalousie, province infestée de superstitions musulmanes. [...] Bien que condamnées par l'Eglise et méprisées par un petit nombre de gens éclairés, ces pratiques n'en étaient pas moins suivies et respectées par le peuple ⁽¹⁾ ».

L'Andalou a été très souvent considéré, par la plupart des voyageurs français, comme ayant été, de tous les habitants de la Péninsule, le plus influencé par la culture, les mœurs et les traditions des Arabes, allant même parfois jusqu'à perpétuer en plein XIXème siècle des usages mauresques. Dumas, non sans cette

propension à l'exagération qui donne à tous écrits un ton romanesque, note qu'
« en Andalousie, les tables sont des tabourets un peu moins hauts que les
tabourets ordinaires. L'Andalous, en l'an de grâce 1846 et en l'an de l'hégire 1262,
est encore aussi Arabe qu'un Arabe. L'Andalous ne mange donc pas sur une table,
mais sur un tabouret. Quand on veut manger sur ce tabouret, il faut s'asseoir à
terre. Si l'on tient absolument à manger à la française, il faut s'asseoir sur le

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre, roi de Castille*, in *Revue des deux mondes*,
Paris, 15 janvier 1848, p. 280

tabouret, et manger sur une chaise ou sur ses genoux ⁽¹⁾ ».

Quant aux Castillans, ils réunissent les caractères de base de l'Espagnol en général, ce que l'on peut comprendre aisément par la géographie autant que par l'histoire, la situation centrale de la Castille et sa contribution à la formation de la nation espagnole. Mérimée peut ainsi, à bon droit, voir dans les Castillans les représentants types de la race. Une des premières caractéristiques qui a vivement impressionnée nos voyageurs est assurément la fierté castillane. « L'Espagnol », constate le duc de Marcillac « a de la fierté; mais cette fierté ne le porte pas à la hauteur ni à l'insolence. Il n'est pas démonstratif, mais il est sincère ; il ne grimace pas une politesse, mais son cœur parle quand il témoigne de la bienveillance. Il est compatissant et bon, il ne met aucune ostentation à faire le bien ⁽²⁾ ».

On a quelquefois reproché aux Castillans leur gravité, où certains ont voulu voir de la dureté; faisant justice de cette accusation, le duc de Marcillac affirme que si l'Espagnol, effectivement, apparaît souvent austère et grave, c'est que « la gravité est le type des nations et des personnes qui pensent et qui ont de la dignité ⁽²⁾ » ; en même temps, il prend soin de montrer que cette gravité n'est pas morosité et ne fait nullement obstacle à la joie de vivre : « cette gravité n'exclut pas la gaieté : les personnes qui ont vu danser le fandango et le boléro, ont dû trouver que cette nation n'est pas toujours grave ⁽²⁾ ». Quant à Charles

Didier, il croit pouvoir soutenir que « la gravité castillane a pu exister aux jours de Charles Quint et Philippe II, mais il y a longtemps que les traditions en sont perdues ; elle a suivi les destinées de la monarchie universelle ⁽³⁾ ». Mérimée va

(1) Dumas Alexandre, in *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XIX.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.270

(3) Didier Charles, *Une année en Espagne, op.cit.*, p. 241.

encore plus loin, s'inscrivant en faux contre une image de l'Espagnol qui, pour être largement répandue, n'en est pas moins sans fondement : « vous vous représentez les Espagnols », écrit-il « comme des gens fort graves et silencieux, et ce sont, au contraire les plus grands bavards et les plus grands questionneurs⁽¹⁾ ». Gautier arrive à une même conclusion identique : « quand une fois la première glace de froideur est rompue, les Espagnols sont d'une gaieté enfantine et naïve [...] La réserve habituelle des Espagnols fait bien vite place à une honnête et cordiale familiarité ⁽²⁾ » ; et Charles Dembowski, parlant des tertulias, écrit : « chacun, n'importe l'âge et le sexe, se laisse aller à sa gaieté naturelle, car les Espagnols n'abhorrent rien tant que la contrainte et aiment le fou-rire beaucoup plus que ne le comporterait leur réputation de gens graves ⁽³⁾ ». D'autre part, et toujours selon Mérimée, dans son *Histoire de Don Pèdre, roi de Castille*, les Castillans ont gardé, au cours des siècles, des traits de rudesse primitive ; ils sont prudents, indépendants, énergiques, munis d'une volonté indomptable. Il attribue ces qualités aux conditions de vie que ces hommes ont dû affronter tout le long d'une histoire difficile et tourmentée, pleine d'embûches externes ou internes, qui n'ont cessé de peser sur leur destin, forgeant leur tempérament, modelant leurs attitudes fondamentales de façon à pouvoir faire face aux défis de l'existence « la prudence est la seule vertu qui se pratique. Les hommes du XIV^{ème} siècle vivent isolés comme les animaux de proie, et cette énergie, cette force de volonté que nous admirons trop aujourd'hui en eux, ils la doivent peut-être à la conscience de

leur propre méchanceté, leur démontrant sans cesse qu'ils ne peuvent et ne doivent compter que sur eux-mêmes ⁽⁴⁾ ». Plus particulièrement en ce qui

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gen.*, t.I, *op.cit.*, p.75, (8 – X – 1830).

(2) Gautier Théophile, *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 166.

(3) Dembowski Charles, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.910

(4) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre, roi de Castille*, in *Revue des deux mondes*, Paris, 1 décembre 1847, p.875.

concerne l'énergie, cette vertu remonte très loin dans le passé, et (l'invasion napoléonienne l'avait encore récemment montré) il suffit d'un affront à sa dignité pour que le peuple espagnol se soulève, dans un élan unanime, d'héroïsme et de générosité. Mais il n'en va pas ainsi dans la vie de tous les jours, qui, bien au contraire, se déroule sous le signe de la nonchalance ; « les Espagnols ne sont jamais pressés ⁽¹⁾ », constate Gautier après sa visite de Tolède.

Cette nonchalance du Castillan, d'autres également l'ont constaté sans toutefois tomber dans des généralisations qui eussent été forcément déformantes. Le duc de Marcillac, par exemple, en est tout à fait conscient, quand, après avoir constaté que le « Castillan est nonchalant : son caractère national est l'otium cum dignitate », il prend soin d'ajouter : « mais la Castille n'est qu'une entre beaucoup : la partie ne peut pas être prise pour le tout, quand on veut être juste et impartial ⁽²⁾ ». La force de volonté constitue bien une constante du caractère ibérique mais sait faire bon ménage avec les grâces et les agréments d'une nonchalance tout aussi espagnole.

Il reste que, sur la pente héroïque de l'âme espagnole, et quelque souci que l'on ait eu d'apporter des nuances et des distinctions, l'accord est unanime parmi les romantiques, et l'on eût pu difficilement imaginer un poète écrivant, à propos des Espagne, des vers comme ceux par lesquels Lamartine, dans *Le dernier chant du pèlerinage de Childe Harold*, fustige ce que, cédant à des apparences trompeuses, il prenait imprudemment (cela lui valut une provocation en duel) pour de la résignation à la servitude chez les Italiens après 1815 : « je vais

chercher ailleurs, pardonne, ombre romaine / Des hommes et non pas de la poussière humaine ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.208

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p. 273

Il reste à mentionner deux autres traits du caractère du Castillan : la patience et l'endurance : « il y a dans le caractère espagnol », observe Mérimée, « une force d'inertie qui combat encore quand toute résistance semble impossible, et qui sait réparer les plus désastreuses défaites. Gagner du temps est une maxime nationale ⁽¹⁾ ». On ne peut manquer de signaler ici que Calderón a écrit une *comedia* dont le titre est hautement suggestif : « Dar tiempo al tiempo » (« donner du temps au temps »).

D'autre part, le Castillan, dont tout le monde s'accorde à louer le courage, la noblesse et la fierté, reste néanmoins grevé, aux yeux de beaucoup, d'une fâcheuse réputation de cruauté, que l'esprit vindicatif rend encore plus redoutable, ce dont témoignent amplement les cruautés et les excès impitoyables qui accompagnèrent la conquête du Nouveau Monde, les destructions et les massacres perpétrés de sang froid (dénoncés, à l'époque, par Bartolomé de Las Casas et par Montaigne), et, en Europe même, les supplices infligés par l'Inquisition, ou, plus récemment, les représailles exercées par les guerilleros durant la guerre d'Indépendance et les guerres carlistes qui secouèrent le pays durant des décennies et dont de nombreux voyageurs furent les témoins ; à tout cela, s'ajoute, chez certains, la répugnance que provoquent en eux les corridas et ce qu'il y a d'insoutenable dans cette mise à mort rituelle de la bête. Dans *La famille de Carvajal*, Mérimée évoquant par allusion la figure de Pizarro, qui détruisit par les procédés que l'on sait l'empire inca, écrit dans le prologue de son récit: « Don José María de Carvajal descendait du fameux Don Diego, mestre de camp de Gonzale Pizarro dont la cruauté a passé en proverbe ⁽²⁾ »; et à l'appui, il ajoute, en note, une expression passée en proverbe : « más fiero y cruel que Carvajal ⁽²⁾ ». Mais c'est surtout chez Adolphe Blanqui, qui ne se lasse pas de vitupérer contre

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Pèdre, roi de Castille*, op.cit., p. 471.

(2) Mérimée Prosper, *La famille de Carvajal*, in *Théâtre de Clara Gazul*, op.cit., p.325.

cette cruauté, qu'on trouve le tableau le plus sévère et les accents les plus durs, où le champ lexical de la cruauté est comme ramassé en quelques termes qui sonnent comme autant de condamnations sans appel : « la population de Buytrago est un modèle du laid idéal : » écrit-il, « les Castellans y sont plus sauvages que dans le reste de la Castille, et l'on cite, de leur atroce fanatisme, des traits que ma plume se refuse à décrire ⁽¹⁾ ». Le voyageur français est arrivé à cette conclusion car, selon lui, « un Français ne saurait traverser sans émotion des lieux témoins du trépas inutile de tant de braves. S'il interroge les habitants des villages voisins, leurs physionomies froides et féroces ne permettent pas de multiplier les questions : « vous voyez cette cheminée, me disait un postillon de Buytrago : là nous faisons rôtir les Français, et nous pourrions bien en brûler encore. – Vous qui les brûlez, répondis-je à ce cannibale, dites-moi donc quel goût avait leur chair ? Et il me répliqua avec le même sang-froid : « je n'en sais rien ; nous la donnions aux chiens... » Civilisez, si vous pouvez, de pareils hommes, et faites des campagnes pour la restauration de leurs principes ⁽²⁾ ».

La cruauté est intimement liée à la violence, qui ne se limite d'ailleurs pas aux Castellans mais atteint l'ensemble de la Péninsule. Les Espagnols étant réputés pour la promptitude et la spontanéité de leurs réactions, peu profondes et de courte durée, les conséquences qui s'ensuivent se devinent aisément : ces hommes sont violents. Cette étiquette, collée depuis bien longtemps au peuple espagnol. Mérimée croit pouvoir la confirmer, en s'appuyant, il est vrai, sur un contexte peu fiable, celui d'une révolution. Dans une lettre à J.C. Grégori où il rapporte son expérience, le lecteur a tôt fait de s'apercevoir que l'écrivain a cédé lui-aussi à un préjugé: « pour moi, je suis allé faire un tour en Espagne, et l'on a profité de ma présence pour faire une petite révolution. Bien qu'on ait détrôné une

(1) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, Dondey – Dupré, Paris, 1826, p.69.

(2) Blanqui Adolphe, *Ibid.*, p.67 – 68

reine tout s'est passé paisiblement et il n'y a eu qu'un cheval de tué. C'est peu surtout pour un pays où d'ordinaire on n'y va pas de main morte ⁽¹⁾ ». Il reste à mentionner, à ce sujet, l'emblème concret de cette violence, que portèrent régulièrement les gens du peuple, et qui, paraît il, a attiré l'attention de beaucoup de voyageurs : la *navaja*. Gautier, à Santa Cruz, décrit avec ce luxe de détails techniques auxquels son lecteur est accoutumé, le genre, la forme, la dimension des couteaux, avec, en espagnol, les devises que la plupart portent, et laisse transparaître son admiration, encore une fois, pour le pittoresque et différent : « ces navajas, d'un goût arabe et barbare très caractéristique, ont des manches de cuivre découpé dont les jours laissent voir des paillons rouges, verts ou bleus; des niellures grossières, mais enlevées vivement, enjolivent la lame faite en forme de poisson et toujours très aiguë [...] Quelquefois la lame est rayée de trois lignes parallèles dont le creux est peint en rouge, ce qui lui donne une apparence tout à fait formidable. La dimension de ces *navajas* varie depuis trois pouces jusqu'à trois pieds ; quelques *majos* (paysans du bel air) en ont qui, ouvertes, sont aussi longues qu'un sabre ; un ressort articulé ou un anneau qu'on tourne assure et maintient le fer ⁽²⁾ ». Il joint à la description des remarques assez savoureuses sur l'importance et le bon maniement de la *navaja*, « l'arme favorite des Espagnols, surtout des gens du peuple ; ils la manient avec une dextérité incroyable et se font un bouclier de leur cape roulée autour de leur bras gauche. C'est un art qui a ses principes comme l'escrime, et les maîtres de couteau sont aussi nombreux en Andalousie que les maîtres d'armes à Paris ⁽²⁾ ». Certains de nos voyageurs retrouvaient cet emblème de virilité et de violence même dans les danses où, en principe, il ne devrait s'agir que de joie, dans une ambiance de détente et de fête : « au milieu de cet Eden », note Quinet, « chaque danseur gardait fidèlement à

(1) Mérimée Prosper , *Cor. gén., op.cit.*, t.V, p. 43 [28 – VI – 1848]

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.240 – 241

sa ceinture sa large *navaja* ⁽¹⁾ ». D'autres voyageurs, fascinés par le pittoresque de cet instrument riche de couleur locale, et poussés par le désir mimétique, finirent par se munir, eux aussi, d'un couteau, n'hésitant pas à s'en servir à l'occasion, tel Desbarolles, un des compagnons de route de Dumas, qui, à Jaén, décide de « couper [à la mule] les oreilles, [...] ouvrant sa *navaja* ⁽²⁾ ».

En fin de compte, on peut s'étonner que nos voyageurs que révoltaient la cruauté et la violence des Espagnols n'aient pas cru devoir rappeler, pour être équitables, qu'aucun peuple, au cours des siècles, n'a été exempt des déchaînements de la barbarie, et que l'histoire contemporaine de la France en fournit plus d'un exemple – les massacres de Septembre et la Terreur étant encore dans toutes les mémoires. Plus particulièrement en ce qui a trait à l'Espagne et au soulèvement du peuple espagnol contre l'invasion napoléonienne, la brutalité de la répression (dont le pinceau de Goya devait nous laisser des images d'une intensité dramatique saisissante) peut expliquer, à défaut de les excuser, les débordements quelquefois (comme dans l'exemple cité plus haut) auxquels la *sublevación* donna lieu, devant une conquête ressentie comme une agression cynique et un outrage à la dignité d'un peuple. Quant à vouloir opposer à une Espagne « cannibale » la « civilisation » des nations « policées », il est à peine besoin de rappeler que, lorsque le fauve qui sommeille en l'être humain se réveille, la civilisation se retrouve, tous barrages rompus, pitoyablement dérisoire, se redécouvre nue et désarmée. La barbarie n'a malheureusement pas de frontière. Mérimée a gardé de ses souvenirs de la Révolution de 1848, placée pourtant sous le signe de la concorde universelle et du « printemps des peuples », des images qui font écho au récit d'Adolphe Blanqui : « les mêmes hommes [les insurgés] coupaient la tête des mobiles, les empaiaient, leur arrachaient leurs yeux. Des

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.268

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XVI

soldats nous ont dit qu'ils avaient trouvé au Panthéon deux jeunes mobiles qu'on avait enduit d'essence térébenthine pour les brûler, voilà ce qui se fait dans ce centre de civilisation qu'on nomme Paris. Voilà où en est arrivé le peuple le plus spirituel et le plus policé de l'Europe ⁽¹⁾ ».

Paradoxalement, les voyageurs français, si prompts à pourfendre la cruauté de l'Espagnol, se montrent tout aussi sensibles aux signes de bonté et de générosité qu'ils découvrent en l'apprenant à le connaître, et où ils voient une manifestation du « différent » et du « primitif » qui donnent à l'Espagne sa physionomie si singulière parmi les nations européennes.

La plupart des voyageurs français passent de longs moments dans les « tertulias » de Madrid. La « tertulia » est une illustration de l'hospitalité espagnole ; « les familles », comme le raconte Charles Dembowski, « ont ici l'habitude de recevoir chez elles tous les soirs, et ces réunions s'appellent *tertulias*. C'est la soirée des Français avec plus d'abandon, et fort souvent avec autant d'esprit. On y cause amour, sentiment, guerre civile ; on y fume, on y joue, on y danse, on y fait de bonne musique. [...] Pour moi j'aime à la passion cet enjouement et ce laisser-aller espagnols, qui font que dans leurs tertulias on peut se croire presque en famille, et me rappellent sans cesse les mœurs de ma chère Italie ⁽²⁾ ». On pense également ici à Quinet qui, louant la grande bonté de López, un de ses amis des « tertulias », avoue : « il me donne un cœur d'Espagnol ».

Cette hospitalité est également soulignée par des formules comme celles employées par Charles Dembowski qui rapporte, à la suite de ses deux années vécues entre l'Espagne et le Portugal : « s'il vous arrive de louer un objet », explique-t-il, attendez-vous à ce que le propriétaire vous l'offre en vous disant : « *Caballero, está a la disposición de usted* ; « Monsieur, vous pouvez en

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.III, p.41 (20 – IV – 1841)

(2) Dembowski Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 910 - 911

disposer ». Vous vous garderez bien cependant d'accepter, car il est convenu qu'on remercie par cette phrase on ne peut plus polie : *Está demasiado bien empleado*; « Merci, la chose est trop bien en vos mains ». – De même, lorsqu'il vous arrivera de demander à qui appartient telle maison, en présence du propriétaire, attendez-vous à cette phrase de sa part : *Es la suya*, « C'est la vôtre » ; et loin de prendre cette offre magnifique à la lettre, n'y voyez que l'expression du plaisir avec lequel on vous y recevra toujours ⁽¹⁾ ».

Mérimée, a-t-on besoin de le dire, fut un des voyageurs qui ont le plus bénéficié de cette hospitalité, grâce à son amitié avec madame de Montijo, qui lui a appris à distinguer les différentes et fines nuances de l'âme espagnole. Dans quelques circonstances, le comportement de la plupart des Espagnols devient homogène et indique une manière d'être commune, telle que, par exemple ici, l'hospitalité bien connue du peuple. Dans le récit du mariage d'Andujar que fait Mérimée dans *Les voleurs*, l'arrivée inattendue de José María n'interrompt pas la fête ; mais on lui donne à manger et à boire, d'où le commentaire suivant du narrateur : « on n'attendait personne; mais en Espagne, tout passant est bienvenu à partager un repas de fête ⁽²⁾ ». De même dans *Hernani* (à l'acte III), Don Ruy Gómez, après avoir caché son rival dans son château, refuse, respectant les lois sacrées de l'hospitalité, de le livrer au roi qui le poursuivait. Cette situation paraissait tout à fait normale dans le contexte espagnol.

Cette générosité n'a cessé d'étonner nos voyageurs. Pour s'en tenir à un exemple, pensons à Mérimée qui, en Vieille Castille, passant par un village très pauvre, remarque que là où il y a pauvreté, les gens sont encore plus généreux avec les nécessiteux. Mérimée, désespéré de ne pas trouver du pain, est surpris de la générosité d'une jeune paysanne qui lui offre une miche de pain sans accepter

(1) Dembowski Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 910 - 911

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.77-78

de l'argent en échange ⁽¹⁾. N'y a-t-il pas ici, outre la générosité, une

manifestation de la fierté castillane (qu'on analysera plus en détail dans le chapitre consacré à l'honneur) ? Cette noblesse d'attitude révèle par ailleurs, contrairement à un préjugé tenace, l'absence d'un fossé psychologique entre les classes, une tendance à la simplicité qui a également étonné certains de nos voyageurs : « je ne me suis guère aperçu de la morgue des Espagnols », constate Gautier, « rien n'est trompeur comme les réputations qu'on fait aux individus et aux peuples. Je les ai trouvés, au contraire, d'une simplicité et d'une bonhomie extrêmes; l'Espagne est le vrai pays de l'égalité, sinon dans les mots, du moins dans les faits ⁽²⁾ ». Gautier n'essaye-t-il pas ici de montrer qu'en réalité les Espagnols ne sont pas aussi pleins de morgue qu'on le prétendait au-delà des Pyrénées? L'anecdote bien connue du « papelito » constitue une sorte d'exposition sur les relations sociales en Espagne : « le dernier mendiant allume son *papelito* au *puro* du grand seigneur qui le laisse faire sans la moindre affectation de condescendance ; la marquise enjambe en souriant les corps déguenillés des vauriens endormis en travers de sa porte, et en voyage elle ne fait pas la grimace pour boire au même verre que le *mayoral*, le *zagal*, et l'*escopetero* qui la conduit ⁽³⁾ ». Tout en notant que « les étrangers ont beaucoup de peine à s'accommoder de cette familiarité », il ridiculise « les Anglais surtout », et met en relief le véritable orgueil de l'Espagnol : « un de ces estimables insulaires, allant de Séville à Jérez, envoya dîner son *calesero* à la cuisine. Celui-ci [...] ne fit pas une observation, et dissimula son courroux [...] mais, au milieu de la route, [...]

(1) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, [20 – 12- 1845] p. 208 : « comme j'étais au plus fort de mon désespoir, une très jolie fille m'a appelé d'un grenier et m'a donné un admirable pain dont elle n'a jamais voulu recevoir le prix. Croyez-moi, il y a encore de la vertu et des vertus dans votre pays, mais on n'en trouve que chez les pauvres gens ».

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.305-306

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 112.

dans un désert effroyable, [...] notre homme jeta fort proprement l'Anglais à bas

de la voiture et lui cria, en fouettant son cheval : « Milord, vous ne m'avez pas trouvé digne de prendre place à votre table ; je vous trouve, moi, don José Balbino Bustamente y Orozo, de trop mauvaise compagnie pour être assis sur cette banquette dans ma calesine. Bonsoir ! ⁽¹⁾ ».

Marcillac ajouterait aux affirmations de Gautier que « l'Espagnol a le caractère mâle, courageux, il parle à son prince avec respect, mais avec une aisance qui tient à la vraie dignité de l'homme, dignité dont il est pénétré et que les étrangers confondent avec l'orgueil ⁽²⁾ ». On ne peut s'empêcher de penser à l'étude de Ramiro de Maeztu qui, abordant le thème de l'humanisme espagnol, le définit en ces termes : « este humanismo es una fe profunda en la igualdad esencial de los hombres [...] A los ojos del español, todo hombre, sea cualquiera su posición social, su saber, su carácter, su nación o su raza, es siempre un hombre [...] Pero el español se santigua espantado cuando otro hombre proclama su superioridad o la de su nación, porque sabe instintivamente que los pecados máximos son los que comete el engreído, que se cree incapaz de delito y de error⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 112.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.269.

(3) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, RIALP, Madrid 2000, p.115. Traduction : « cet humanisme est une foi profonde dans l'égalité essentielle des hommes [...] Aux yeux de l'Espagnol, tout homme, quels que soient sa position sociale, son savoir, son caractère, sa nation ou sa race, est toujours un homme [...] Mais l'Espagnol fait le signe de la croix, effrayé quand un autre homme proclame sa supériorité ou bien celle de sa nation, parce qu'il sait instinctivement que les plus grands péchés sont ceux commis par l'infatué, qui se croit incapable de délit et d'erreur ».

c) Le sentiment de l'honneur

Si l'on définit l'Espagnol en fonction des spécificités régionales, qui déterminent des micro-identités, il n'en demeure pas moins que, transcendant les particularismes avec leur riche palette de dissemblances et de contrastes, quelques attitudes essentielles sont traditionnellement associées au caractère de l'Espagnol et, inlassablement illustrées par la littérature, lui sont devenues comme consubstantielles. En tête de ces dominantes anthropologiques, il faut placer, par une sorte de consensus quasi-unanime, le sentiment de l'honneur. Son importance est déjà soulignée par la langue elle-même, qui à la différence des idiomes voisins, lui consacre deux termes, *honor* et *honra*, qui, au demeurant, ne sont pas, en stricte rigueur sémantique, tout à fait interchangeables. Pour aborder ce thème, consacré par une longue suite d'œuvres littéraires marquantes dont la moins prestigieuse n'était pas *Le Cid* de Corneille (sans oublier *Don Juan d'Aragon*), les romantiques avaient besoin de déployer toutes les ressources d'une esthétique de l'hyperbole dont ils pouvaient trouver les modèles non seulement chez Lope ou Calderón, mais également dans le théâtre français et le roman « héroïque » de l'âge baroque, celui du jeune Corneille, de Rotrou et de Melle de Scudéry, dont les romantiques se sentaient proches à la fois par la sensibilité (l'exaltation enflammée de l'idéal du « généreux ») et par le goût littéraire, encore libre des contraintes des règles classiques qui s'imposeront après 1660. On comprend ainsi que l'élaboration littéraire du thème de l'honneur par les écrivains romantiques apparaisse saturée de réminiscences, déterminée par une intertextualité littéraire surabondante plus encore que par l'observation directe à la faveur des voyages.

Mais l'essentiel a été la rencontre de leur sensibilité personnelle avec cette Espagne héroïque qui fit vibrer ceux mêmes qui ne l'ont pas connue directement, tel Stendhal dont l'espagnolisme s'éveilla sous l'influence d'une tante, comme il nous le dit lui-même : « les sentiments espagnols communiqués par ma tante Elisabeth me mettaient dans les nues, je ne songeais qu'à l'honneur, qu'à l'héroïsme ⁽¹⁾ ». Les Français arrivaient en Espagne désireux de remonter le cours de l'Histoire : « j'avais besoin de repasser la généalogie de ce peuple », écrit le

marquis de Custine, « pour me préparer à rendre aux Castellans en haillons les honneurs dus à tant de noblesse et de misère ⁽²⁾ ».

Nous retrouvons également ce mariage de la noblesse et de la misère chez Victor Hugo qui, arrivé à Irun, s'apitoie sur le sort de cette Espagne où l'on ne peut plus distinguer la différence entre le mendiant et le fonctionnaire public: « pauvre et noble Espagne ! Tout à l'heure un gredin en chienlit me suivait dans la rue, criant après moi : Caballero ! señor caballero ! Je me retourne, j'avise le pauvre diable, je fouille dans ma poche et je lui tends un sou. Il prend le sou et me demande mon passeport. Je l'avais pris pour un mendiant ; c'était un fonctionnaire public, l'Etat fait homme. Et puis c'était aussi un mendiant. Car il a pris le sou. Il me demandait mon passeport mais il ne refusait pas l'aumône ⁽³⁾ ».

Peut-être plus encore que le sentiment de l'honneur, ce qui attirait nos romantiques français était la « noble Espagne » : « il y a même vers les Pyrénées une nuance de galanterie romanesque et d'inclination aux aventures qui annoncent déjà la noble Espagne ⁽⁴⁾ », telle qu'on pouvait en trouver l'image dans le *Romancero viejo*. Hugo, notamment, en était nourri depuis ses années espagnoles. Dans *Le Romancero du Cid*, plusieurs compositions reflètent à merveille les traits essentiels de la race espagnole, en particulier l'honneur et l'héroïsme, y coulant les fastes et les couleurs de son imagination visionnaire:

« Sire, ma herse est fidèle ;
Sire mon seuil est pieux;

(1) Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Folio Gallimard, Paris, 2000, p.186.

(2) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.129.

(3) Victor Hugo, *Victor Hugo et le pays basque*, *op.cit.*, p.180.

(4) Stendhal, *Mémoires d'un touriste*. Disponible sur : abu.cnam.fr/BIB/auteurs/stendhal.html

Et ma bonne citadelle

Rit à l'aurore des cieux.

Ma tour n'est qu'un tas de pierre,

Roi, mais j'en suis le seigneur ;

Elle porte son vieux lierre

Comme moi mon vieil honneur.
Mes hirondelles sont douces;
Mes bois ont un pur parfum,
Mes nids n'ont pas dans leurs mousses
Un cheveu pris à quelqu'un.
Tout passant, roi de Castille,
More ou juif, rabbin, émir,
Peut entrer dans ma bastille
Tranquillement, et dormir ⁽¹⁾.

Dans *Ruy Blas* surtout, la grandeur morale et la noblesse de cœur du protagoniste sont mises en relief par, entre autres, la déclaration de la Reine qui dit avoir « foi dans [son honneur] » et qui l'admire d'être seul « resté debout ⁽²⁾ ».

On ne peut ne pas penser, à la lecture de ces vers, à *Un Castillan loyal*, un des plus beaux poèmes du duc de Rivas, tout au long duquel l'auteur nous dépeint l'honneur intransigeant d'un noble du temps de Charles-Quint. Comme dans les vers hugoliens, l'autorité du roi n'y a plus rien de sacré quand l'honneur de l'individu est en jeu. Le vassal administre à son roi une leçon d'honneur chevaleresque: « Holà ! Nobles écuyers, serviteurs / de ma famille et de mon blason, / veillez comme des gens bien nés, / sur l'honneur de mon sang et de ma race / [...] J'ai encore sur lui l'avantage / de n'avoir jamais souillé mon noble

(1) Hugo Victor, *La légende des siècles I*, op.cit., p. 161.

(2) (Pour le sentiment de l'honneur dans *Ruy Blas*, voir le chapitre spécialement consacré à cette œuvre)

sang / par une trahison / et d'être né Espagnol / [...] Ma personne et ma maison vous appartiennent ; disposez-en à votre guise, / mais ne touchez pas à mon honneur / et respectez ma conscience ⁽¹⁾ ».

Notons ici que ce défenseur passionné des valeurs traditionnelles qu'était le duc de Rivas (qui paraphrase ici les vers célèbres que Calderón dans *El Alcalde de Zalamea*, place dans la bouche du paysan Pedro: « al rey la vida y la hacienda se ha de dar. / Pero, el honor es patrimonio del alma, / y el alma es sólo de Dios »)

trouve, pour célébrer l'honneur chez l'homme espagnol, un langage qui sait concilier la simplicité et la fermeté avec un emploi modéré de la métaphore, ce qui lui permet d'éviter l'emphase et la grandiloquence dans lesquelles Hugo, qui ne sait pas toujours résister à la boursoufflure et à la prolixité, tombe fréquemment, gâchant par les facilités de la déclamation quelques-unes de ses meilleures compositions. Toujours chez le duc de Rivas, le sens de l'honneur atteint une de ses plus belles expressions lorsque le comte de Benavente, refusant l'entrée de sa demeure au traître Bourbon, donne à ses hommes l'ordre suivant : « gardez bien ces portes, / car, Vive Dieu, celui qui les franchira / devra être / plus pur encore que le soleil ⁽²⁾ ». On retrouve à peu près les mêmes paroles dans *La buenaventura*, quand Hernán Cortés se défend devant son père qui lui demande pourquoi il a donné la mort au Commandeur : « que el honor que tu me diste / ha de estar como el sol, limpio ⁽³⁾ ». Ami des formules à effet, qui contribuèrent pour beaucoup à son succès auprès de ses contemporains, le duc de Rivas dans *Maldonado*, trouve une image à la fois hardie et heureuse: « cuando se da una

(1) De Saavedra Rivas Ángel, in *Les romantiques espagnols, op.cit.*, p. 47 – 48 – 53

(2) De Saavedra Rivas Ángel, *Ibid.*, p. 47

(3) De Saavedra Rivas Ángel, *La buenaventura*, disponible sur : *Biblioteca cervantes virtual*, Ch. II. Traduction: « L'honneur que tu m'as donné / doit être propre comme le soleil ».

palabra, / hasta que se cumple, labra / el pecho donde hay honor ⁽¹⁾ ».

Ce sentiment de l'honneur, toutefois, n'était pas toujours celui des *Autos sacramentales* de Calderón, ni celui que les romantiques, tant français qu'espagnols, ont idéalisé, mais pouvait devenir une valeur négative, quand, oublieux de la morale chrétienne, il était fondé sur l'orgueil ou la vanité, ou dicté par l'esprit de vengeance. Larra, dans plusieurs de ces articles, esquisse le portrait caricatural de ce « justicier » guère justifiable, mu par un point d'honneur qui ne

repose que sur l'infatuation de soi: « nuestro amor propio nos pierde ⁽²⁾ », écrit-il dans un article qu'il intitule, significativement, « la sociedad ».

d) Patriotisme

Outre le sentiment de l'honneur, nos voyageurs découvrent un autre point cardinal du code de valeurs de l'homme espagnol : un patriotisme ardent qui, agressé, devient un nationalisme ombrageux et farouche. L'Espagnol est toujours prêt à donner sa vie pour sa patrie, ce sentiment est inséparable de celui de l'honneur. Quinet constate que « ce peuple conserve un avantage sur beaucoup d'autres : il pense qu'il vaut encore la peine de mourir pour quelque chose ⁽³⁾ ». Mérimée, dans *Les Espagnols au Danemark*, fait dire à son don Juan : « mourir pour lui [ce pays] [...] Oh! la mort me paraîtra douce sur le rivage d'Espagne ⁽⁴⁾ ». Certains voyageurs ont été impressionnés par l'enthousiasme que l'Espagnol manifeste en temps de guerre ; ils ont également cherché à en trouver l'explication, qui, dans la plupart des cas, serait liée à la constante situation de

(1) De Saavedra Rivas Ángel, *Maldonado*, disponible sur : *Biblioteca cervantes virtual.*, Ch. VI. Traduction: « quand on donne sa parole, / jusqu'à ce qu'elle s'accomplisse, laboure / la poitrine où réside l'honneur ».

(2) Larra Mariano José de, *Artículos Varios*, *op.cit.*, p.444. Traduction: « notre amour propre nous perd ».

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.23

(4) Mérimée Prosper, *Les Espagnols au Danemark*, in *Théâtre de Clara Gazul*, *op.cit.*, p.34

danger, en raison des guerres intestines et, surtout, de la présence séculaire des Arabes dans la péninsule, qui a forgé chez l'Espagnol une conscience nationale exacerbée. « L'enthousiasme guerrier », commente Mérimée à propos de la guerre hispano-marocaine, « est excité dans ce pays comme au temps de saint Ferdinand. On dit beaucoup de bêtises mais on fait des sacrifices patriotiques très notables. Les grands donnent des bataillons, qu'ils entretiennent à leur frais. Le peuple s'enrôle. Cuchares, le toreador, a donné 20 bœufs et 50 moutons à l'armée expéditionnaire. Les provinces basques envoient 20 millions de réaux et deux régiments de volontaires entretenus pendant toute la guerre ⁽¹⁾ ».

Il reste que la ferveur patriotique des Espagnols a surtout éclaté au cours de la guerre d'Indépendance, un patriotisme trempé de fanatisme et de haine de l'étranger oppresseur, de violence et de massacres : « les paysans », écrit Sébastien Blaze dans ses *Mémoires d'un apothicaire*, « s'étaient levés en masse pour se réunir au petit nombre de soldats disciplinés qui se trouvaient alors dans ces deux provinces [Andalousie et Valence]. Animés d'un zèle fanatique et patriotique allumé dans leurs cœurs par les discours des moines, ils marchaient contre les Français, le crucifix d'une main et le poignard de l'autre, portant le scapulaire sur la poitrine et l'enfer de l'autre ⁽²⁾ ». Soulignons ici l'insistance de la plupart des romantiques à mettre l'accent sur ce « zèle fanatique » des Espagnols, qui, au nom de la patrie, usent et abusent de la religion catholique, « dont ils ne suivent ni la morale, ni les principes ⁽³⁾ », et dont les moines « excitaient un peuple naturellement cruel et barbare à commettre en sûreté de conscience les crimes les plus révoltants ⁽³⁾ ». Ce patriotisme dépouillé d'humanité s'écarte encore plus des principes de la religion dans le récit de Sébastien Blaze, qui, loin de toute affabulation romanesque, rapporte sèchement

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén., t.IX, op.cit.*, p. 298, (6 – XI – 1859)

(2) Blaze Sébastien, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1108.

(3) Blaze Sébastien, *Ibid.*, p.1110.

des faits vécus: « chacun aspirait à la gloire d'avoir tué un Français [...] Il est français, je l'ai tué, cela suffit pour contenter la rage du meurtrier ; ses camarades le portent en triomphe, il se présente ensuite à son confesseur, tenant encore son poignard ensanglanté, en demandant d'un air soumis l'absolution du crime qu'il vient de commettre. « Mon fils, cela n'est pas nécessaire ; nous ne donnons l'absolution que pour les péchés mortels ⁽¹⁾ ».

On retrouve également cet extrémisme ibérique, mais sous une forme moins abrupte et moins brutale, dans les confidences de madame de Montijo à Mérimée ; elle confirme elle-même le fanatisme de ses compatriotes quand c'est le sort du pays qui est en jeu: « j'ai déjà sauvé une fois », déclare-t-elle, « la vie à

mon mari ; mais on ne trompe pas deux fois la haine d'un Espagnol ⁽²⁾ ». On ne peut ne pas penser ici à Larra qui, d'une part, défend cette forme de patriotisme qu'il considère comme une valeur positive de la Nation espagnole, et bonne à garder, mais n'hésite pas, d'autre part, à dénoncer le patriotisme vicieux, qui empêche tout progrès social, tel qu'il le peint sous les traits de Braulio, prototype de l'Espagnol aveugle, qui « es tal su patriotismo, que dará todas las lindezas del extranjero por un dedo de su país ⁽³⁾ ». Ce patriotisme cocardier et caricatural le pousse à raffirmer péromptoirement que « no hay vinos como los españoles, en lo cual bien puede tener razón, defiende que no hay educación como la española, en lo cual bien pudiera no tenerla; a trueque de defender que el cielo de Madrid es purísimo, defenderá que nuestras *manolas* son las más encantadoras de todas las mujeres ⁽³⁾ ». Cette critique débonnaire du patriotisme cocardier pourrait

(1) Blaze Sébastien, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.1110.

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gén., t. I*, p. 450, (20 – XII – 1835)

(3) Larra Mariano José de, *Artículos varios, op.cit.*, p. 314. Traduction: « il est tel son patriotisme, et donnerait toutes les beautés de l'étranger pour un doigt de son pays. [...] Il n'y a pas de vins comme les vins espagnols, en quoi il peut bien avoir raison ; il soutient qu'il n'y a pas d'éducation comme l'espagnole, en quoi il pourrait ne pas avoir raison ; ne pouvant prétendre que le ciel de Madrid est très pur, il plaidera que nos *manolas* sont les plus ravissantes de toutes les femmes ».

parfaitement constituer une réponse à l'image idéalisée largement répandue par la plupart des romantiques français, mais qui reste dans des limites plus justes chez Emile Bégin, par exemple, lequel constate que « le seul parti qu'aient à prendre les hommes sages, c'est d'attendre l'évolution de germes nouveaux, d'empêcher que l'esprit national ne s'altère, et de ne rien emprunter aux étrangers qui ne puisse cadrer avec les mœurs, les habitudes et les intérêts de la patrie ⁽¹⁾ ».

e) La religion

Depuis le Moyen âge, toute l'Espagne a vécu sous le signe de la religion, les Siècles d'Or en ont été imprégnés, et elle a été une source d'inspiration d'une exceptionnelle fécondité tant dans la littérature que dans les arts figuratifs : il suffit d'avoir présents à l'esprit la peinture du Greco, de Murillo, de Zurbaran ou

de Ribera, ou la floraison de la littérature mystique, en vers comme en prose, de la littérature mystique au XVIème siècle et ce monument sans équivalent dans le théâtre universel que sont les *autos sacramentales* de Calderón. On a toujours considéré l'Espagne comme le pays d'Europe le plus attaché à un catholicisme militant, dévot et ostentatoire, mais aussi comme le plus fanatique et le plus superstitieux, la religion étant, selon Mérimée, « le plus efficace moyen de police qui existe ⁽²⁾ ». L'attachement passionné à la religion aurait empêché l'Espagne, à en croire un jugement très largement répandu et incessamment repris, de s'ouvrir à la civilisation moderne et d'être au diapason de ses grands voisins européens, nonobstant les tentatives de réformes au XVIIIème siècle, dans le cadre de l'« ilustración », restée très en deçà de ce que furent ailleurs les « Lumières » ou l'« Aufklärung ». Cependant les jugements ne sont pas toujours négatifs : ainsi Emile Bégin justifie les formes de l'expression de la foi chez le peuple espagnol

(1) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p. 365

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, t.V, p.359 (20 – 07 – 1848).

en faisant remarquer que « chaque peuple a sa manière de sentir et d'habiller sa croyance ⁽¹⁾ ». Mais une telle approche ne se retrouve guère chez ses compatriotes, qui profitent, et très souvent abusent, de la moindre expérience vécue, pour s'en prendre sans ménagement aux Espagnols dont la religion sombre, intolérante, réfractaire à toute évolution a enténébré les esprits et plongé le pays dans l'ignorance et la bigoterie superstitieuse; ce qui fait dire à Quinet, qui scrute l'Espagne avec son regard de fils des Lumières, que « dans la pensée de l'Espagnol, ce n'est pas l'Espagne, c'est Dieu qui a vaincu la France ⁽²⁾ ».

La religion en Espagne apparaît aux yeux des voyageurs français comme l'élément fondamental et omniprésent qui commande et informe la vie quotidienne de tout Espagnol. Certains se sont étonnés de l'usage à tout propos de formules de politesse en relation avec la religion (et où il y aurait peut-être une survivance des coutumes en usage chez les Arabes). Adolphe Blanqui en cite

quelques-unes qu'il a lui-même entendues; « *Qui est- là ?* [...] : l'usage est de répondre en latin *Ave María*; à quoi l'on réplique, en espagnol, *sin pecado concebida* (sans péché conçue), et la porte s'ouvre. *J'ai l'honneur de vous saluer* se traduit pas *Vaya usted con Dios* (que Dieu vous accompagne !) Toutes ces formules de politesse, et plusieurs autres encore, sont évidemment monacales ⁽³⁾ ». La réaction de Sébastien Blaze est identique et l'extrait suivant en est la preuve: « un étranger doit connaître d'abord la manière adoptée pour se présenter chez les Espagnols. *Ave María purísima* : tels sont les mots que l'on prononce en entrant dans le salon, avant de souhaiter le bonjour, avant d'offrir ses respects, avant de demander des nouvelles de la santé des personnes que l'on y rencontre. *Ave María purísima*, les maître de la maison répondent aussitôt: *Sin pecado concebida santísima*. Les gens du monde s'en tiennent là, et la conversation prend

(1) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, op.cit., p.275

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p. 244.

(3) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, op.cit., p. 24.

ensuite son cours ordinaire. Mais les dévots, et les dévotes surtout, ont une litanie qui ne finit pas ; ils mêlent dans leur discours tant d'Ave María, tant de Jésus ! Qu'on prendrait aisément leur entretien pour une prière ⁽¹⁾ ». Poursuivant, sur un ton sarcastique, le récit de ses découvertes, l'auteur ne se prive pas de donner libre cours à ses interprétations. Ainsi l'*Ave María* deviendra un outil d'expression des différents états d'âme : « veut-on exprimer la surprise ? *Ave Maria* ! Une femme s'emporte-t-elle contre son mari, son amant, ou ses domestiques ? un *Ave Maria purísima*, prononcé avec une grande énergie, sert à manifester sa colère. S'ennuie-t-elle ? *Ave Maria qué fastidio* ! se livre-t-elle à quelque exercice divertissant ? *Ave Maria qué gusto* ! toujours *Ave María* ; on n'entend que ces mots que la diversité du ton, de la mesure et des gestes qui les accompagnent, rendent propres à l'expression de tous les sentiments. L'habitude que les espagnols ont prise de prononcer ces mots à tout propos et à tout moment, fait que bien souvent ils les profanent ⁽²⁾ ». Dumas, qui, tout au long de son récit, prend place parmi les plus caustiques, s'attarde également sur les traits religieux du vocabulaire quotidien de

l'Espagnol, qui lui paraissent, tout au moins dans le contexte dans lequel ils sont formulés, bien amusants et expressifs. A Séville, il remarque que « tout cela rit, tout cela chante, tout cela gratte des guitares et des mandolines, s'interrompant pour se parler sans se connaître, pour se dire : « Bonjour, allez avec Dieu ⁽³⁾ ». L'auteur et ses compagnons de voyage sont eux-mêmes contaminés par ces « formules religieuses » qu'ils finissent par employer à leur tour : « nous voulûmes payer : notre interprète nous fit un signe, tira une piécette de sa poche, et la posa sur le rebord d'un bahut. L'hôte ne se retourna même pas pour savoir si son compte y était. « *Vaya usted con Dios !* », dit notre guide avec un salut

(1) Blaze Sébastien, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.950.

(2) Blaze Sébastien, *Ibid.*, p.950-951.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XXXIV.

gracieux. Et il sortit. Le cafetier tira son cigare de sa bouche. « *Vaya usted con Dios !* » répondit-il. Et il se remit à fumer. Nous nous inclinâmes et sortîmes à notre tour en répétant l'un après l'autre le sacramentel : « *Vaya usted con Dios!*⁽¹⁾ ». N'est-il pas surprenant d'entendre Dumas, qu'on sait être par ailleurs très peu porté à la dévotion, s'adresser lui aussi à Dieu, tout comme ses interlocuteurs espagnols, qui semblent l'avoir contaminé: « Ah ! madame, la seule retraite que je demande à Dieu pour mes vieux jours, c'est de me faire cantonnier en Espagne. Or, rien n'est plus pittoresque que de regarder passer les voyageurs en Espagne, les uns dans les diligences, les autres à cheval, les autres à mule, les autres à pied, tous avec un costume et une allure différents ⁽²⁾ ». Il va même jusqu'à laisser croire que Dieu lui avait peut-être accordé, à l'occasion, des faveurs : « en arrivant, Tolède nous saisit par son aspect peut-être plus imposant encore la nuit que le jour. Il est vrai que Dieu nous avait accordé, pour nous consoler des fatigues de la journée, une de ces nuits tièdes et transparentes comme il en donne seulement au pays qu'il favorise de son amour ⁽³⁾ ». Cette familiarité avec Dieu, si naturelle chez les Espagnols, inspirera à Ganivet une réflexion profonde sur la philosophie chrétienne « para que la filosofia cristiana no sea una fórmula

convencional, para que ejerza influencia real en la vida de los hombres, es preciso que arranque de esa misma vida ⁽⁴⁾ ». L'Espagnol restait cependant, aux yeux du voyageur français, coupable de fanatisme et d'ignorance : une ignorance si grande que n'importe quelle catastrophe naturelle était interprétée comme un châtement

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch.III.

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XVI

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XII

(4) Ganivet Angel, *Idearium español*, Biblioteca de autores andaluces, 2004, p. 18. Traduction: « afin que la philosophie chrétienne ne soit pas une formule conventionnelle, pour qu'elle exerce une réelle influence dans la vie des hommes, il faut qu'elle se déclenche de cette vie même ».

de Dieu. A cette accusation, Marcillac répond en invoquant les titres d'honneur de l'Espagne : « on dit l'Espagnol ignorant : il est, je crois, prouvé que l'Espagne a aussi sa liste d'érudits et de savants en tous genres ⁽¹⁾ ».

L'écart d'ordre idéologique, surtout, reste évidemment insurmontable, les Français (Mérimée, Dumas, Gautier, Hugo à partir de 1830) se ralliant au libéralisme, dont le credo et le programme ne peuvent s'accommoder des archaïsmes de la société et des institutions de l'Espagne contemporaine, encore fortement marquée par l'Ancien Régime, par des survivances féodales, par l'influence jugée excessive de l'Eglise (le souvenir de l'Inquisition est encore tout proche) ; de là la véhémence des attaques et des invectives contre une Eglise toute puissante, rendue responsable de l'asphyxie intellectuelle et du retard social du pays, force d'oppression servie par une armée de moines ignares, corrompus et fanatiques. Pour Mérimée, cette religion, qui dicte les normes de la vie sociale du peuple espagnol et régit ses comportements, n'est que « le couvercle de l'hypocrisie et du vice ». Il n'y voit qu'attitudes théâtrales vides de sens. Le « cristiano viejo » qu'affichent certains, avec beaucoup d'ostentation et d'orgueil, ne l'a jamais convaincu. Il y a, selon lui, un divorce entre ce que font les gens et ce qu'ils disent, d'où, précisément l'accusation d'hypocrisie. Ceci ne l'empêche cependant pas de trouver, dans cette religiosité espagnole, quelques aspects

attrayants : ainsi, ému par la prière dans la solitude de la Cartuja, il confesse : « la prière me touche comme expression du malheur ⁽²⁾ ». Reste que la foi espagnole est apparue, dans l'ensemble, comme une foi fondée sur la peur, et sur une longue habitude de contraintes; et les gestes par lesquels elle s'exprime sont ceux d'une croyance mêlée de craintes, pénétrée d'influences occultes et de

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p. 275

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op. cit.*, t. VIII, (29 – X – 1856), p.151.

superstitions ataviques. Pour s'en tenir à un exemple, citons celui de la jeune Andalouse dans « Les voleurs » de Mérimée, qui fait ce signe et embrasse son pouce pour conjurer le danger de possibles brigands, or, ajoute l'auteur: « on sait que ceux qui baisent leur pouce après avoir fait le signe de la croix ne manquent pas de s'en trouver bien ⁽¹⁾ ». Le culte de la Vierge chez les Espagnols apparaît également comme une simple superstition aux yeux de Mérimée : « pour comprendre la dévotion à la Vierge, il faut savoir qu'en Espagne il y a Vierge et Vierge. Chaque ville a la sienne et se moque de celle des voisins. La Vierge de Peñíscola, petite ville qui avait donné naissance à l'honorable Vicente, valait mieux, selon lui, que toutes les autres ensemble ⁽²⁾ ». A plusieurs reprises, Mérimée précise que, même s'il croyait aux prières, ce n'est pas à la Vierge qu'il les adresserait : « le culte de la Vierge », explique-t-il, « serait pour moi une grande objection contre le catholicisme, si je n'en avais d'autres. Cela me paraît tout bonnement une superstition et un sacrifice fait aux idées populaire du paganisme ⁽³⁾ ».

Outre les formes que prend le culte de la Vierge dans les différentes régions d'Espagne, les saints du pays ont également attiré la curiosité de nos voyageurs, dont Emile Bégin, qui explique : « peuple, signale-moi les saints que tu adores, et je signalerai ta pensée. Les saints, les grands saints de l'Espagne, ne ressemblent point à ceux des autres peuples d'Europe ⁽⁴⁾ ». Nous apprenons également par, entre autres, Adolphe Blanqui, indigné, que « tout Espagnol,

[...] qui néglige de faire baptiser son enfant dans le délai de vingt-quatre heures après sa naissance est condamné à une amende grave et à des peines spirituelles⁽⁵⁾ ». Mais ce scepticisme railleur n'est pas unanimement partagé:

(1) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p. 16

(2) Mérimée Prosper, *Ibid*, p.90

(3) Mérimée Prosper, *Cor.gén.*, *op.cit.*, t. III, p.299, (7 – 11 – 1859)

(4) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, *op.cit.*, p.137

(5) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, *op.cit.*, p. 22

ainsi, le duc de Marcillac loue les nations qui ont su conserver leur ferveur religieuse et, s'étant trouvé en Espagne durant la Semaine Sainte, il va jusqu'à faire l'éloge de ce qui pourrait sembler des exagérations dans les manifestations de la piété populaire au cours de ces journées : « cette affluence dans toutes les églises, cet ensemble de choses essentiellement chrétiennes et morales, en rappelant aux fidèles les souffrances du Fils de Dieu se sacrifiant pour leur rédemption, ne peuvent que ramener aux principes de vertu ceux que le délire des passions égare momentanément et la société ne peut que gagner à ce retour. Heureuses les nations si toutes étaient animées de ce zèle religieux, et si des prédicateurs de doctrines désolantes ne venaient tarir la source des vertu ⁽¹⁾ ». Le recul de la pratique religieuse est, en revanche, souligné par Gautier, qui prétend que les églises ne sont plus fréquentées que « par les voyageurs, les mendiants et d'horribles vieilles » ; ce que contestera fortement, à distance, Ganivet : « España se halla fundida con su ideal religioso, y por muchos que fueran los sectarios que se empeñasen en “descatolizarla”, no conseguirán más que arañar un poco la corteza de la nación ⁽²⁾ ». Reconnaissons, par ailleurs, que Gautier respectait la religion, faisant partie du petit nombre des voyageurs français de l'époque qui avaient la foi. Oui, mais il faut néanmoins faire remarquer que son catholicisme n'était pas particulièrement fervent : « nous autres », avoue-t-il, « catholiques un peu superficiels, nous avons besoin du pittoresque pour arriver au sentiment religieux ⁽³⁾ ». Il n'a certainement pas

l'ironique irrespect de nombre de ses compatriotes, mais pas davantage l'enthousiasme du vrai croyant. Quand l'ambiance extérieure est favorable, il peut ressentir sincèrement, voire profondément par exemple, dans une église d'Avila:

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p. 124.

(2) Ganivet Angel, *Idearium español, op.cit.*, p.22 Traduction : « l'Espagne s'est fondée sur son idéal religieux, et quels qu'aient été les sectaires qui se sont obstinés à la "décatoliser", ils ne pourront qu'égratigner un peu l'écorce de la nation ».

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 297

« une mélancolie mystérieuse, une tristesse romantique... un demi-jour favorable à la prière et au recueillement ⁽¹⁾ ». Mais lorsque la ferveur devient une occasion de privation de la liberté, prétexte et justification à l'intolérance, il devient franchement hostile : ainsi, à l'Escorial, l'image de Dieu lui apparaît-elle distante et d'une implacable cruauté: « l'âme se sent accablée dans ce temple si dur, si froid, si inexorable d'aspect ; elle ne pense qu'à la colère de Dieu, et non à sa miséricorde ⁽²⁾ ».

Chez la plupart des voyageurs la religiosité espagnole est prétexte à un étalage d'anticléricalisme quelquefois sectaire, ou même haineux. Certains s'acharnent contre les fêtes religieuses, tournées en dérision ou considérées comme des manifestations de barbarie. Jean- François Bourgoing décrit en ces termes les processions de flagellants à Madrid durant la Semaine Sainte: « il y a à Madrid une église où, pendant la semaine sainte, les fidèles les plus fervents se rassemblent dans un caveau obscur. De longs fouets leur sont distribués à la porte. Ils se mettent nus jusqu'aux hanches ; et à un signal convenu ils se flagellent avec assez de violence pour faire ruisseler leur sang. Le silence de cette barbare cérémonie n'est interrompu que par les soupirs du repentir qui se mêlent aux accents de leur douleur ⁽³⁾ ». D'autres voyageurs sont sensibles aux paradoxes de la piété espagnole. Ecoutons encore Jean-François Bourgoing : « un homme très digne de foi m'a assuré avoir été, il y a quelques années, dans une ville d'Estrémadure témoin de la scène suivante. Il y connaissait une jeune femme de mœurs douces, d'un caractère aimable et jovial, ornée de tous les agréments de son âge et de son sexe. Il va la voir un vendredi saint. Il la trouve portant un air de

fête dans ses traits, dans toute sa personne, et vêtue d'une robe éclatante de blancheur ⁽³⁾ ». Sébastien Blaze, de son côté, au retour de la messe de minuit à

(1) Gautier Théophile, *Quand on voyage*, Michel-Lévy, 1865, p. 314

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 295

(3) Bourgoing Jean-François, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.986

Noël, ne peut s'empêcher de manifester son indignation face à tant de « profanations » dans la maison de Dieu, tout en attaquant vivement les moines et les jeunes : « on entre dans l'église comme dans une salle de spectacle [...] Que voit-on dans le temple ? [...] Partout la messe de minuit est un prétexte pour les rendez-vous galants, partout j'y ai vu les jeunes gens courir après les femmes. En Espagne, mes observations se sont étendues plus loin : j'ai vu un moine donner un rendez-vous à une grisette, un chanoine serrer la main d'une dame, en lui disant « à demain ». J'y ai vu des jeunes gens et des demoiselles se donner des poignées de sucreries comme au bal, les manger, mettre ensuite de petites pierres dans les enveloppes des bonbons pour jeter ces papillotes au milieu de l'église, afin d'attraper ceux qui voudraient les manger. J'y ai vu des jeunes filles faire les noches les plus indécentes aux vieilles femmes, enfin tout ce que j'y ai vu m'a fait penser que l'autorité ecclésiastique devrait mettre une fin à tant de profanations, en supprimant partout la messe de minuit ⁽¹⁾ ». Ces deux exemples nous offrent un tableau d'une Espagne qui, tout en affichant sa foi catholique et s'enorgueillissant de ses saints et de ses fêtes somptueuses, baigne bien souvent dans une sorte de paganisme couvert par l'autorité, ou l'indulgence, de l'Eglise : « le monachisme », explique ironiquement George Sand, « protégeait bien des abus et caressait des égoïsmes ; la dévotion est bien puissante en Espagne, et sans doute plus d'un démolisseur se repentit et se confessa le lendemain au religieux qu'il venait de chasser de son asile. Mais il y a dans le cœur de l'homme le plus ignorant et le plus aveugle quelque chose qui le fait tressaillir d'enthousiasme quand le destin lui confère une mission souveraine ⁽²⁾ ».

Les moines constituent également une des cibles favorites des romantiques qui les ont observés avec une curiosité minutieusement et presque toujours

(1) Blaze Sébastien, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.952.

(2) Sand George, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.858

malveillante. Certains les ont exécrés de tout leur être, tel le cas de Mérimée qui n'hésite pas à affirmer, dans une de ses lettres à son ami Th. de Lagrené, qu' « en [sa] qualité de mécréant (et non pas Voltairien), [il se] tient toujours aussi loin que possible de ces messieurs ⁽¹⁾ ». Cet intellectuel, qui a largement étudié la religion, reconnaît néanmoins la présence des bons, parmi les gens d'Eglise, mais il ne parle, hélas, que du grand nombre qui pousse le catholicisme à dégénérer. Il condamne les pratiques superstitieuses dans la religion de son temps et considère, non sans raison d'ailleurs, que « pour combattre les envahissements du scepticisme, elle [la religion] se jette dans l'excès contraire ⁽²⁾ » c'est-à-dire qu'elle se réfugie dans la superstition. En ridiculisant ce « catholicisme superstitieux », en s'acharnant contre les abus, et malgré l'emploi de mots parfois trop durs, l'agnostique Mérimée ne devient-il pas, par là même, d'une certaine façon, le défenseur du christianisme pur et simple des origines? Pour revenir à la relation du voyageur avec le clergé espagnol, Quinet s'étant trouvé dans une église à Tolède, estime que « le clergé espagnol n'a pas emprunté encore de la mignardise du nôtre ; il a conservé dans le culte la rudesse du moyen âge ⁽³⁾ », et, à la commémoration de la reconquête de Grenade sur les Maures, l'auteur tourne en dérision le « caractère religieux de la fête [qui] dépendait beaucoup du sermon ». « Quelle grande occasion », s'exclame-t-il « que cette journée de triomphe pour le clergé espagnol ⁽⁴⁾! ». A Madrid, des prêtres apparaissent à Adolphe Blanqui « hideux à voir, avaient la tête rasée à deux pouces au-dessus des oreilles : le peu de cheveux qui leur restaient formaient comme une espèce de couronne monacale, dont la laideur ne peut se définir ⁽⁵⁾ ». Il a beau jeu de

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.6, p.439, (12-10-1852)

(2) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.VIII, 31 – 03 – 1866, p.444.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.222

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.265

(5) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p. 76

dénoncer leur oisiveté : « des prêtres et des moines, revêtus de costumes bizarres, promènent dans les hameaux leur inutile oisiveté : le plus souvent ils passent les heures à fumer des cigares de la Havane, ou à converser avec les femmes par les fenêtres des rez-de-chaussée ⁽¹⁾ ». Et, poursuivant son réquisitoire, mais avec une ironie trempée de prétentions moralisatrices, il rapporte qu' « au village de Salinas [...] les femmes et les filles dansaient entre elles, sans hommes, sur la place publique, et les ecclésiastiques seuls, assistaient à leur bal. Protecteurs naturels de la morale [...] Qui sait ? Peut-être chacun d'eux repassait dans sa mémoire les secrets de toutes ces jeunes filles, et leur préparait des paroles sévères, au tribunal de la pénitence ⁽²⁾ ». L'auteur dénonce âprement la richesse des moines, leur avidité, les sommes qui leur sont allouées par l'Etat, alors que tant de malheureux croupissent dans un effroyable dénuement. A Burgos, qui grouille de miséreux, il explique qu' « un grand nombre d'entre eux sont réduits à vivre chaque jour de l'aumône des couvents, et ils préfèrent cette humiliante condition à l'honneur d'une laborieuse indépendance [...] C'est une chose hideuse que le tableau de tous ces misérables qui se roulent dans la poussière pour attraper un os, du pain ou des pois chiches. Les moines regardent d'un œil impassible cette foule dégradée, toujours prête à exécuter leurs ordres et à frapper partout où il plaît à leur fanatisme de désigner des victimes ⁽³⁾ ». L'obscurantisme des moines est souligné par George Sand avec une lourde insistance, sur un ton dédaigneux qui ne recule pas devant l'insulte crue : « il nous fit monter à une petite cellule fort malpropre, où nous vîmes le doyen des ermites. Nous le prîmes pour un centenaire, et fûmes surpris d'apprendre qu'il n'avait que quatre-vingts ans. Cet homme était dans un état parfait d'imbécillité, quoiqu'il travaillât encore

(1) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p. 25.

(2) Blanqui Adolphe, *Ibid.*, p. 29

(3) Blanqui Adolphe, *Ibid.*, p. 59.

machinalement à fabriquer des cuillers de bois avec des mains terreuses et tremblantes. Il ne fit aucune attention à nous, quoiqu'il ne fût pas sourd ; et, le prieur l'ayant appelé, il souleva une énorme tête qu'on eût prise pour de la cire, et nous montra une face hideuse d'abrutissement. Il y avait toute une vie d'abaissement intellectuel sur cette figure décomposée, dont je détournai les yeux avec empressement, comme de la chose la plus effrayante et la plus pénible qu'il soit au monde. Nous leur fîmes l'aumône, car ils appartenaient à un ordre mendiant, et sont encore en grande vénération parmi les paysans, qui ne les laissent manquer de rien ⁽¹⁾ ».

Le moine espagnol, représentant du « catholicisme de l'inquisition », « cet être prodigieux [...] a reçu son éducation à l'Escorial ⁽²⁾ ». Dans la deuxième lettre d'Espagne, toutefois, Mérimée le présente sous un jour plutôt favorable, allégeant les derniers moments du condamné à mort. Emu, l'auteur reconnaît pour une fois, non sans y mêler une fine pointe d'ironie, l'avantage d'appartenir à la religion chrétienne : « j'ai compris alors pourquoi les moines, et surtout ceux des ordres mendiants, exercent tant d'influence sur le bas peuple. N'en déplaît aux libéraux intolérants, ils sont en réalité l'appui et la consolation des malheureux depuis leur naissance jusqu'à leur mort. Quelle horrible corvée, par exemple, que celle-ci : entretenir pendant trois jours un homme qu'on va faire mourir ! Je crois que, si j'avais le malheur d'être pendu, je ne serais pas fâché d'avoir deux franciscains pour causer avec moi ⁽³⁾ ». Le moine lui apparaîtrait, non sans un certain degré d'étonnement chez cet anticlérical résolu, sous des traits au total plutôt sympathiques ; à la suite de la perte du passeport d'un de ses compagnons, il note : « j'étais convaincu qu'en arrivant à Tolède il serait mis en prison, mais ce pays est

(1) Sand Georges, *Un hiver à Majorque*, *op.cit.*, p.189.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.129

(3) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p.49 – 50

régi fraternellement par l'autorité ecclésiastique. On n'y rencontre que des raticions et point de gendarmes, si bien que nous avons passé trois jours assez gaiement ⁽¹⁾ ».

L'anticléricalisme n'apparaît pas toujours synonyme d'indifférence religieuse ou d'athéisme. Gautier constate que « c'est dans les pays les plus catholiques que les choses saintes, les prêtres et les moines sont traités le plus légèrement ». Chez les trois grands romantiques espagnols, Rivas, Espronceda et Zorrilla, nous retrouvons également cette critique sévère du clergé, qui semble plus que justifiable. Rivas, par exemple, dénonce, dans ses *Leyendas*, la corruption ecclésiastique. Chez Espronceda, qui représente le versant romantique « byronien » dressé contre les contraintes de la tradition et de l'ordre social, nous trouvons, notamment dans *El Diablo mundo*, une condamnation claire non de la religion ou de Dieu mais des manipulations dont ils sont l'objet de la part de ceux qui détiennent le pouvoir, la hiérarchie ecclésiastique tout particulièrement: « las creencias que abandonas, / los templos, las religiones / que pasaron, y que luego / por mentira reconoces, / ¿son quizá menos mentiras / que las que ahora te forjes ? ⁽²⁾ ». Ces vers s'en prennent aux institutions ecclésiastiques, non à la religion en elle-même. Les flèches du catholique conservateur Zorrilla sont encore plus dures. Dans *La leyenda de Don Juan Tenorio*, les prêtres sont âprement fustigés en ces termes: « los frailes de S. Francisco / millonarios mendicantes ⁽³⁾ ». A la pompeuse vanité des moines et de Tenorios, l'auteur oppose la foi simple et sincère du bon peuple chrétien: « la vanidad de los frailes /

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.VII, p.174.

(2) Espronceda José de, *El Diablo mundo*, Cátedra/ Letras hispánicas, Madrid, 1992, p. 335.

Traduction : « les croyances que tu abandonnes, / les temples, les religions / qui passèrent, et qui après / comme mensonge tu reconnais, / ne sont-ils pas peut-être moins mensongers / que ceux que tu te forges maintenant ? ».

(3) Zorrilla José, *La leyenda de Don Juan Tenorio*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Ch. VII. Traduction : « Les moines de Saint François / mendiants millionnaires ».

y los Tenorios a un tiempo / quedó satisfecha, y de ellas /absorto el cristiano

pueblo ⁽¹⁾ ». Soulignons ici l'écart entre, d'une part, la grande majorité des romantiques français, plutôt indifférents et parfois malveillants et hostiles; et d'autre part, leurs contemporains espagnols, qui restent presque tous croyants, affectivement et idéologiquement attachés à la religion de leurs pères, ce qui ne les empêche pourtant pas de juger sévèrement les perversions du clergé. Il n'est pas rare, du reste, que dans les œuvres des romantiques espagnols, nous rencontrions une défense des hommes d'Eglise, ce qui est pratiquement inexistant chez les Français, si l'on excepte le duc de Marcillac et Emile Bégin. Dans les *Romances históricas*, de Rivas, notamment dans « Recuerdos de un gran hombre », un des plus significatifs, nous découvrons la présence d'un prêtre modèle de foi et de vertu: « porque era religioso / de caridad y de eximia / virtud y compasivo / con cuantos allí venían ⁽²⁾ ». Dans ce même poème, les hautes dignités ecclésiastiques n'apparaissent pas toujours sous un jour défavorable. Ainsi, « Don Pedro de Mendoza / el gran cardenal de España / uno de los más ilustres / varones de nuestra patria, / afable se le demuestra, / y con su poder alcanza / que el mismo rey le conceda / la audiencia tan deseada ⁽³⁾ ». Dans un éloquent plaidoyer pour la défense des religieux calomniés, il met en lumière leur dévouement et leur charité, invoquant à l'appui d'innombrables témoignages : « les personnes », explique-t-il, « qui ont été témoins des services des moines, soit dans les hôpitaux militaires, soit dans les combats bravant le feu pour porter

(1) Zorrilla José, *La légende de Don Juan Tenorio*, *op.cit.*, Ch. XV. Traduction : « la vanité des moines / et des Tenorios en même temps / s'en tira satisfaite, et en elles [la vertu et la vanité] est plongé le peuple chrétien ».

(2) De Saavedra Rivas Ángel, *Romances históricas*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, v. 121 – 124. Traduction : « parce qu'il était religieux/ de charité et d'illustre / vertu et compatissant / avec tous ceux qui venaient là-bas.

(3) De Saavedra Rivas Ángel, *Ibid.*, v. 181 – 188. Traduction : « Don Pedro de Mendoza / le grand cardinal d'Espagne / un des plus illustres / hommes de notre patrie, / se révèle affable, / et avec son pouvoir il arrive / à ce que le roi en personne lui accorde / l'audience tellement désirée ».

la dernière consolation au soldat mourant ; ceux qui les voient, quand le beffroi

sonne, aller processionnellement au lieu de l'incendie, portant chacun une hache, ou autre outil nécessaire, non pour le donner à des manœuvres, mais pour travailler eux-mêmes ; ceux qui les ont vu à Malaga, à Alicante, à Carthagène, se dévouer au service des pestiférés [...] ceux là n'accuseront pas les corps religieux d'être inutiles ⁽¹⁾ ».

Marcillac, en revanche, blâme les parents qui obligent leurs enfants à entrer dans les ordres ; les rendant responsables de la décadence du clergé, c'est à eux, directement, qu'il adresse l'acte d'accusation : « c'est vous que nous devons accuser, c'est vous qui êtes responsables aux yeux d'un Dieu juste, des erreurs où peuvent se livrer des malheureux gémissant sous le poids d'une vocation forcée ⁽²⁾ ». Emile Bégin, lui, déplore la disparition des moines d'antan, de la vraie tradition religieuse, et s'écrie : « quand je n'ai retrouvé ni le froc des moines, ni la robe des pères capucins, il m'a semblé que ma vieille Espagne s'en allait ; et je remercie les confréries, les pèlerins, les processions de la reproduire sous mes yeux ; je remercie le peuple de conserver dévotement à l'angle des carrefours ses madones, de les orner de bouquets et de les illuminer le soir ; je lui sais gré d'habiller encore, comme autrefois, ses vierges et ses saints, et de me faire assister à toutes les péripéties de leurs souffrances, puisqu'il a la volonté d'y assister lui-même. Je ne suis point en Espagne pour vivre à la française; et il me semble beaucoup moins messéant de mettre des larmes véritables dans les yeux de la Madeleine, ou du sang dans les plaies de Jésus-Christ, que d'entremêler, ainsi qu'on le pratique en France, aux gloires de Marie, les anges pompadours, et le paradis des Grecs avec le paradis des chrétiens ⁽³⁾ ». L'Espagne exaltée ne peut être que l'Espagne du passé, celle qui ne répond pas aux aspirations de la nouvelle

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau Voyage en Espagne, op.cit.*, p.135.

(2) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p.128.

(3) Bégin Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p. 275-276.

société issue de la Révolution. On aime l'Espagne pour ce qu'elle fut, moins, beaucoup moins pour ce qu'elle est à l'heure présente. Ainsi Gautier cherche-t-il

constamment, au cours de son voyage, les traces de l'Espagne d'autrefois, et se lamente des destructions ; il exprime surtout sa colère contre le stupide vandalisme dont sont victimes les églises et les couvents : « c'est le sentiment que l'on éprouve toutes les fois que l'on visite un couvent dépeuplé, à l'aspect de tant de ruines et de dévastations inutiles, de tant de chef-d'œuvre de tous genres perdus sans retour, de ce long travail de plusieurs siècles emporté et balayé en un instant. Il n'est donné à personne de préjuger l'avenir ; moi je doute qu'il nous rende ce que le passé nous avait légué, et que l'on détruit comme si l'on avait quelque chose à mettre à la place ⁽¹⁾ ».

La chartreuse de Grenade, soustraite à ses moines, inspire à Gautier ces réflexions amères « la chartreuse, maintenant veuve de ses moines, comme tous les couvents d'Espagne, est un admirable édifice, et l'on ne saurait trop regretter qu'il ait détourné de sa destination primitive. Nous n'avons jamais bien compris quel mal pouvaient faire les cénobites cloîtrés dans une prison volontaire et vivant d'austérité et de prière ⁽²⁾ ». Il n'hésite pas à mettre en cause le libéralisme, qui a fait beaucoup perdre à l'Espagne, et qu'il tient pour le principal responsable du déclin de la piété ancestrale.

Sa perception de la religion, sur fond évidemment romantique, lui fait constater que « la dévotion proverbiale des Espagnols me parut très refroidie [...] L'Espagne catholique n'existe plus. La péninsule en est aux idées voltairiennes et libérales sur la féodalité, l'inquisition et le fanatisme. Démolir des couvents lui paraît être le comble de la civilisation ⁽³⁾ » (Que n'eût-il dit s'il eût connu l'Espagne de la guerre civile!). Ganivet, qui écrit à la fin du siècle, se penchant

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.300

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 302

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.304

sur la question, controversée, de la religion et de la place qu'elle tient dans la formation des éléments constitutifs du patrimoine historique et national de l'Espagne, procède à partir d'une brève comparaison avec la France « católica

también, pero menos rigorista, más enamorada de su prestigio político que de sus ideas religiosas, como lo demostró aliándose con los protestantes y hasta con los turcos, cuando así convino a sus intereses. Sólo España era capaz de plantear la cuestión en la forma en que lo hizo y arriesgar el dominio material por sostener el imperio de la religión. Y mientras las demás naciones hubieran concluido por perder el dominio algo más tarde, sin dejar huella de su paso, nosotros lo perdimos antes de tiempo, pero dejamos una nación católica más en Europa ⁽¹⁾ ».

Pour revenir à Gautier, même si le jugement sévère qu'il porte sur les sécularisations des biens du clergé peut paraître, de prime abord, le rattacher au courant conservateur, ce qu'il regrette en réalité, ce n'est pas vraiment la perte des propriétés ecclésiastiques devenues « biens de la nation », mais, surtout, la disparition de ce qui donnait leur sens, tout à la fois spirituel, sentimental et esthétique, aux monastères, aux cathédrales et aux couvents abandonnés et qui maintenant menacent de tomber en ruine (on pense à Barrès lamentant la « grande détresse des églises de France »). A titre d'exemple, la Cartuja de Miraflores qui suscite chez Gautier une vision désolée : « on a permis à quelques vieux moines infirmes de rester dans cette chartreuse pour y attendre leur mort. L'Espagne a beaucoup perdu de son caractère romantique à la suppression des moines, et je ne vois pas ce qu'elle y a gagné sous d'autres rapports. D'admirables

(1) Ganivet Angel, *Idearium español, op.cit.*, p.71. Traduction : « catholique aussi, mais moins rigoriste, plus amoureuse de son prestige politique que de ses idées religieuses, comme elle l'a démontré s'alliant aux protestants et même aux Turcs, quand ceci convenait à ses intérêts. Seule l'Espagne était capable de poser la question de la manière dont elle l'a faite et risquer le pouvoir matériel pour soutenir l'empire de la religion. Et tandis que les autres nations allaient finir par perdre le pouvoir peu de temps après, sans laisser de trace de leur passage, nous l'avons perdu avant le temps, mais nous avons laissé une nation catholique de plus en Europe ».

édifices dont la perte sera irréparable, et qui avaient été conservés jusqu'alors dans l'intégrité la plus minutieuse, vont se dégrader, s'écrouler, et ajouter leurs ruines aux ruines déjà si fréquentes dans ce malheureux pays ; des richesses inouïes en statues, en tableaux, en objets d'art de toute sorte, se perdront sans profiter à personne. On pouvait imiter, ce me semble, notre révolution par un

autre côté que par son stupide vandalisme ⁽¹⁾ ». Finalement, il n'hésite pas à élaborer des critères politico-esthétiques, assez réactionnaires du reste, qu'il adresse aux hommes politiques sur un ton tout ensemble pressant et cinglant: « égorgez-vous entre vous pour les idées que vous croyez avoir, engraissez de vos corps les maigres champs ravagés par la guerre, c'est bien ; mais la pierre, le marbre et le bronze touchés par le génie sont sacrés, épargnez-les. Dans deux mille ans on aura oublié vos discordes civiles, et l'avenir ne saura que vous avez été un grand peuple que par quelques merveilleux fragments retrouvés dans les fouilles ⁽²⁾ ». C'est déjà la voix du poète d' *Emaux et camées* célébrant le « buste » qui « survit à la cité ».

Il faut noter que Gautier, en effet, ne s'est intéressé, au cours de son Voyage, aux événements politiques et aux péripéties militaires de l'histoire contemporaine, fort agitée, de l'Espagne que pour l'incidence qu'ils pouvaient avoir sur l'Espagne de ses rêves, par les atteintes aux œuvres d'art, à la création de formes de beauté qui échappent au temps. Le tempérament de Gautier est d'un rêveur qui préfère la poésie par dessus de tout. Ne s'est-il pas exclamé, à Grenade, au couvent de Santo Domingo: « quel dommage que les couvents aient été habités par des moines, et non par des poètes ⁽³⁾ ! ». Il arrive toutefois qu'en raison des inextricables, et inévitables, imbrications historiques, le religieux et le politique ne puissent guère se dissocier l'un de l'autre. Il ne s'agit pas d'une simple

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.84

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.84

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 301.

coexistence car, dans beaucoup de cas, on est en présence d'une contamination mutuelle où il est difficile de voir où commencent et se terminent l'un et l'autre : « las ideas políticas », écrit Ganivet, « andan fuera de sus naturales senderos, que hay quien mezcla y revuelve la política con la religión, y quien confunde los intereses de la nación con las aspiraciones de los individuos ⁽¹⁾ ».

Pour Mérimée, cette interférence, qui peut aller jusqu'à la confusion pure et simple de la sphère du religieux et de celle du politique, est le produit des

circonstances historiques, favorisées par la crédulité du peuple. C'est un thème que Mérimée connaît bien, ayant eu l'occasion de l'étudier à fond dans ses recherches sur don Pèdre I. Pour ce monarque, la religion était un moyen, parmi d'autres, au service de ses desseins politiques, et il sut habilement en tirer parti aussi longtemps que la fortune lui sourit. La sympathie de l'auteur pour ce roi qui laissa le souvenir d'un tyran sanguinaire peut s'expliquer par sa désinvolture en matière de religion, qui le fit se marier légalement deux fois à l'église et ne pas faire cas de l'ex communion du pape.

C'est toutefois à Vigny qu'on doit l'illustration la plus complète de l'idéal mystico-politique du moine soldat et du code de valeurs qu'il incarne, et qui dans la fidélité à la monarchie, indissociable de la foi catholique, trouve son fondement, et sa justification. Inspiré par les événements récents de l'Espagne, la révolution libérale et anticléricale de 1820 suivie par la contre-révolution monarchiste de 1822, que Ferdinand VII commença par désavouer, le poème, œuvre d'un jeune officier noble et royaliste et publié dans les *Poèmes antiques et modernes*, évoque la figure – qui retiendra également l'attention de Chateaubriand – d'un trappiste, du nom de Maragnon, qui se battit aux côtés des troupes royalistes, assumant les fonctions d'un guide spirituel, dans la continuité d'une

(1) Ganivet Angel, *Idearium español*, *op.cit.*, p.95. Traduction : « les idées politiques vont hors de leurs sentiers naturels, il y a ceux qui mélangent et remuent la politique avec la religion, et ceux qui confondent les intérêts de la nation avec les aspirations des individus ».

tradition remontant au Moyen Age (qu'on se souvienne du personnage de l'évêque Turpin dans *La chanson de Roland*). Le ton et l'atmosphère morale du récit sont donnés dès le début :

« Mais l'homme a des pensées bien plus grands que le monde.

Quelquefois tout un peuple endormi dans ses maux

S'éveille, et, saisissant le glaive des hameaux,

Maudissant la révolte impure et tortueuse,

Élève tout à coup sa voix majestueuse :

Il redemande à Dieu ses autels profanés,

Il appelle à grands cris ses Rois emprisonnés ;
Comme un tigre, il arrache, il emporte sa chaîne ;
Il s'élève, il grandit, il s'étend comme un chêne,
Et de ses mille bras il couvre en liberté
Les sillons paternels du sol qui l'a porté ⁽¹⁾ ».

Le poète mêle dans une même exaltation les souvenirs de l'épopée vendéenne et « l'infatigable Espagne ⁽¹⁾ » qui « fait sortir des héros du creux de la montagne ⁽¹⁾ ». Le cadre ainsi tracé, le portrait du moine-soldat émerge tel un nouveau Moïse : « Est-ce un guerrier farouche ? Est-ce un pieux apôtre ? / Sous la robe de l'un il a les traits de l'autre ⁽²⁾ ». Le poète souligne sa grandeur solitaire et terrible et l'austérité de sa vie : « Il passe dans la foule et ne s'y mêle pas ; / Un pain noir et grossier compose ses repas ⁽²⁾ ». Mais c'est son ascendant sans partage, l'autorité absolue qu'il exerce sur ses compagnons d'armes qui retiennent surtout l'attention. Le sacrifice de la vie, auquel il demande à ses hommes d'être prêt, est d'autant plus héroïque que cette fidélité n'est pas payée de retour, qu'elle se heurte à l'incompréhension et à l'ingratitude : « Quand même, nous brisant

(1) Vigny Alfred de, *Poèmes antiques et modernes*, Poésie/ Gallimard, 1973, p.117 (vers 31 à 40 et vers 45-46)

(2) Vigny Alfred de, *Ibid.*, p. 118 (vers 65-66 et vers 71-72)

sous notre propre effort, / L'arche que nous portons nous donnerait la mort; /
Quand même par nous seuls la couronne sauvée / Écraserait un jour ceux qui l'ont relevée, / Seriez-vous étonnés, et vos fidèles bras / Seraient-ils moins ardents à servir les ingrats ? ⁽¹⁾ ». Il y a donc dans ces vers comme un premier noyau de *Servitude et grandeur militaires*. Mais l'ultime parole est celle qui relie la fidélité à la couronne à la fidélité de Dieu « en vain les Rois s'en vont : la Royauté résiste, / Son principe est en haut, en haut est son appui ; / Car tout vient du Seigneur, et tout retourne à lui ⁽²⁾ ».

Certains voyageurs ont nourri leur aversion d'hypothèses fantaisistes. Aussi les voit-on tantôt louer le passé attrayant, différent, de l'Espagne, et tantôt condamner sans appel tout ce qui pouvait représenter ce passé : « c'est là [chez le

peuple affable] qu'on trouve encore l'Espagne d'autrefois avec sa grâce et ses superstitions et sa sauvagerie poétique. Les gens du peuple mâles et femelles en sont encore au XVIème siècle, tandis que la bonne compagnie ne vaut pas mieux que la nôtre ⁽³⁾ ». Cette double postulation touchant l'histoire de l'Espagne fera écrire à Ramira de Maeztu, devenu, à la suite d'une longue évolution à partir de positions libérales, un adepte militant du traditionalisme (ce qui lui coûtera la vie au début de la guerre civile) : « se convierte en sencilla verdad la paradoja de que el porvenir de los pueblos depende de su fidelidad a su pasado [...] Hay dos clases de pasado: uno, que no vuelve, y otro, que no pasa o que no debe pasar y puede no pasar ⁽⁴⁾ ». Quinet évoque un souvenir d'auberge pour dire la vive antipathie qu'inspirent à ce républicain de gauche les « représentants du passé » : « à l'hôtellerie de las Cardénas, il arriva quelque chose de significatif

(1) Vigny Alfred de, *Poèmes antiques et modernes, op.cit.*, p. 122 (vers 195-200)

(2) Vigny Alfred de, *Ibid.*, p. 122 (vers 218-220)

(3) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, t.VII, 10 – XI – 1853, p. 210

(4) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad, op.cit.*, p. 236. Traduction: « le paradoxe que l'avenir des peuples dépend de sa fidélité à son passé se résout en une simple vérité [...] Il y a deux genres de passé: un, qui ne revient pas, et un autre, qui ne passe pas ou qui ne doit pas passer et peut ne pas passer ».

[...] Chacun s'était emparé d'une couverture de mulet et d'un banc pour y poser sa tête. Deux seuls personnages ne purent trouver place ; je vois encore le théologien et l'avocat absolutiste errer sans espoir dans la chambrée ; ces deux représentants du passé avaient l'air de dire à la société espagnole, comme Mc Beth : « la table est pleine ⁽¹⁾ ». Cette répulsion peut aller jusqu'à la volonté de détruire les églises, qui devient comme une sorte de mission, si l'on peut dire, chez certains Français. La vue d'une jeune fille voilée, aperçue dans une église, fait écrire à Quinet, chez qui cette vue suscite des images de mort: « si la morte était par hasard l'Eglise, telle qu'on la fait ne devriez-vous pas avoir le courage de le dire franchement et de chercher une autre fiancée à ce peuple chevalier ? ... De grâce, ayez pitié de ce peuple, que, dans un plaisir cruel, vous reconduisez toujours, les yeux fermés, au même endroit sans issue. De cercle en cercle, vous le ramenez aujourd'hui, haletant au seizième siècle ; puis vous le laissez là, égaré,

sans un mot qui lui enseigne la voie ⁽²⁾ ». L'Eglise devient chez eux synonyme de despotisme, de corruption et d'asservissement. C'est surtout à l'Escorial que nos romantiques ont fouetté inlassablement cette Eglise tant détestée: « les visions du désert, les ambitions de la cour, les échos du cloître, ceux de la salle du conseil grondent à la fois dans son cœur [celui de Philippe II] [...]. Sur ce trône où le voilà monté, sa vision est celle d'un *Christ absolutiste*, l'Escorial est pour lui la scie terrestre, la maison d'alliance, où l'Eglise épouse éternellement le despotisme ⁽³⁾ ». Encore plus cinglants et corrosifs apparaissent les insultes continues de George Sand contre les sanctuaires, « ces demeures sinistres, consacrées à un culte plus sinistre encore, agissent quelque peu sur l'imagination, et je défierais le cerveau le plus calme et le plus froid de s'y conserver longtemps dans un état de parfaite santé ⁽⁴⁾ ». J.M. Quadrado s'indigne contre la romancière

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.234

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.204

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.130

(4) Sand George, *Un hiver à Majorque*, *op.cit.*, p.35

française qui, gagnée aux idées du pré-socialisme à la mode, applaudit à la destruction des églises par les Espagnols même. Il s'interroge sans parvenir à comprendre cette animosité: « no descubrimos qué grandeza se encierra en incendiar los templos de su Dios y los sepulcros de sus padres, en degollar sacerdotes indefensos al pie de los altares, en arrojar después al cielo esa sangre y esas cenizas: y no comprendiéramos tales palabras en boca de un genio, y de una muger, sino supiéramos cuán cerca está la ferocidad de la disolución, y que las bacantes son gemelas de las cortesanas ⁽¹⁾ ».

Alfred Fouillée, plus tard, dans son étude sur le peuple espagnol, n'hésite pas à dénoncer le fanatisme de l'Espagnol, dont la religion lui apparaît tantôt « envahissante et conquérante », tantôt « machinale et formaliste ». Se référant à une comédie de Calderón, il fustige l'esprit esclavagiste, qu'il oppose à celui de la « vraie orthodoxie ». Nous rapportons le passage suivant qui nous semble, même à distance, parfaitement résumer la religiosité conventionnelle et stéréotypée telle qu'elle était vécue en Espagne à l'époque romantique et a

perduré presque jusqu'à nos jours; soulignons, néanmoins dans cet extrait des exagérations manifestes: « la religion espagnole est ritualiste, comme la religion des Romains, mais, au lieu de l'indifférence foncière qui devait caractériser la foi italienne, l'Espagnol montra toute l'ardeur du fanatisme. Ce fanatisme, en Espagne, ne provient pas d'ordinaire [...] de l'intériorité mystique d'une pensée perdue en Dieu ; il est plutôt l'attachement inflexible et aveugle aux dehors de la religion, au culte et aux pratiques.[...] Un caractère de la foi espagnole, c'est l'esprit de prosélytisme conquérant, c'est le besoin de dominer l'infidèle ou

(1) Quadrado J.M., « A Jorge Sand, Vindicación », in *la Revista de Madrid*, tomo I, 1841, p. 208. Traduction : « nous ne découvrons pas quelle grandeur il y a à brûler les temples de son Dieu et les sépulcres de ses pères, d'égorger des prêtres sans défense au pied des autels, de lancer ensuite au ciel ce sang et ces cendres; et nous ne comprendrions pas de telles paroles dans la bouche d'un génie, et d'une femme, si l'on ne savait pas combien la férocité est proche de la dissolution, et que les bacchantes sont les jumelles des courtisanes ».

l'hérétique. [...] Quand elle n'est pas ainsi envahissante et conquérante, la foi espagnole n'aboutit trop souvent qu'à la pratique machinale et formaliste. Ce n'est plus alors l'esprit qui sauve, c'est la lettre. Calderón nous montre, dans *la Dévotion à la Croix*, un homme qui a commis tous les crimes, mais qui, ayant conservé depuis son enfance le respect pour le signe de la rédemption, obtient au dénouement la miséricorde divine, avec la pitié du public. C'est le salut, non plus par les œuvres, non plus même par la foi intérieure, mais par les rites extérieurs. Ainsi, aux mains de l'Espagne comme aux mains de l'Italie, déviait le christianisme, altéré à son essence. Il serait injuste de le rendre responsable en lui-même des écarts dus à des peuples trop esclaves des formes extérieures. Cette extériorité est contraire au véritable esprit du christianisme, à la grande et constante tradition qui enseigne que la valeur des actes vient du dedans. [...] Il faut bien convenir, pour être juste, que la catholique Espagne fut trop souvent hétérodoxe, nourrissant elle-même au for intérieur l'hérésie qu'elle poursuivait si impitoyablement au dehors ⁽¹⁾ ».

La question n'a pas cessé d'être objet de débats, alimentant les controverses et les polémiques jusqu'à nos jours. Bartolomé Bennassar présente

un résumé lucide de la situation religieuse en Espagne depuis le Moyen âge, dans le sillage de Ménéndez Pidal qui, évoquant la question, avait parlé de « deux Espagnes » : « reçue et vécue dès le Moyen Age comme un appel à la croisade, la religion en Espagne, malgré la splendeur catholique du XVIème siècle, a divisé autant qu'elle a uni. C'est dans une large mesure pour elle ou contre elle que se sont définies les « deux Espagnes » de Ramón Menéndez Pidal ⁽²⁾ ». Poursuivant, il cite, à l'appui, le grand critique et historien de la littérature: « Larra déplora la mort d'une moitié de l'Espagne et le défunt se releva pour continuer le combat

(1) Fouillé Alfred, *Le peuple espagnol, op.cit.*, p. 151-152

(2) Bennassar Bartolomé, *L'Homme espagnol, Attitudes et mentalités du XVIème au XIXème siècle*, Hachette, 1975, p.82.

mortel ; un siècle après, lorsqu'Azaña annonce la mort de l'Espagne catholique, celle-ci se redresse et c'est l'Espagne républicaine qui périt. Fatale destinée des deux fils d'Œdipe qui, n'acceptant pas de régner ensemble, se blessent réciproquement à mort ⁽¹⁾ ».

Outre l'anticléricalisme, l'anticonformisme, et chez beaucoup l'irréligion, les voyageurs français s'étaient également affichés, pour la plupart, comme antimonarchistes (certains jusqu'au militantisme).

La cause de Dieu était chez les Espagnols liée à celle des rois : « au moment où la guerre fut décidée », écrit le duc de Marcillac, « j'en ai été témoin, toute la nation, si l'on en excepte les gens éclairés, partageait le ressentiment de la cour. Les communautés religieuses, les grands, les riches propriétaires, tous se firent un devoir de la seconder de tous leurs efforts ⁽²⁾ ». Cet amalgame du spirituel et de temporel n'était pas, on s'en doute, du goût de nos romantiques que l'esprit de 89 avait « sécularisés ». Outre l'attaque véhémement des hommes de l'Eglise, ils ont poursuivi leurs « massacres » jusqu'aux rois qu'ils décrivent comme de « froids personnages de cour qui ne s'écartent jamais de l'étiquette, même pour boire, manger ou dormir. Des regards dédaigneux partent du fond de ces chars antiques, qui passent et repassent lentement devant la génération nouvelle, comme des ombres du règne de Charles Quint ⁽³⁾ ». Adolphe Blanqui

jette un regard dédaigneux sur cette monarchie compassée et ses rites qui se déroulent comme « procession monotone ⁽³⁾ ». Au-delà de l'Espagne, cas « exemplaire », la critique vise l'ordre monarchique en général, figé, envahissant et asphyxiant; Blanqui par exemple ne se prive pas de parler de « la quantité d'air qu'on peut respirer sous une administration monacale ⁽⁴⁾ ». Et, se basant sur une

(1) Bennassar Bartolomé, *L'Homme espagnol, Attitudes et mentalités du XVIème au XIXème siècle*, Hachette, 1975, p.82.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, vol.II, p.44.

(3) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p. 168

(4) Blanqui Adolphe, *Ibid.*, p.71

mauvaise expérience qu'il a dû connaître à Madrid, il fulmine encore une fois contre les méfaits engendrés par l'absolutisme monarchique: « l'hôte refusait de le laisser entrer sans autorisation », rapporte Blanqui : « heureux séjour ! me disais-je ; heureuses monarchies absolues ! Combien vos douceurs sont faites pour charmer le voyageur ! ⁽¹⁾ ». On peut constater, ici, que nos voyageurs libéraux, qui pourfendent l'absolutisme en Europe, ne se privaient pas de le peindre sous un jour des plus flatteurs quand il s'agissait des califes de Cordoue et des émirs de Grenade ⁽²⁾. Contradiction qu'excuse l'attrait irrésistible de l'exotisme oriental dont rêvaient nos voyageurs, qui n'en ont vu que le côté séduisant ! Leurs contemporains espagnols restaient en revanche, mis à part une minorité de libéraux Républicains contraints le plus souvent à l'exil, attachés à l'institution monarchique, même si le lamentable Ferdinand VII – le « deseado » du temps de la sublévation ! – ne pouvait guère susciter l'enthousiasme. Dans la perspective historique, certains des rois qui apparaissent dans les romances du duc de Rivas sont continuellement critiqués et d'autres loués sans parcimonie : Jean II manque de volonté, Charles VIII de France est un homme de mauvaise foi, Isabelle et Ferdinand et, surtout, l'empereur Carlos V sont de grands monarques, le vaniteux François Ier de France lutte avec courage et accepte noblement la défaite, et Philippe IV est un mari humilié qui tire vengeance. Rivas toujours a peint Philippe V et sa cours occupés par les fêtes « mientras que la Monarquía / se desmorona, y el borde / toca de una sima horrenda ». (tandis que la Monarchie /

s'écroule, et le bord / touché par un précipice affreux »). Histoire, morale, patriotisme se rejoignent pour offrir de la monarchie espagnole une image multiforme et globalement flatteuse.

(1) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, *op.cit.*, p. 80.

(2) Pour l'antimonarchisme de Victor Hugo, nous renvoyons au chapitre spécialement consacré à cet auteur.

f) La vie collective: Les fêtes / Le folklore / le théâtre / La Corrida.

Fêtes et folklore

Les romantiques français, toujours à l'affût de ce qui leur semblait « sentir l'Espagne », ne pouvaient se limiter à contempler ses villages, ses villes, ses châteaux, ses monuments, ses fleuves, ses montagnes, ses cathédrales, ses monastères, ses jardins, ses paysages, sans se tourner, inévitablement, vers la magie du légendaire, du mythique, qu'il appartint à un passé lointain ou qu'il fût toujours présent dans le quotidien de l'Espagnol, et qu'ils retrouvaient, comme résumé dans ses multiples composantes, à travers les échos et les images que leur en transmettait la Fête, archaïque et toujours actuelle, où le peuple espagnol célébrait sa terre, exaltait les figures de ses héros et de ses saints, entretenait sa permanence. Ainsi, Fernanda Barnuevo, dans l'introduction à son ouvrage sur les *Fêtes populaires*, écrira, non sans rappeler les romantiques français amateurs de couleur locale (qui, ici, dans les fêtes, devient expression de l'essence même de la *hispanidad*) : « si España volviera a nacer, volvería a ser quién es, haciendo lo que hace, sintiendo lo que siente y estando donde está. Porque dentro de cada español, en sus profundidades subconscientes o en sus bancos de datos genéticos y hereditarios, en el carácter y la idiosincrasia o en el espíritu y el alma, se encuentran los fundamentos que sustancialmente lo identifican ⁽¹⁾ ».

La plupart des voyageurs français sont à la recherche d'une forme particulière et expressive du génie populaire, qui, à travers ses traits

(1) Barnuevo Fernanda, *Fiestas populares de España*, Ediciones Rayuela, 1994, Madrid, p.8. Traduction: « si l'Espagne renaissait, elle serait de nouveau ce qu'elle est, faisant ce qu'elle fait, sentant ce qu'elle sent et se trouvant où elle est. Parce qu'à l'intérieur de chaque Espagnol, dans ses profondeurs subconscientes ou dans ses banques de données génétiques et héréditaires, dans le caractère et l'idiosyncrasie ou dans l'esprit et l'âme, se retrouvent les fondements qui substantiellement l'identifient ».

caractéristiques, dévoile toute la richesse esthétique que recèlent les différentes manifestations du folklore national. Ainsi, certains voyageurs, Gautier entre autres, se référant à la danse, accuseront une fois de plus la bourgeoisie et les classes dirigeantes de mépriser d'une manière absurde l'héritage des danses populaires traditionnelles, ce qui est évidemment une nouvelle manifestation de cet engouement pour les modes venues de l'étranger qui séduisaient inconsidérément certains Espagnols. Pour notre voyageur, ce mépris est d'autant plus injuste que le peuple représente l'authentique survivance et le soutien d'une tradition séculaire transmise de génération en génération, de cette saveur rurale où s'exprime l'âme du peuple, et dont les gens « distingués » (on pense ici aux « afrancesados » du XVIIIème siècle) avaient honte : « quand on exécute la *jota aragonesa*, ou le *bolero*, tout le beau monde se lève et s'en va ; il ne reste que les étrangers et la canaille, en qui l'instinct poétique est toujours plus difficile à éteindre ⁽¹⁾ ». Son compatriote de la même époque, Charles Dembowski, a fait, à Madrid, la même constatation mêlée d'étonnement : « vous n'apprendrez pas sans regret que la délicieuse danse nationale est bannie des cercles de la noblesse. Moi qui en arrivant à Madrid ne rêvais que fandango et boléro, je n'ai pu m'empêcher de protester contre cette mesure et de demander pourquoi on préférerait marcher une contredanse insipide, ou bien tourner comme des furieux dans une valse ; grande a été ma surprise, lorsque l'on m'a répondu sèchement que depuis trois générations au moins il n'y avait plus en Espagne que le bas peuple qui dansât le fandango ⁽²⁾ ».

Mais l'amateur en quête d'authenticité est en droit d'être exigeant, et l'on comprend l'irritation du voyageur lorsque son attente n'est pas comblée. Gautier, à Vitoria, en fit la fâcheuse expérience: étant venu assister à un «baile nacional »,

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.150.

(2) Dembowski Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.911

il s'attendait à un boléro où figureraient de belles femmes du pays; or il n'a rencontré que « deux grands débris », déception qui a donné lieu à une grotesque description de cette danse « mortuaire », l'auteur se vengeant par un portrait impitoyable du couple et de ses mouvements aussi tristes que ses visages: « une pauvre femme qui secouait avec ses mains veineuses et décharnées des castagnettes fêlées qui claquaient comme les dents d'un homme qui a la fièvre ou les charnières d'un squelette en mouvement. [...] Quant à l'homme, il se trémoussait sinistrement dans son coin; il s'élevait et retombait flasquement comme une chauve-souris qui rampe sur ses moignons ; il avait une physionomie de fossoyeur s'enterrant lui-même ⁽¹⁾ ». Et l'image, qui n'était pas pour déplaire au romantique flamboyant qui fit tant pour réhabiliter les « grotesques » du XVIIIème siècle, se poursuit, truculente, jusqu'au trait final, pour la joie du lecteur : « ce boléro macabre [...] dura cinq ou six minutes, après quoi la toile tombant mit fin au supplice de ces deux malheureux Et au nôtre ⁽¹⁾ ». D'autres déconvenues du genre jalonnent le voyage : « on nous avait dit à Vitoria, à Burgos et à Valladolid, que les bonnes danseuses étaient à Madrid; à Madrid, on nous a dit que les véritables danseuses de cachucha n'existaient qu'en Andalousie, à Séville. Nous verrons bien ⁽²⁾ ». Le voyageur, cependant, ne semble pas trop s'en plaindre et, dans sa déception même, il y avait comme une attraction incompréhensible, un stimulant pour sa rêverie et, surtout, ce goût d'une Espagne qui, jusque dans sa décrépitude, gagne lorsqu'on la met en parallèle avec sa voisine du Nord : le voyageur, inévitablement, compare, et la comparaison est presque toujours, chez nos romantiques français, au désavantage de leur pays:

« les danseurs espagnols, quoique médiocres, ont un air cavalier, galant et hardi, que je préfère de beaucoup aux grâces équivoques et fades des nôtres ⁽³⁾ ». N'est-

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.58 – 59

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.150

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.350

ce pas peut-être là l'essentiel, car après tout le folklore espagnol n'était-il pas pour cet assoiffé d'« autre chose » un réservoir d'images? Et peu importe s'il s'agit de deux formes opposées de pittoresque, l'un négatif et l'autre positif, dès lors que ces deux pôles magnétiques ont exercé sur nos voyageurs une attraction maximale, unissant dans une même image globale, selon le goût de l'antithèse cher à l'esthétique romantique, le beau et le laid, le « sublime » et le « grotesque », comme le résume bien Jean-René Aymes : « l'Espagne atroce qui suscite l'horreur met l'indignation voisine avec l'Espagne sublime qui provoque des transports de ravissements ⁽¹⁾ » ?

Ce panorama des premiers spectacles de danse, celui de la déchéance, de la laideur et de la décrépitude, change radicalement à l'entrée de Vélez-Malaga qui fit sur Gautier une impression fouguese et allègre, sous l'effet des rythmes joyeux des danses et des guitares qu'on entendait partout: « les fenêtres flamboyaient joyeusement, et [la ville] retentissait du bruit des chansons et des guitares. Les jeunes filles, assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas; à chaque stance éclataient des rires, des cris, des applaudissement à n'en plus finir. D'autres groupes dansaient au coin des rues la *cachucha*, le *fandango*, le *jaleo*. Les guitares bourdonnaient sourdement comme des abeilles, les castagnettes babillaient et claquaient du bec : tout était joie et musique. On dirait que la seule affaire sérieuse des Espagnols soit le plaisir ; ils s'y livrent avec une franchise, un abandon et un entrain admirables ⁽²⁾ »; tels ces villageois réunis autour d'une danse folklorique, un « zorongo » (danse populaire andalouse) improvisé « sur un pavé pointu par une petite gitane de l'Albaicin⁽³⁾ ». L'auteur, par cette accumulation des noms des danses en espagnol, *cachucha*,

(1) Aymes Jean- René, *L'Espagne romantique* (témoignages de voyageurs français), Métaillé, Paris, 1983, p.20

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p328.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p296.

fandango, cherche à imprimer à son récit une coloration qui restitue l'atmosphère des spectacles populaires qui l'ont enchanté, et qu'il voudrait faire partager au lecteur; éveillant la curiosité insatisfaite du sédentaire pour l'inconnu, rassasiant sa soif d'exotisme, ce mélange de « franco espagnol » apporte en même temps au texte une touche de bariolage brillante et vive qui s'accorde bien avec le folklore andalou.

Nos voyageurs ont été nombreux à jouir des spectacles de danses, notamment à Grenade. Ces danses populaires étaient autant un plaisir pour la vue et qu'un excitant pour l'imagination. Ainsi, Quinet, décrivant les effets d'« un moment qui a saisi l'assemblée », cède lui aussi à l'exaltation: « chaque danseur andalou se prosterne jusqu'à terre, comme pour cueillir des fleurs qu'il sème ensuite sur la tête de sa danseuse. Aussitôt après, il appuie sa tête penchée sur le revers de sa main, son coude sur l'épaule de l'Andalouse, et il reste immobile. Ô silence, rêveries, méditations de l'amour, au soir d'un jour d'Andalousie, sous les étoiles de Grenade ! Quel poète les peindrait mieux ? [...] la grâce, la noblesse, l'amour, l'inspiration de ce seul mouvement saisirent à la fois les dix mille spectateurs. Ils se levèrent avec transports ! Des cris d'enthousiasme, et qui portaient de l'âme, éclatèrent tels que je n'en avais pas entendu ! ⁽¹⁾ ».

Gautier, meilleur observateur, brosse une description détaillée, plus précise et évocatrice, et son attention est attirée par les fondements rythmiques et cinétiques de la sensualité qu'on attribue en Europe à la danse espagnole : « en Espagne, les pieds quittent à peine la terre ; point de ces grands ronds de jambe, de ces écarts qui font ressembler une femme à un compas forcé [...] C'est le corps qui danse, ce sont les reins qui se cambrent, les flancs qui ploient, la taille qui se tord avec une souplesse d'almée ou de couleuvre ⁽²⁾ ». Habitué aux spectacles

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne op.cit.*, p.38.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.349.

parisiens, et fin critique du ballet, il ne ménage pas pour autant son admiration générique pour la danse populaire devant un spectacle théâtral à Malaga: « les danseuses espagnoles, bien qu'elles n'aient pas le fini, la correction précise, l'élévation des danseuses françaises, leur sont, à mon avis, bien supérieures par la grâce et par le charme [...] Elles ont l'air de femmes qui dansent et non pas de danseuses, ce qui est bien différent. Leur manière n'a pas le moindre rapport avec celle de l'école française ⁽¹⁾ ». A Séville, également, ces « femmes qui dansent avec tout le corps et avec tout le plaisir » sont bien différentes des « danseuses en France, qui bondissent avec une fatigue visible [...] [car elles] ne dansent que des jambes et quelques fois par hasard des bras ⁽²⁾ ».

L'effet qu'elles produisent est, à en croire Alexandre Dumas, de loin plus enivrant que « l'opium ou le hachis » : « ces hommes qui sentent s'approcher d'eux cette vivante effluve de plaisir, ces hommes gagnent la fièvre de la danseuse, la partagent, et rejettent à leur tour, en bravos, en applaudissements, en cris, cette flamme qui les brûle. On parle des rêves de l'opium et des divagations du hachis : j'ai étudié les uns et suivi les autres, madame, rien de tout cela ne ressemble au délire de cinquante ou soixante Espagnols applaudissant une danseuse dans le grenier d'un café de Séville ⁽³⁾ ».

La description du *boléro* chez Alexandre Laborde est marquée par le même accent jubilatoire que chez Dumas, même si cet écrivain, peu porté aux flatteries et plus rigoureux dans ses jugements, préfère faire appel à un voyageur anglais pour l'aider à exprimer pleinement cette impression, dégagée à la fois du *boléro* et du *fandango* : « cette variété de mouvement, d'actions, de situations, forme un ensemble qu'on ne peut décrire, mais qui porte dans l'âme l'impression

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.349.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.390.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XXXV.

la plus vive, et qui rend séduisante la femme la moins belle [...] Le fandango est une danse vraiment extraordinaire [...]. A peine la guitare et la voix au son desquelles on les exécute se font-elles entendre dans un bal ou sur le théâtre, qu'un murmure de plaisir part de tous côtés : les visages s'animent, les pieds, les mains, les yeux de tous les assistants, même les plus graves, se mettent en mouvement ; il est impossible de dépeindre l'impression qui en résulte. M. Townsend a dit, avec raison, que si l'on entrait subitement dans un temple ou dans un tribunal en jouant l'air du fandango ou du boléro, les prêtres, les juges, les avocats, les criminels, le peuple, graves ou gais, vieux ou jeunes, quitteraient sur-le-champ leurs fonctions, oublieraient toutes distinctions, et se mettraient tous à danser ⁽¹⁾ ».

Ces gestes et mouvements de la danse ont également produit sur Quinet un effet tel, qu'ils lui paraissent constituer « un idiome universel des peuples », malheureusement inconnu chez « les peuples du Nord ». Aussi n'hésite-t-il pas à y trouver matière à réflexion sur les tempéraments et les dispositions opposés de part et d'autre des Pyrénées: « la conscience de nos peuples du Nord éclate dans le sentiment d'un principe, d'un droit acquis, dans l'acquiescement à un raisonnement. Mais un geste, un mouvement gracieux et indigène, une fleur que l'on relève, d'une certaine manière, une attitude, un air de tête, voilà, pour les peuples de l'autre côté des Pyrénées, ce qui les fait rêver, penser. Car ce geste, cette attitude, c'est pour eux un idiome universel qui nous échappe ; c'est le souvenir de la province, de la bourgade, amour, patrie, nation ; mieux encore, c'est l'ensemble de tout cela, c'est la parole éternelle de toutes les Espagnes, vieilles et nouvelles ⁽²⁾ ». Le marquis de Custine condense cette perception de l'âme et de la sensibilité espagnoles à travers la danse, en une formule ou une

(1) Laborde Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, MDCCCXVIII, Tome Ier, seconde partie, p.32.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.1037.

définition qui pourrait résumer l'opinion française, écrivant, en 1838, que « le grand effort des danses espagnoles ... est de peindre une passion par les mouvements du corps ⁽¹⁾ ».

Jusque là, S. Estébanez Calderón, *costumbrista* de la même époque, n'aurait pu que donner raison à ses contemporains français qui, dès les premières notes de musique, sentaient intensément toute la passion qui s'exprimait dans les mouvements, car cet écrivain souligne également, avec une élégance bien à lui, toute la charge sensuelle que recélait la danse espagnole: « no podré más decir, por parte mía, sino que desde el primer lazo y rueda que tejió y deshizo con sus brazos airosos la danzadora gentil, me sentí llevado en vilo a otro país encantado. El donaire de los movimientos contrastaba con cierto pudor que autorizaba y daba señorío al rostro, y este pudor era más picante resaltando con el fuego que derramaban dos ojos rasgados, y envueltos en un rocío lánguido y voluptuoso. [...] En fin, aquella visión hermosa se mostró más admirable, más celestial, cuando, tocando ya al fin, la viveza y rapidez de la música apuntaron el último esfuerzo de los trenzados sacudidos y mudanzas ⁽²⁾ ».

L'impression causée chez les voyageurs varie selon le goût de chacun mais la grande majorité, en contemplant ces spectacles, ne se sont pas privés de faire allusion à leurs racines orientales : « une de ces veilles danses espagnoles », écrit Gautier dans *Militona*, « où l'Arabie a laissé sa langueur brûlante et sa passion mystérieuse ⁽³⁾ ». La musique de ce folklore constitue, aux yeux de

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, t.III, p.29

(2) Estébanez Calderón S., « El bolero » in *Escenas andaluzas*, *op.cit.*, p. 802. Traduction : « pour ma part, je ne peux rien dire d'autre que, dès que la gracieuse danseuse a tissé et déjoué les premiers gestes de ses élégants bras, je me suis senti emporté en l'air vers un autre pays enchanté. La grâce des mouvements s'alliait à une certaine pudeur qui donnait de la gravité au visage, et cette pudeur était encore plus piquante ressortant du feu que répandaient deux yeux bridés et enveloppés dans une rosée languissante et voluptueuse. [...] Enfin, cette belle vision est devenue encore plus admirable, plus celeste, quand, à l'approche de la fin, la vivacité et la rapidité de la musique aiguèrent le dernier effort des figures et des entrechats secoués ».

(3) Gautier Théophile, *Militona*, *op.cit.*, p.1159

certain, un important témoin historique : dans certaines danses, en effet, ils ont

cru observer que les mouvements des danseuses rappelaient ceux des danseuses orientales qui bougent leurs corps avec toute leur sensualité: « les almées moresques suivent encore aujourd'hui le même système: leur danse consiste dans les ondulations harmonieusement lascives du torse, des hanches et des reins, avec des renversements de bras par-dessus la tête. Les traditions arabes se sont conservées dans les pas nationaux surtout en Andalousie ⁽¹⁾ », note Gautier. Ce parallèle avec les genres de danses arabes se complaît volontiers dans les notations sensuelles, la suggestion érotique. Emile Saladin écrit, évoquant le *fandango*: « Mollement détachées / Sur les cous nus et blancs / Les têtes sont penchées, / Et les seins sont tremblants; / Tout bruisse en cadence, / Tout s'anime à la danse, / Le fandango commence / Ses bonds et ses élans ⁽²⁾ ». Pour Dumas, les danses auxquelles il a assisté apparaissent comme une représentation évidente de l'acte sexuel. Si on analyse, en effet, la description qu'il fait de ces danses, on relève un vocabulaire symbolique de la relation sexuelle, où figurent, en premier lieu, les préparatifs, c'est-à-dire le rapprochement, ensuite l'union des corps et finalement la séparation due à la fatigue et au relâchement. Ainsi, décrivant le fandango à Séville, il écrit : « Anita et Pietra avaient consenti à danser ensemble, et dans toute sa pureté, le fandango, qui est dansé d'ordinaire par un homme et par une femme. Le plus habile donneur de fêtes n'eût pas plus habilement gradué ses effets que ne venaient de le faire nos excellents hôtes. Ah ! madame, si je n'ai pas trouvé d'expressions pour vous peindre la cachucha, l'olé et le vito, n'espérez donc pas que j'essaie de vous donner une idée du fandango. Figurez-vous deux abeilles, deux papillons, deux colibris qui courent et volent l'un après l'autre, qui se croisent, se touchent du bout de l'aile, se croisent, bondissent ; deux ondines, qui, par une belle nuit de printemps, aux bords du lac, vont se jouant à la cime des

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.350.

(2) Saladin E. « le fandango », in *Annales romantiques*, 1834, p. 64.

roseaux, que leurs pieds diaphanes ne font point plier, puis qui, après mille tours, mille fuites, mille retours, s'approchent graduellement, au point que leur souffle se

mêle, que leurs cheveux se confondent, que leurs lèvres s'effleurent. Ce baiser est le point culminant de la danse, trois fois il se renouvelle avec une aspiration croissante, à la troisième fois il a épuisé toutes les forces des deux danseurs. Et la danse s'évanouit, comme s'évanouiraient deux ondines rentrant dans leur lac ⁽¹⁾ ».

L'obsédante fusion imaginaire avec l'Andalousie musulmane se poursuit, et prend chez Quinet la forme d'un éloge enthousiaste de la fête nationale « noble », fruit « des palais des rois maures », au cours d'une fête à l'Alhambra où la danse andalouse s'était révélée à lui dans sa frémissante sensualité qu'accentuait la communion entre les spectateurs et les danseurs: « de loin à loin, la foule était partagée par un cavalier andalou, luisant d'acier, qui arrivait du fond des Sierras, avec sa danseuse en croupe. Tous deux mettaient pied à terre ; ils liaient le cheval à un cyprès, et se mêlaient au boléro, lequel ne cessait de tourbillonner autour de l'Alhambra. C'est alors que la noble danse andalouse prenait un sens et parlait à l'âme, surtout à ce moment où les danseurs tremblent, frissonnent comme l'oiseau qui bat de l'aile. Fascinés par une vision, il semble qu'un vertige d'amour surhumain les éblouit. Ils chancellent, ils défaillent à mesure que le palais des rois maures les enveloppe du cercle des houris invisibles. Que sont tous les spectacles à côté d'une fête véritablement nationale? ⁽²⁾ ».

Si de nombreux voyageurs continuent ainsi à chercher, dans les fêtes espagnoles, tout particulièrement les fêtes traditionnelles d'Andalousie (et croient y retrouver) l'enchantement des réminiscences arabes, objet de tant de nostalgiques rêveries, pour certains rien toutefois n'égale la volupté des contorsions érotiques des danses des gitanes qui « vont danser pour de l'argent, des danses qui ressemblent fort à celles que l'on interdit dans nos bals publics du

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XXXVIII

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.268.

Carnaval ⁽¹⁾ ». Un des lieux communs tenaces des écrivains voyageurs français de l'époque romantique est cette perception esthétique fortement idéalisante des danses des gitans, qui procède de la conviction que les dons du chant et de la

danse sont innés chez cette population, que nos écrivains apparentent, par ce trait de caractère, aux indigènes d’Afrique. Quoi qu’il en soit, on ne peut s’empêcher de noter que la grâce des danses gitanes et tout ce qu’elles recèlent d’art jusque dans l’improvisation jouissent d’une égale faveur tant chez les Andalous eux-mêmes que chez les voyageurs, qui n’hésitent pas à entrer dans les tanières des gitans pour assister à leurs spectacles, éblouis par leur musique, les rythmes et les mouvements, la passion et la sensualité communicative qui semblent émaner du corps de la danseuse. Il suffit de penser ici à la Carmen de Mérimée qui, comme toute bonne représentante de sa race, danse et participe avec les siens à plusieurs spectacles de flamenco. Les gitans ont la danse dans le sang et peuvent s’y livrer à n’importe quel moment, même sans l’aide des instruments. Ainsi, don José, qui un jour demande à Carmen de danser pour lui alors qu’il n’y avait pas de castagnettes, se souvient qu’ « aussitôt elle prend la seule assiette de la vieille, la casse en morceaux, et la voilà qui danse la romalis en faisant claquer les morceaux de faïence aussi bien que si elle avait eu des castagnettes d’ébène ou d’ivoire ⁽²⁾ ». Le *costumbrista* Sebastián Herrero, parlant de la gitane, passe d’un ton plutôt commun, quand il s’agit simplement de la décrire, à l’exaltation lyrique en la regardant danser: « [la gitana] nunca es tan bella y arrebatadora, jamás cautiva a las mujeres y entusiasmo a los hombres como en el baile, ejercicio en que brilla sobremanera ⁽³⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, La bibliothèque des chefs d’œuvres*, 1996, *op.cit.*, p.258.

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.222.

(3) Herrero Sebastián, *Los Españoles pintados por si mismos, op.cit.*, p.1152. Traduction: « [la gitane] n’est jamais aussi belle et captivante, [elle] ne séduit et n’enthousiasme jamais autant les femmes et les hommes comme dans la danse, exercice dans lequel elle brille à merveille ».

Outre l’attrait privilégié exercé par les danses, certains voyageurs ont noté aussi les impressions que leur ont laissées les fêtes publiques auxquelles ils ont eu l’occasion d’assister durant leur séjour, telles que la procession du Corpus Christi à Madrid, décrite par Gautier avec un double objectif : d’abord et avant tout, capter le pittoresque du cortège et saisir sur le vif un moment des plus

caractéristiques de la religiosité si particulière du peuple espagnol: « la foule pittoresque, entremêlée de Gallegos, de Pasiegas, de Valenciens, de *Manolas*, et de vendeurs d'eau [forme] un spectacle d'une animation et d'une gaieté charmantes ⁽¹⁾ »; mais également de présenter une série de réflexions sur la religion espagnole, déjà abordée au point E du présent chapitre.

Le théâtre

De l'ambiance des spectacles de fêtes et de danses, nos voyageurs se sont tournés également vers le théâtre espagnol et ont brossé, chacun selon ses préférences et ses goûts, de remarquables tableaux du public espagnol, des dramaturges de l'époque et de ceux évidemment du Siècle d'Or, à peu près oubliés en France depuis le XVIIème siècle et que le romantisme contribua à faire redécouvrir. Gautier critique le comportement du public espagnol vis-à-vis du théâtre. Ne se contentant pas d'observer, il le juge, et durement, « car il va chercher des émotions dans le cirque ⁽²⁾ ». Cette sévérité, cependant, passée la première impression, s'atténue, l'auteur attribuant finalement la faute aux théâtres « qui ne sont plus attrayants ⁽³⁾ », et s'apitoie sur le sort des poètes qui « se laissent vaincre par les gladiateurs ⁽³⁾ ». Quant au cadre extérieur, qui ne pouvait passer

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.131.

(2) Le théâtre est envisagé ici en tant qu'il constitue un phénomène de mœurs, un fait de société, révélateur de l' « esprit » d'une nation, mais également une forme d'art justiciable de critères d'ordre esthétique.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 356.

pour indifférent, nos voyageurs ne se privent pas de faire remarquer que l'apparence des salles de théâtre reste médiocre, la négligence générale, les conditions techniques et matérielles dans lesquelles se déroulait l'activité théâtrale, guère satisfaisantes, en particulier dans les théâtres de province. A tous ces griefs, s'ajoutait souvent la critique des acteurs, notamment des acteurs de second rang, aux performances jugées médiocres.

Une des manies qui faisaient rager Gautier, féru de théâtre, était l'imitation excessive des « mélodrames modernes français », un répertoire dramatique importé du pays voisin, la surabondance des pièces médiocres chargées de « lourdeur et d'emphase », qui l'irritaient d'autant plus qu'elles lui semblaient à mille lieux de refléter l'authenticité de l'âme espagnole ; d'où son bonheur quand il a la chance de tomber sur une œuvre qui échappe à cette médiocrité, comme par exemple *Les Amants de Teruel* de Hartzzenbusch: « *Les Amants de Teruel*, avec tous leurs défauts, sont une œuvre littéraire et bien supérieure à ces traductions arrangées de nos pièces du boulevard qui inondent aujourd'hui les théâtres de la Péninsule ⁽¹⁾ ». Tout au long de son séjour, Gautier multiplie les réflexions sur les théâtres espagnols, en fait plus d'une fois mention, et se laisse aller à un voyage dans le temps, voyage « romantico-baroque » au cours duquel il chante les louanges du drame espagnol et cherche à pénétrer le monde bariolé et multiforme de Lope, qu'il n'hésite pas, à l'occasion, à citer dans le texte : « Cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves ⁽²⁾ ». Romantique fougueux à ses premières heures, (comment oublier le fameux gilet rouge à la « bataille » d'*Hernani*), Gautier a pris une part non négligeable, encore qu'indirecte et plutôt marginale, au débat sur l'art dramatique opposant classiques attardés et partisans d'une dramaturgie nouvelle, libérée des

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.348.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 353.

contraintes des règles, et dont l'Angleterre de Shakespeare et les dramaturges espagnols du *Siglo de Oro* avaient donné, deux siècles plus tôt, d'exemplaires illustrations.

L'écrivain romantique est non seulement sensible aux caractères généraux du drame espagnol mais aussi à ses particularités, tel que le thème de l'honneur, qu'il considère comme le principal ressort des pièces espagnoles : « Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda la gente, / con ellos las

acciones virtuosas/ que la virtud es donde quiera amada ⁽¹⁾ » (citation de Lope). Calderón de la Barca aurait pu lui fournir des exemples encore plus frappants : plus célébré que Lope par les romantiques français, porté aux nues à l'égal de Shakespeare par les romantiques allemands, il est quelque peu étrange que Gautier ne se soit pas souvenu de lui, et que ne lui soient pas venus à l'esprit les mots fameux du paysan Pedro dans l'*Alcalde de Zalamea* : « la vida y la hacienda al rey se ha de dar / pero el honor es patrimonio del alma / y el alma es sólo de Dios ⁽²⁾ ». Calderón, cependant, figure déjà à Irun dans le voyage de Quinet, premier village d'Espagne pour le voyageur arrivant de France, à travers l'aspect de ses maisons : « la plus misérable de ces maisons qui grimpent sur la montagne, a son balcon de bois ; je vois déjà toutes les héroïnes de Calderón, de Lope de Vega, de Tirso de Molina, penchées sur les balcons: amphithéâtre des Pyrénées, [...] premier village d'Espagne [Irun], éternel théâtre pour jouer le drame de *La vie est un songe* ⁽³⁾ ». Outre l'aspect physique des lieux, toute la vie sociale représente pour Quinet « une éternelle comédie de cape et d'épée ⁽⁴⁾ ».

Il arrive, cependant, que la rupture entre le public espagnol contemporain et les écrivains du passé apparaisse évidente, chez certains Français, et les

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 354.

(2) Calderón de la Barca Pedro, *El alcalde de Zalamea*, disponible sur : www.cervantesvirtual.com.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.11.

(4) Edgard Quinet, *Ibid.*, p.188

conduise à la conviction qu'il est désormais impossible de recourir aux anciennes recettes pour relancer les théâtres nationaux : « le point d'honneur et l'héroïsme des vieilles pièces n'est plus compris ou semble ridicule, et la croyance moderne n'est pas assez formulée pour que les poètes puissent la traduire ⁽¹⁾ ». Or, à en croire Quinet, l'Espagne du XIX^{ème} siècle continue à se bercer de ses « gloires passées » à travers « les louanges de ses poètes », et le théâtre devient ainsi, pour le peuple espagnol, une forme d'évasion hors du réel: « le poète et la société s'entendent pour fuir sur le théâtre la vérité trop dure. La scène ne cesse de

représenter une Espagne héroïque, chevaleresque, galante, loyale, clémente, magnanime [...] L'Espagne s'assied gravement dès le coucher du soleil, attendent que ses poètes la louent de ses vertus passées ⁽²⁾ ». Le théâtre serait ainsi responsable, tout au moins pour une part, selon l'auteur français, de l'immobilisme d'une société prisonnière de son histoire, dont l'image mythifiée, entretenue par une dramaturgie à la forte charge émotionnelle et dotée d'une grande capacité d'illusion, exalte la mémoire collective, fait oublier l'amertume du présent, console des rêves fracassés et des gloires impériales évanouies. Les réflexions de Quinet, qui sont ici d'ordre sociologique plutôt qu'idéologique comme c'est trop souvent le cas chez lui, apparaissent non seulement judicieuses mais profondes. Embaumant un passé prestigieux, niant et figeant le mouvement de l'histoire, déroulant et contemplant inlassablement l'image idéalisée d'une Espagne murée dans sa grandeur et dans son héroïsme, le théâtre du *Siglo de Oro* restait, en ce début du siècle bourgeois entraîné vers d'autres conquêtes, le véhicule d'un système de valeurs et d'un code social et éthique dont l'Espagne, si archaïques qu'en fussent demeurées, sous bien des rapports, les structures, ne vivait plus vraiment mais auxquels elle s'obstinait à vouloir s'identifier, et qui, de

(1) Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.356.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.177.

ce fait, gardaient une fonction compensatoire toujours agissante. Cela n'est pas sans rappeler les fastes des divertissements auxquels s'adonnait frénétiquement, à la fin du Moyen Age, la classe chevaleresque désormais déclinante, et qui trouvait dans l'attachement à ses rites périmés un refuge contre les malheurs du temps, et le réconfort de l'illusion et de l'auto-exaltation.

Les représentations théâtrales et la manière dont les œuvres du répertoire traditionnel étaient accueillies par le public devenaient ainsi, pour le voyageur étranger, un poste d'observation privilégié d'une Espagne momifiée, à l'image de cet Escorial qui faisait frissonner d'horreur un Gautier ou un Quinet. On

comprend, dès lors, que ce genre de commentaires n'ait pu qu'ajouter encore à la gallophobie des *costumbristas* espagnols, alimenter leurs griefs contre le pays voisin, et faire écrire, par exemple, à Enrique Gil y Carrasco: « con cualquier otro de los pueblos europeos nos unen simpatías y concordancias más marcadas : Walter Scott y Manzoni se asemejan infinitamente más en la novela a Cervantes, que Victor Hugo, Dumas, Soulié y demás escritores de este género. Nuestro teatro indígena se parece harto más al de Shakespeare que al clásico Luis XIV y al desbarajustado de nuestros días, nuestro Espronceda tenía más analogías con Lord Byron y Tomás Moore, que con ninguno de los poetas vecinos, y en prueba de lo bien que nos comprenden, los alemanes traducen palabra a palabra y verso a verso las obras de nuestro Calderón y su entusiasmo aventaja al nuestro propio ⁽¹⁾ ».

En faisant leur part aux inévitables exagérations de la polémique, qui ne

(1) Gil y Carrasco Enrique, *Obras Completas*, ed., prólogo y notas de Jorge Campos, Madrid, 1954, p. 552. Traduction : « avec n'importe quel autre des peuples européens nous unissent des sympathies et des convergences plus marqués: dans le roman, Walter Scott et Manzoni ressemblent infiniment plus à Cervantes que Victor Hugo, Dumas, Soulié et autres écrivains de ce genre. Notre théâtre indigène ressemble plus à Shakespeare qu'au classique Louis XIV et, dans la manière désordonnée d'aujourd'hui, notre Espronceda présentait plus d'analogies avec Lord Byron et Thomas Moore qu'avec aucun des poètes voisins, et, preuve qu'ils nous comprennent bien, les Allemands traduisent mot à mot et vers par vers les œuvres de notre Calderón et leur enthousiasme l'emporte sur le nôtre ».

s'accommode guère de nuances, et comprenant que certaines attitudes hautaines ou condescendantes de voyageurs français aient pu profondément irriter, voire révolter, les Espagnols qui les ont lu, il faut reconnaître que leur critique des écrivains français n'est pas sans fondement, notamment lorsqu'ils leur reprochent de s'en tenir à une connaissance superficielle de la littérature, dont les figures majeures ont été mieux étudiées et les œuvres plus diligemment traduites ailleurs, notamment en Allemagne. Mais un excès dans un sens provocant presque toujours l'effet contraire, les Espagnols n'ont peut-être pas toujours prêté une attention suffisante à l'admiration sincère que plus d'un écrivain français de l'époque romantique français à témoignée pour les productions de dramaturges espagnols

contemporains. On a vu, par exemple, que Gautier avait su discerner dans *Les Amants de Teruel* sinon une œuvre majeure, du moins une pièce digne d'intérêt, dans le panorama, au total assez pauvre, du drame romantique espagnol, si l'on excepte Zorrilla et le duc de Rivas ; ce qui n'empêche pas le même Gautier, nonobstant une critique d'ensemble qui n'y va pas par quatre chemins, de citer avec sympathie plusieurs poètes et dramaturges espagnols de son temps auxquels il ne ménage pas les éloges, pouvant aller, dans certains cas, jusqu'à l'enthousiasme: citant Martínez de la Rosa, Antonio Gil, il écrit : « des littérateurs pleins de mérite, des poètes ingénieux, élégants et faciles, qui pourraient prendre place à côté des anciens maîtres, s'il ne leur manquait ce qui nous manque à tous, la certitude, un point de départ assuré, un fonds d'idées communes avec le public⁽¹⁾ ».

Quinet, de son côté, exprime sa vive admiration pour Zorrilla, critiquant sévèrement les « contemporains » qui ne l'aiment pas : « je n'aspire à d'autres joie qu'à un sourire de ma douce Espagne [...] Comment les contemporains

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit, p.356.

n'aimeraient-ils pas Zorrilla ? Il a l'air de ne rien savoir de ce qu'ils ont fait ?⁽¹⁾». Faisant, du théâtre espagnol de son temps, un exposé plus détaillé que les observations de Gautier, il loue vivement Zorrilla pour son drame *Le Savetier et le Roi*, qu'il décrit ainsi : « aucune pièce de notre temps n'a été plus louée que *Le Savetier et le Roi* de Zorrilla [...] Le poète a conservé sur la scène l'ancienne inviolabilité royale; il change en vertus les crimes du monarque, le rangeant toujours du côté de la justice, de la nationalité, de l'égalité. Ce n'est pas le *Cruel*, c'est le *Justicier* qui est le héros du drame » ; et d'autre part, « le sentiment de la fatalité musulmane au milieu des convulsions de nos jours⁽²⁾ », suscite chez l'écrivain français une indignation, qui lui fait citer Espronceda, le poète de la révolte contre son temps et ses contemporains : « le monde est à moi. Libre

comme l'air, les autres travaillent pour que je mange; la richesse est un péché, la pauvreté est sainte. Souvent Dieu se fait mendiant ⁽³⁾ ». Ce que peut être le rôle des nouveaux poètes, leur fonction dans un monde qui change, Quinet le dit explicitement : « les reliques dispersées, les moines assassinés ou chassés, il ne s'est trouvé personne en Espagne pour jeter un cri de douleur [...] Puisque ces ruines ne parlaient plus à personne, il restait au poète une chose décisive à entreprendre, qui était de devenir l'interprète religieux de la Révolution ⁽⁴⁾ », pourvu que lui-même sache s'émanciper et ne reste pas rivé au monde de Lope et de Calderón, « comme si le but de la révolution dans l'art était atteint pourvu qu'on restaurât les formes du génie national! ⁽⁴⁾ ». L'entreprise est difficile tant le poids du passé et le joug de la tradition sont contraignants. S'agit-il d'une

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.171 – 172 .[Zorrilla : « no aspiro a mas laurel ni a mas hazaña / que a una sonrisa de mi dulce España ». *Cantos del trovador* – T. I)]

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, 197 – 198

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.178-179

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.185

obsession collective insurmontable ? Commentant quelques vers de Zorrilla, Quinet, dans son chapitre sur le théâtre, semble ne pas se faire beaucoup d'illusions : « le fond est caché sous un style diapré des couleurs de la rosée; mais presque toujours sous cette rosée je vois du sang. [...] En dépit des efforts du poète pour sourire, je m'aperçois que la plaie de la nouvelle Espagne finit par se montrer. Vous avez beau broder, émailler de soie ce fourreau ; sous cette broderie, je sens le poignard ⁽¹⁾ ». Ce « poignard » serait-il une autre forme du « fouet du Christ », une image de « nation de Philippe II », dont la figure de moine inquisiteur plus encore que de souverain tyrannique n'a cessé d'obséder le républicain anticlérical français : « l'originalité de l'ancien théâtre, c'est que l'âme opprimée de la nation de Philippe II semble s'y exhiler comme par un soupirail ⁽²⁾ ».

La Corrida

Cette méditation plutôt triste et désolante de certains voyageurs français sur la décadence du théâtre espagnol est compensée par leur enthousiasme pour une autre forme de représentation, qu'il ne serait pas erroné de qualifier de spectacle dramatique : la corrida des taureaux, qui offre au voyageur l'accès à cette authenticité hispanique qu'il cherchait dans le théâtre et n'y trouvait que trop rarement: « le génie antique et le talent moderne ne valent pas un cou d'épée de Montes ⁽³⁾ », s'écrie Gautier. L'impatience lui rend insupportable l'attente : « il fallait encore attendre deux jours. Jamais deux jours ne me semblèrent plus longs ⁽⁴⁾ ». Non moindre est la fébrilité de Quinet, mêlée d'inquiétude : « la

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.172

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.185.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, 351.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.105.

crainte que je devais avoir en voyageant dans cette saison était de manquer les combats de taureaux ⁽¹⁾ ».

L'exotisme des corridas, les couleurs des costumes des toréadors et des picadors, le mouvement et la variété des scènes, et finalement l'attitude de ces hommes dans leur affrontement avec la mort, le mélange d'art, de hardiesse et de panache typiquement espagnol, composent un ensemble unique, une sorte de rite où se rejoignent, dans une même tension héroïque, la bête sacrifiée et l'homme qui doit l'abattre. Le *costumbrista* Tomas Rodríguez Rubí, dans un article sur la figure du toréador, résume par un trait les attributs qui doivent être considérés comme adéquats pour configurer la typologie générique d'un toréador et confirmer le caractère « authentique » de sa mission: « en España el torero es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional ⁽²⁾ ». Quant au taureau, il y a, certes, l'accusation de cruauté qu'impliquent les souffrances imposées à l'animal avant sa mise à mort. Mérimée, face à cette accusation, juge ainsi son expérience

vécue d'amateur de ces spectacles: « à propos de taureaux, sachez que c'est le plus beau spectacle que l'on puisse voir. Il est certain qu'il n'y a rien de plus cruel, de plus féroce que les courses de taureaux ; mais prenez M. Appert, le philanthrope, et forcez-le d'assister à une corrida, je parie qu'il en deviendra plus amateurs que les Espagnols eux-mêmes ⁽³⁾ ». Ce duel de l'homme et du taureau, qui est « d'abord un amusement national ⁽⁴⁾ », pour Mérimée, et, pour Quinet, « une institution [qui] tient au fond même de l'esprit de ce peuple ⁽⁵⁾ », devient chez Gautier une forme de culte de l'énergie, en même temps qu'une

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.39.

(2) Rodríguez Rubí Tomas, in *Los españoles pintados por si mismos, El Torero*, Tomos I y II, Madrid, 1843, p.1014. Traduction: « en Espagne le toréador est une plante indigène, un type essentiellement national ».

(3) Mérimée Prosper, *Cor.gen.*, t.I, p.72, *op.cit.*, (4 – IX- 1830)

(4) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, Editions Lemarget, Paris, MCMXXVII, p. 3.

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.42

représentation d'une beauté plastique toute chargée de la splendeur et du chatoiement des couleurs. Mesonero Romanos a accompagné Gautier à la Corrida, malgré sa répugnance pour son côté sanglant. Pour Gautier le Français, cependant, il ne s'agissait pas de cruauté mais, au contraire, d'attitudes « douces et civilisées ». A Madrid, notre voyageur prend la défense de ce spectacle complet et original sur un ton enflammé répétant ce que Mérimée avait dit: « une course de taureau est un des plus beaux spectacles que l'homme puisse imaginer⁽¹⁾ » ; et s'adressant un peu plus loin au lecteur, à la suite d'une description détaillée de l'ambiance de l'arène, il insiste encore sur la magnificence de ce spectacle: « je vous assure que c'est déjà un admirable *spectacle* que douze mille *spectateurs* dans un théâtre si vaste que Dieu seul peut en peindre le plafond avec le bleu splendide qu'il puise à l'urne de l'éternité ⁽²⁾ ». Grand passionné de taumachie, et beaucoup plus lyrique dans ses descriptions que Mérimée, de tempérament analytique et plutôt sec, Gautier entraîne le lecteur dans une quête continue d'émotions esthétiques à travers l'évocation, entre autres,

des peintures de Goya, celles « des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguaziles et de sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule ⁽³⁾ ». L'auteur, par cette accumulation de termes à la saveur locale amoureusement recherchée, leurs sonorités chatoyantes, si différentes de la phonétique du français, recherche encore l'effet du pittoresque, qui revient sans cesse dans son *Voyage*, grâce en particulier à ces détails adroitement choisis, qui restituent les couleurs exotiques de l'Espagne, offerts à l'imagination, et pour ainsi dire, aux yeux du lecteur, et au moyen desquels celui-ci peut se former un portrait de cette âme espagnole, une mais riche de contrastes, tout à la fois sobre et vive, austère et ardente, énergique et voluptueuse. Impressionnés par « ce

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.106.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.110 – 111

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 165.

duel ... [qui] avait quelque chose de sinistre et de solennel à la fois ⁽¹⁾ », une profonde émotion s'empare de nos voyageurs, qui mettent à contribution toutes les ressources de la rhétorique pour la transmettre aux lecteur qui, par-delà le jugement qu'il peut porter sur ce genre combat, finit par être hypnotisé, irrésistiblement entraîné dans un monde de sensations tout ensemble violentes et fascinantes. Ainsi Quinet traduit-il en ces termes l'intensité des émotions contradictoires qu'il éprouve devant ces spectacles, un état psychoaffectif à la limite de l'insoutenable : « ce mélange de meurtre, de grâce, d'enchantement, de carnage, de danse, me laisse dans l'accablement et la stupeur. Je vois encore ce sang, ces sourires, ces horribles blessures, ces odieuses agonies, le tressaillement du fandango, et l'Andalou qui s'arrête pour rêver ... J'entends ces mugissements et ces rêves ! Je passe du cercle des Centaures de Dante au ciel du Coran. Jamais songe ne m'a porté si rapidement aux deux extrémités de l'infini ⁽²⁾ ». Quinet apporte un élément nouveau par rapport à ses contemporains, que le professeur José De Cossío appelle « sociologique » car « non seulement Quinet considère que la fête taurine constitue l'un des éléments de la vigueur morale du peuple de l'Espagne, et qu'on ne pourrait l'abolir sans porter atteinte au tempérament

national, mais il introduit de suggestifs rapprochements entre la « lidia » et tous les mythes et les cultes antiques où figure le taureau, symbole de force et de virilité⁽³⁾ ». Quant à Gautier, contaminé par la passion du public dès le début de la corrida, il écrit: « j'avoue que, pour ma part, j'avais le cœur serré comme par une main invisible ; les tempes me sifflaient, et des sueurs chaudes et froides me passaient dans le dos. C'est une des plus fortes émotions que j'ai jamais

(1) Fontaney Antoine de, *Scène d'une course de taureaux à Aranjuez* (description détaillée), in *Revue des deux mondes*., Tomes III –IV – 2nde Ed. Paris, Rue des beaux arts, 10, 1831, Samedi 5 juin 1831, p.393.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.42.

(3) Conférence de D. José Ma de Cossío, « Les taureaux dans la littérature romantique française ».

éprouvées⁽¹⁾ ». L'observation d'une foule en délire et des réactions des spectateurs au fur et à mesure du déroulement du spectacle devient, sous la plume de Fontaney, une sorte « d'étude de l'âme humaine », une analyse phénoménologique du comportement « quiconque observerait alors (et ce ne serait pas le moins curieux spectacle, ce serait une belle et intéressante étude de l'âme humaine), quiconque observerait ces innombrables visages, ces innombrables regards, admirerait avec combien de nuances diverses, [...] sur chaque physionomie vient se perdre cette poignante anxiété, cette cruelle émotion qui semble faire palpiter 10.000 cœurs d'un seul battement, comme dans une même poitrine⁽²⁾ ». Mérimée, plus mesuré – comme à son habitude – que les voyageurs cités plus haut, cherche à établir un parallèle entre le spectacle de tauromachie et les horreurs de la guerre, qui mérite d'être cité : « cruel ou non, ce spectacle est si intéressant, si attachant, produit des émotions si puissantes, qu'on ne peut y renoncer lorsqu'on a résisté à l'effet de la première séance [...] Il faut en convenir, à la honte de l'humanité, la guerre avec toutes ses horreurs a des charmes extraordinaires, surtout pour ceux qui la contemplent à l'abri⁽³⁾ ».

Nos voyageurs, en décrivant le public des courses de taureaux, observent attentivement le public féminin. La femme est une spectatrice habituelle de ces

festivals. Certaines vont pour se divertir, d'autres pour maintenir la tradition, et beaucoup par pure passion, mais toutes jouissent de la fête sans rien voir de ce qu'elle pourrait avoir de désagréable ou du cruel. Fontaney décrit en ces termes Pepita, une Manola férue de combats de taureau : « elle buvait vite, regardant en même temps dans l'arène, de peur de perdre quelque chose de la course qui continuait ⁽⁴⁾ ». Quinet, après avoir d'abord critiqué cette passion qui, de prime

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 114

(2) Fontaney Antoine de, *Scène d'une course de taureaux à Aranjuez, op.cit.*, p.384

(3) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.4

(4) Fontaney Antoine de, *Scène d'une course de taureaux à Aranjuez, op.cit.*, p.394

abord, pourrait paraître quelque peu surprenante chez les femmes, finit toutefois par lui trouver une sorte de justification, à travers un très beau rapprochement entre les « spectatrices des taureaux » et les héroïnes des dramaturges du *Siglo de Oro*. Ainsi, écrit-il : « ce matin, je ne comprenais pas que les yeux des femmes espagnoles pussent s'arrêter sur cette arène ; en ce moment, il me semble qu'il n'est pas une héroïne de Calderón, de Lope de Vega, de Rojas, qui n'ait assisté, au moins une fois, à une *Corrida de Novillos*. C'est dans cet amusement qu'elles ont trempé de bonne heure leur âme tragique [...] On croit que cette férocité va mal avec l'amour ! Oui, avec l'amour de Florian, mais non avec celui de Calderón. Il n'est pas un amant passionné qui ne préférât cent fois voir la femme qu'il aime assister à ce carnage, plutôt qu'à ces petites pièces bourgeoises, demi-fades, demi-obscènes, où nos grandes dames vont perdre non la pitié, mais la pudeur et la hauteur de l'âme ⁽¹⁾ ». S'agissant des héroïnes de tragédies (en fait, de *comedias*), on ne peut que penser à Mérimée qui, à propos des corridas, n'hésite pas, dans ses *Lettres d'Espagne*, devant l'emploi de ce terme: « aucune tragédie au monde ne m'avait intéressé à ce point. Pendant mon séjour en Espagne je n'ai pas manqué un seul combat, et, je l'avoue en rougissant, je préfère les combats à mort à ceux où l'on se contente de harceler des taureaux qui portent des boules à l'extrémité de leurs cornes ⁽²⁾ ». Une telle passion ne laisse pas de surprendre sous la plume d'un écrivain chez qui le lecteur, accoutumé à un regard plus critique et

plus distancié de sa part, ne s'attendrait pas à la trouver, surtout lorsque, plus tard, face à l'ignorance volontaire et à l'hypocrisie de ses compatriotes, il lancera une fougueuse diatribe où vibre toute son imagination hispanophile : « tous les gens » écrit-il « qui, à Madrid, ne manqueraient pas une course, jetteraient feu et flamme d'en voir à Paris, et cela par suite de cette hypocrisie qui est de mise

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.42

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p.6

partout, et surtout dans un certain monde. Toute la poésie, toute la grandeur du spectacle serait perdue devant des ignorants ⁽¹⁾ ».

Mais il convient de se pencher sur les réactions féminines face à ces combats, ces réactions semblant, en effet, traduire une personnalité aux antipodes de la féminité et de la délicatesse que l'on considère habituellement comme un trait distinctif de l'âme féminine. Il y eut, de fait, quelques témoignages émanant d'étrangers et comportant de dures critiques de cette cruauté et de cette frivolité féminines observées au cours des courses de taureaux. Ce qui a amené d'autres à prendre la défense des Espagnoles férues de ces spectacles. Ainsi Gautier, se portant galamment à leur défense, les lave de l'accusation de cruauté et d'insensibilité et, non sans justesse, explique par les mœurs de la nation espagnole, par l'« habitude », qu'elle accepte sans problème et sans état d'âme ce qui ailleurs eût été insoutenable; décrivant une corrida à Malaga, il écrit : « les chances diverses de l'agonie du taureau sont suivies attentivement par de pâles et charmantes créatures dont un poète élégiaque serait tout heureux de faire un Elvire. Le mérite des coups est discuté par des bouches si jolies, qu'on voudrait ne les entendre parler que d'amour. De ce qu'elles voient d'un œil sec des scènes de carnage qui feraient trouver mal nos sensibles Parisiennes, l'on aurait tort d'inférer qu'elles sont cruelles et manquent de tendresse d'âme : cela ne les empêche pas d'être bonnes, simples de cœur, et compatissantes aux malheureux ; mais l'habitude est tout, et le côté sanglant des courses, qui frappe le plus les

étrangers, est ce qui occupe le moins les Espagnols, attentifs à la valeur des coups et à l'adresse déployée par les *toreros*, qui ne courent pas d'aussi grands risques que l'on pourrait de l'imaginer d'abord ⁽²⁾ ». Allant encore plus loin, certains de nos voyageurs se sont révoltés de voir les dénonciateurs méconnaître et trahir, par

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, t.VII, p.141-142.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.337.

des critiques inconsidérées, l'image authentique de l'Espagne. Chacun, cependant, a exposé de manière différente son point de vue. Gautier, redoutant l'invasion appauvrissante de la civilisation, raisonne de la sorte : « l'on a dit et répété de toutes parts que le goût des courses de taureaux se perdait en Espagne, et que la civilisation les ferait bientôt disparaître ; si la civilisation fait cela, ce sera tant pis pour elle [...] ; mais ce jour-là n'est pas encore arrivé, et les écrivains sensibles qui disent le contraire n'ont qu'à se transporter un lundi, entre quatre et cinq heures, à la porte d'Alcala, pour se convaincre que le goût de ce *féroce* divertissement n'est pas encore près de ce perdre ⁽¹⁾ ». D'ailleurs, selon Quinet, cette tradition taurine, si profondément enracinée dans le peuple espagnol, a pu « vaincre » les ennemis les plus redoutables, et va jusqu'à honorer le taureau en lui attribuant des médailles « d'argent et d'or » car « ni le souffle du midi, ni la galanterie des Maures, ni le régime monacal n'ont pu amollir l'Espagne, depuis qu'elle reçoit l'éducation du Centaure. De combien de jeux dissolus ces jeux robustes ne l'ont-ils pas préservée ! Le taureau a toujours combattu avec elle. Ornez son front d'argent et d'or ; il a vaincu Mahomet, Philippe II, Napoléon ⁽²⁾ ». Quant à Mérimée, il s'en prend à ceux qui critiquent les courses de taureaux sans avoir jamais assisté à une seule représentation ; et il se réfère à un exemple précis, pris dans la vie de saint Augustin, qu'il relate de la sorte : « Saint Augustin raconte que, dans sa jeunesse, il avait une répugnance extrême pour les combats des gladiateurs, qu'il n'avait jamais vus. Forcé par un de ses amis de l'accompagner à une de ces pompeuses boucheries, il s'était juré à lui-même de

fermer les yeux pendant tout le temps de la représentation. D'abord il tint assez bien sa promesse et s'efforça de penser à autre chose ; mais, à un cri que poussa tout le peuple en voyant tomber un gladiateur célèbre, il ouvrit les yeux ; il les ouvrit et ne put les refermer. Depuis lors, et jusqu'à sa conversion, il fut un des

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.106.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.42.

amateurs les plus passionnés des jeux du cirque ⁽¹⁾ ».

Beaucoup ont également considéré la tauromachie comme un art grossier, à l'usage de la plèbe. Les Espagnols qui cherchent continuellement à vivre à la française ou à l'anglaise méprisent les penchants du peuple pour ce genre de spectacle. Certains voyageurs français n'arrivaient pas à comprendre comment les Espagnols pouvaient avoir de telles passions. Gautier a illustré les deux attitudes dans *Militona*, à travers deux personnages, Don Andrés et Doña Felician Vasquez de los Rios. Cette dernière, au cours d'une conversation avec son fiancé, se lance dans une tirade affichant un mépris hautain pour les corridas : « votre passion pour cet affreux plaisir est donc incorrigible ? Oh ! quand nous serons mariés, je saurai bien vous ramener à des sentiments plus civilisés et plus humains [...] Vous ne serez jamais qu'un barbare verni ; vous allez me donner mal aux nerfs avec vos descriptions de bêtes féroces et vos histoires d'événements... et vous dites ces horreurs avec un air de jubilation, comme si c'étaient les plus belles choses du monde ⁽²⁾ ». Notons ici que notre auteur fera échouer, à dessein, l'union de ses protagonistes, chacun retrouvant finalement celui ou celle qui convenait à ses passions. Gautier ne se prive pas de prendre à partie le couple qui se dit « civilisé » et, le comparant à l'autre couple, beau et pittoresque, il écrit : « chaque couple cédait ainsi à son instinct : le premier cherchait le soleil et la poésie, le second la civilisation et le brouillard ⁽³⁾ ».

Rares ont été les romantiques qui n'ont pas été profondément attirés par le combat des taureaux. Adolphe Blanqui est du petit nombre des détracteurs résolus. Chez lui, l'hostilité va jusqu'à la répugnance : arrivé à Vittoria, il laisse

entendre son écoeurement pour ce genre de spectacles qu'il n'hésite pas à qualifier d' « affreux » : « la place destinée aux combat de taureaux est située au

(1) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p.5.

(2) Gautier Théophile, *Miliona*, *op.cit.*, p. 1140

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.1227

centre de Vittoria. Lors de mon retour, une de ces affreuses représentations, devenues indispensables à un peuple dont la sensibilité, blasée par un code sanguinaire et des exécutions continuelles, ne saurait être émue qu'avec du sang et de longues agonies. Je n'en parlerai point. Assez d'autres ont décrit ces scènes de carnages ⁽¹⁾ ». Blanqui ne s'en tient pas à ce jugement, déjà très sévère, et va jusqu'à établir un parallèle entre la corrida et l'Inquisition, affirmant que ce genre de combat crée un climat favorable aux exécutions capitales des *autos da fe* : « c'est une ivresse générale; jeunes et vieux, moines, filles, soldats, fonctionnaires de toute espèce, chacun s'empresse à venir voir déchirer des chevaux par des taureaux, et des entrailles rouler sur le sable. Ainsi l'on forme une nation aux bienséances et à la délicatesse ; [...] et quand viendra le moment favorable, ce peuple qui sème pour des moines, allumera le feu pour des auto-da-fes ⁽²⁾ » ; et d'ajouter que « les champions de ces fêtes ont besoin d'être *purifiés* comme un colonel de milices ⁽²⁾ ». Alfred Fouillé, dans son *Esquisse psychologique des Peuples européens*, critique également les corridas de taureaux, dans lesquels il voit un phénomène d'envoûtement collectif: « durant la dernière guerre », écrit-il, et malgré les nouvelles des désastres, ces malheureux Espagnols ne pouvaient pas se priver de leurs corridas de taureaux si nécessaires à leur existence dégénérée, comme le manger et la boisson ⁽³⁾ ». Mais, fait observer Mérimée, ces pratiques existent aussi dans le Midi de la France ⁽⁴⁾ et, dans une lettre de 1861 à Madame de Boigne, il fait savoir à sa correspondante qu'il se serait cru pour quelques jours en Espagne et que les Pyrénées avaient cessé de servir de frontière : « on nous promet cependant une course de taureaux pour dimanche avec des toréadors pour de bon. Ils sont venus faire leur cour ici, l'autre

(1) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid, op.cit.*, p.34.

(2) Blanqui Adolphe, *Ibid.*, p.35.

(3) Fouillé Alfred, *Esquisse psychologique des Peuples Européens, 6^{ème} édition, Librairie Félix Alcan, 1921, Paris*, p.192.

(4) Mérimée Prosper, *Cor., gén., op.cit.*, t.X, p.363, (15 – IX – 1861).

jour, en grand costume malgré la loi Grammont, mais il n’y a plus de Pyrénées et les procureurs impériaux ont plus d’un poids et d’une mesure ⁽¹⁾ ». Ainsi, dans le sud de la France, la tauromachie était-elle tolérée par les autorités administratives, en dépit des dispositions législatives qui l’interdisaient, et les gens du Nord n’étaient pas tout à fait insensibles à la cérémonie folklorique qui entourait le spectacle. Il ne s’agit donc pas de « malheureux Espagnols », mais plutôt d’une culture et d’une éducation, et on ne peut aborder cette question, aujourd’hui comme hier, que par la connaissance et la prise en considération des goûts et des penchants liés à des traditions séculaires.

Mais quand l’intention est de présenter la face noire de la fête, les topiques à connotations négatives sont inévitables, et on les retrouve même chez certains Espagnols de la même époque : il suffit de penser à Larra qui, après une description détaillée de caractère historique, souligne, par contraste avec une tradition qui fut noble, l’état de décadence et de dégradation dans lequel est tombé l’art de la *corrida* : « pero si bien los toros han perdido su primitiva nobleza ; si bien antes eran una prueba del valor español, y ahora sólo lo son de la barbarie y ferocidad ⁽²⁾ ». Larra trouve dans ce constat l’occasion de déployer cruellement l’ironie féroce et amère qui est la marque propre de ses *Artículos*: « también han enriquecido considerablemente estas fiestas una porción de medios que se han añadido para hacer sufrir más al animal y a los espectadores racionales: el uso de perros, que no tienen más crimen para morir que el ser más débiles que el toro y que su bárbaro dueño; el de los caballos, que no tienen más culpa que el ser fieles hasta expirar, guardando al jinete aunque lleven las entrañas entre las herraduras; el uso de banderillas sencillas y de fuego, y aun la saludable costumbre de arrojar

(1) Mérimée Prosper, *Cor., gén., op.cit.*, t. X, p.365 [18 – IX – 1861].

(2) Larra Mariano José de, *Artículos varios, op.cit.*, p.177. Traduction: « mais les taureaux ont perdu leur noblesse primitive, alors qu’autrefois s’y illustrait la valeur espagnole, et ils ne sont

plus maintenant que barbarie et férocité ». el bien intencionado pueblo a la arena los desechos de sus meriendas, acaban de hacer de los toros la diversión más inocente y más amena que puede haber tenido jamás pueblo alguno civilizado ⁽¹⁾ ».

En définitive, et reprenant les mots du professeur José de Cossío « la découverte du monde de la tauromachie par les écrivains et les voyageurs romantiques n'a pas eu seulement un caractère accidentel et épisodique. En ce domaine, le romantisme a laissé une trace ineffaçable, en mettant en relief des éléments d'ordre psychologique ou esthétique d'une valeur durable ; le plus célèbre des romans espagnols inspirés par les « toros », *Sangre y arena*, de Blasco Ibáñez, tout imprégné de la vision romantique de la « fiesta », suffirait à en donner la preuve ⁽²⁾ ».

g) La société espagnole, les classes et les catégories sociales

Le torero

Mais revenons aux écrivains français qui, précisément, étaient à la recherche de cette anti-civilisation et qui, comme les décrivait Azorín dans *Mercur de France*, « portaient du sang espagnol dans leurs veines et incarnaient le souffle espagnol dans leur esprit ⁽³⁾ ». Ce sont, en fait, ceux là qui pouvaient le mieux comprendre et apprécier l'art de la tauromachie. Ces écrivains ont

(1) Larra Mariano José de, *Artículos varios*, *Ibid.*, p.178. Traduction: « ces fêtes se sont également enrichies considérablement d'une panoplie de moyens qui se sont ajoutés pour faire souffrir encore plus l'animal et les spectateurs raisonnables: l'usage de chiens, dont l'unique crime pour mourir est d'être plus faibles que le taureau et que leurs maîtres barbares; celui des chevaux, dont la seule culpabilité est d'être fidèles jusqu'à expirer en gardant le cavalier, même s'ils portent les entrailles dans les fers ; l'usage de banderilles simples ou de feu, et même la salutaire coutume du peuple bien intentionné qui jette sur le sable les déchets de leur goûter, viennent de faire des taureaux la diversion la plus innocente et la plus amène que puisse avoir jamais eu un peuple civilisé ».

(2) Conférence de D. José M^a de Cossío, « Les taureaux dans la littérature romantique française ».

(3) Martínez Ruiz J. (Azorín), *L'espagnolisme des romantiques français*, in *Mercur de France*, tome CXXI, Mai-juin 1917, Paris, p. 627.

contribué à créer une sorte de typologie du héros taurin, situant presque toujours

le monde de la tauromachie dans le cadre physique, psychologique et culturel d'une Andalousie à laquelle le rattache un lien d'identification préférentielle. L'origine géographique prédominante des toreros que les Français eurent l'occasion de rencontrer, notamment les célèbres toréadors Sevilla et Montès, qui étaient andalous, est sans doute pour beaucoup dans cette identification. Mérimée, dans le portrait qu'il trace de Sevilla, met en relief « ses façons andalouses » : « mes amis me procurèrent le plaisir de dîner avec Sevilla ; il mangeait et buvait comme un héros d'Homère, et c'était le plus gai compagnon qui se pût rencontrer. Ses façon andalouses, son humeur joviale et son patois rempli de métaphores pittoresques avaient un agrément tout particulier dans ce colosse, qui semblait n'avoir été créé par la nature que pour tout exterminer ⁽¹⁾ ». Le *costumbrista* Tomás Rodríguez Rubí, abordant ce thème, donne l'explication suivante: « el torero es siempre andaluz: es cualidad indispensable cuya sola posesión asegura al neófito un puesto delante de la fiera, y ser reputado desde luego como apto y conveniente para el oficio. Con ser andaluz se adelanta la mitad del camino; porque la santa costumbre ha vinculado este ejercicio entre los garbosos hijos del Betis, y por eso los valencianos, manchegos, murcianos o extremeños que se dedican al toreo, lo primero que hacen es olvidarse del país en que nacieron; adoptar, además del uniforme de plaza, el traje de calle más común entre los andaluces ⁽²⁾ ». Cette sélective localisation du torero dans le cadre précis de

(1) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.30

(2) Rodríguez Rubí Tomas, *Los españoles pintados por si mismos*, Tomos I y II, Madrid, 1843, p.1017. Traduction: « le toréador est toujours andalou: c'est une qualité indispensable dont l'unique possession assure au néophyte un poste face à la bête, et le fait considérer comme certainement apte et convenable pour la charge. En étant andalou, on fait déjà la moitié du chemin; parce que la sainte coutume a établi cet exercice parmi les élégants fils du Bétis, la première chose que font les Valenciens, les Murciens ou ceux d'Estrémadure qui se dédient à la tauromachie, c'est d'oublier le pays dans lequel ils naquirent, d'adopter, en plus de l'uniforme de la place, le costume de la rue le plus commun parmi les Andalous ».

l'Andalousie ajoutait encore à l'atmosphère d'exotisme et de pittoresque qui entourait le monde de la tauromachie. Les Espagnols eux- mêmes reconnaissent

ce fait, et Ortega y Gasset écrit dans son essai *La caza y los toros* : « siendo las corridas de toros de origen popular, los andares, posturas, gestos del torero son la proyección espectacular del repertorio de movimientos que los hombres de su comarca ejecutan en la vida cotidiana [...] En los movimientos del hombre andaluz nada es anguloso sino, por el contrario, es su principio la línea curva, el desarrollo redondo o elíptico, que con frecuencia se complace en relativa morosidad voluptuosa ⁽¹⁾ ».

Pour compléter les couleurs du tableau taurin, il manquait encore la note exotique que les écrivains voyageurs de l'époque romantique ont réussi à créer ou, tout au moins, à répandre: il s'agit de ce qu'on pourrait appeler la typologie littéraire du toréador. Les voyageurs ont décrit minutieusement toutes les prouesses du toréador, devenu sous leur plume un héros populaire, dont les traits sont ceux que la société espagnole lui a imposés pour qu'il corresponde à une certaine image qu'elle se faisait du héros, dont il devenait ainsi l'emblème et le stéréotype. L'interprétation de Fernando Savater explique parfaitement ce point de vue : « la imagen popular del gran torero goyesco era la del gran dilapidador de fuerza y vida, como corresponde a quien la acrecienta día a día por su contacto íntimo con el toro engendrador. Se le tenía por el más borracho, el más mujeriego, derrochador sin cálculo de lo ganado en orgiásticos convites a una innumerable caterva de amigos y seguidores; no vaya a pensarse, con resentimiento moderno, que esta es la estampa del desesperado que se aturde entre dos exhibiciones

(1) Ortega y Gasset José, *La caza y los toros*, Espasa – Calpe, Madrid, 1962, p.138. Traduction : « étant d'origine populaire, les combats de taureaux, les démarches, les attitudes, les gestes du toréador sont la projection spectaculaire du répertoire des mouvements que les hommes de leur région réalisent dans la vie quotidienne [...] Dans les mouvements de l'homme andalou, rien n'est anguleux mais, au contraire, son principe est la ligne courbe, le développement arrondi ou elliptique, qui, fréquemment, se complait dans une relative morosité voluptueuse ».

peligrosas, pues muy por el contrario responde a la función social del héroe popular que el torero debe cumplir en la plaza y fuera de ella. El torero distribuía así entre el pueblo la vida regenerada que acababa de conquistar en el ruedo ⁽¹⁾ ».

La typologie du torero était celle que réclamait le public ; de sorte que

la pression de la sensibilité collective a fini par l'emporter sur la réalité, et l'imaginaire s'est emparé de la figure du torero pour lui conférer sa plénitude et l'auréoler de sa dimension mythique. A titre d'exemple, Montès Paquiro, que les romantiques français ont élevé au rang de paradigme, leur fournit une image symbolique de référence, caractéristique du héros romantique. Mérimée le représente comme un dieu de l'arène : « courage, grâce, sang-froid, adresse merveilleuse, il réunit tout. Sa présence dans le cirque anime, transporte acteurs et spectateurs. Il n'y a plus de mauvais taureaux, plus de chulos timides ; chacun se surpasse. Les toréadors d'un courage douteux deviennent des héros lorsque Montès les guide [...] Un geste lui suffit pour détourner le taureau le plus furieux au moment où il va percer un picador renversé. [...] Clairs, obscurs, tous les taureaux lui sont bons ; il les fascine, il les transforme, il les tue quand et comment il lui plaît. [...] Telle est la confiance que Montès inspire, que pour les spectateurs l'idée du danger a disparu, ils n'ont plus d'autre sentiment que l'admiration ⁽²⁾ ». Gautier relèvera également les mêmes prodigieuses marques de bravoures ⁽³⁾ . Mais ce qui mérite d'être cité à ce sujet est la considération de ce

(1) Savater Fernando, *La tarea del heroe*, Taurus, Madrid, 1981, p.245. Traduction: « l'image populaire du grand torero caractéristique de Goya était celle du grand dilapidateur de force et de vie, comme elle convient à celui qui l'accroît jour après jour par son contact intime avec le taureau générateur. On le considérait comme le plus ivrogne, le plus coureur de femmes, gaspilleur sans calcul de ses gains en des invitations orgiaques à une innombrable bande d'amis et de supporters ; n'allez pas penser, avec une sensibilité moderne, que cette image est celle du désespéré qui s'étourdit entre deux exhibitions dangereuses mais, bien au contraire, elle répond à la fonction sociale du héros populaire que le torero doit accomplir sur la place et au dehors. Le toréro distribuait ainsi parmi le peuple la vie régénérée qu'il venait de conquérir dans l'arène ».

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p. 32.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.342

même Paquiro comme portrait accompli du toréador chez les *costumbristas* espagnols, où se retrouve la même schématisation idéalisante que chez un Mérimée ou un Gautier. Rodríguez Rubi peut illustrer cette frappante convergence lorsqu'il écrit : « el Montès de siempre. Y ya que hemos nombrado a Montes, porque es forzoso hacerlo tratándose de buenos lidiadores, a Montes con

el mayor placer dedicaremos esta parte de nuestro pobre artículo, porque en el *Zeñón Paquiro* encontramos reunidas todas las buenas cualidades del gran *diestro* y todas las prendas que constituyen al más cumplido caballero. Miradle siempre ejecutar las suertes más difíciles con limpieza, seguridad y lucimiento; [...] y mostrarse digno sucesor de Costillares, Pepe-Hillo, Cándido Romero. Si queréis encontrar a Montes, buscadle en el peligro [...] Francisco Montes es el torero de *buen trapío*; es la gloria de Chiclana y de todo el mundo tauromáquico [...] No obstante, el lidiador que en su arte de torear a pie o a caballo, superior y más completo que el de Novelli, Pepe-Hillo y otros, ha fijado reglas para asegurar la vida de sus compañeros y sucesores, y ha dejado consignados en él mismo los sentimientos francos y puros de un alma noble y desinteresada, merece seguramente un lugar muy distinguido en el aprecio y consideración de todos los hombres ⁽¹⁾ ».

(1) Rodríguez Rubí Tomas, *Los españoles pintados por si mismos, El Torero*, Tomos I y II *op.cit.*, p.1021. Traduction: « le Montes de toujours. Et comme on a nommé Montes, parce qu'il faut bien le faire s'agissant des bons toréadors, nous dédierons, avec le plus grand plaisir, cette partie de notre pauvre article a Montes, car chez *Paquiro le Zénon* nous trouvons réunis toutes les bonnes qualités du grand *matador* et tous les gages du chevalier le plus accompli. Regardez- le toujours exécuter les *suertes* les plus difficiles avec netteté, sécurité, brillamment ; [...] et se montrer digne successeur de Costillares, Pepe-Hillo, Cándido Romero. Si vous voulez rencontrer Montes, cherchez- le dans le danger [...] Francisco Montes est le toréro de *fougue*; la gloire de Chiclana et de tout le monde tauromachique [...] Cependant, le matador qui, dans son art de toréer à pied ou à cheval, supérieur à celui de Novelli, Pepe-Hillo et autres, et plus complet, a établi des règles pour mettre en sûreté la vie de ses compagnons et de ses successeurs, et laissé, déposés en lui-même, les sentiments francs et purs d'une âme noble et désintéressée, mérite certainement une place très distinguée dans l'estime et la considération de tous les hommes ».

D'autres attributs ont également servi à tracer le profil de cette typologie romantico-littéraire du torero et à lui assurer sa projection sociale, la considération vouée au personnage exemplaire dont la vie, magnifique et désintéressée, est exposée à se perdre à tout moment. Ainsi Mérimée, en parlant de Sevilla, le décrit comme « le plus gai compagnon qui se pût rencontrer [...] à l'humeur joviale et au patois rempli de métaphores pittoresques ⁽¹⁾ ». Le costumbrista

Rodriguez Rubí ne se limite pas aux notations pittoresques et donne une image plus complète et plus riche de détails de la vie quotidienne du toréro en dehors de l'arène : « los toreros fuera de la lidia parecen iguales, de una misma familia, enteramente gemelos. Una hora de vida es vida y [...] procuran amenizarla con todos los goces terreros que les sugiere su acalorada y brillante fantasía. Rumbosos y decidores por naturaleza, alegres y festivos por la naturaleza del arte, derraman su dinero y su sal con todo el garbo y desprendimiento español; gastan, triunfan y se ahítan de tal modo, que cuando suene la hora en que un toro de *piernas los embroque sobre corto* y les arrime el *hachazo* [...], pueden decirle a la oreja: “Espachúrrame; hases bien... que ya estoy harto”. Este es el torero en general. Con este género de vida cruza el territorio desde el Guadalquivir hasta el Arga; así recorre todas las plazas del reino ⁽²⁾ ». Le *costumbrista* espagnol, tout en ne s'interdisant pas une touche de pittoresque, cherche, en même temps, à montrer

(1) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.30

(2) Rodríguez Rubí Tomas, *Los españoles pintados por si mismos*, p.1017. Traduction: « les toréadors, en dehors du combat, semblent identiques, d'une même famille, de vrais jumeaux. Une heure de vie est vie et [...] ils essaient de l'égayer de toutes les jouissances terrestres que leur suggère leur fantaisie passionnée et brillante. Fastueux et décideurs de nature, joyeux et enjoués par la nature de l'art, ils répandent leur argent et leur sel avec toute l'allure et la générosité espagnoles ; ils dépensent, triomphent et s'empiffrent de telle façon que, lorsque sonne l'heure où un taureau de *piernas* les *attrape entre les cornes* et leur flanque le coup de corne [...], ils puissent lui dire à l'oreille : “Écrabouille-moi ; tu fais bien... j'en ai vraiment marre”. Voici le toréro en général. Avec ce genre de vie, il traverse le territoire du Guadalquivir jusqu'à Arga ; c'est ainsi qu'il parcourt toutes les places du royaume ».

l'autre face du torero, celle de sa réalité quotidienne, que très souvent nos voyageurs français ignorent ou cherchent à camoufler sous l'image du combattant de l'arène qui, sous leur plume, prend les traits d'un héros populaire, incarnation du tempérament et des vertus de sa race.

Le toréador andalou avait un costume qui a particulièrement fasciné nos voyageurs, lesquels ont consacré des pages et des pages à décrire les couleurs, la luminosité et la richesse de cet uniforme. « Leur costume », écrit Gautier, « est très pittoresque: il se compose d'une veste courte, qui ne se boutonne pas, de

velours orange, incarnat, vert ou bleu, chargée de broderies d'or ou d'argent, de paillettes, de passequilles, de franges, de boutons en filigrane et d'agrèments de toutes sortes, surtout aux épaulettes, où l'étoffe disparaît complètement sous un fouillis lumineux et phosphorescent d'arabesques entrelacées ⁽¹⁾ ». Les bijoux et compléments, les métaux précieux où abondent l'or et l'argent, illuminent aussi bien la personne du matador que les pages de l'écrivain qui met tant d'art à en détailler le somptueux déploiement.

Nous remarquons que, dans toute la relation de Gautier, ce sont surtout les couleurs qui sont fondamentales pour lui. Elles apportent à la description chatoiement et vivacité. De plus, à mesure qu'on avance dans la description minutieuse de tous les éléments du monde du toréro, cette ample gamme de coloris est exploitée pour souligner les contrastes entre le costume, la couleur de la peau et le sang. Ainsi Gautier, après avoir assisté à un spectacle à Malaga où Montès avait porté un coup interdit par les règles de la tauromachie et avait été pour cela sanctionné par le public, le peint de la sorte : « quant à Montès, il était livide, son visage verdissait de rage, ses dents imprimaient des marques sanglantes sur ses lèvres blanches, quoiqu'il affichât un grand calme et s'appuyât

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.111.

avec une grâce effectuée sur la garde de son épée, dont il avait essuyé dans le sable la pointe rougie contre les règles ⁽¹⁾ ».

La figure du toréador, dans ses traits dominants, à la fois héroïques et contradictoires, trouve une étroite correspondance dans le caractère des habitants, graves et sévères en Castille, allègres, exubérants, quelque peu fantasques du côté de l'Andalousie ; mais partout, de part en part de la Péninsule, on est devant un peuple fortement typé, particulièrement apte à exprimer ses émotions, incarnant et transformant en réalité vécue les idéaux, les schèmes émotionnels et les figures de représentation du monde véhiculé par le romantisme. L'Espagne, à travers son

peuple, devenait ainsi un lieu d'élection pour des hommes en quête d'évasion, certes, mais d'une évasion qui, dans l'« ailleurs » et dans l'« autre », pût répondre au besoin de donner corps à des mythes littéraires.

La femme castillane et andalouse : à la recherche du type féminin idéal

Les voyageurs ont peint et exalté un certain type « espagnol »; mais de quel type pouvait-il s'agir, puisque, tant dans leurs descriptions des paysages naturels que dans celles des villes ou villages, ce qui apparaît le plus souvent c'est moins « une » Espagne que « des Espagnes »? Il y a toujours, dans leurs récits, le Castillan renfermé face à l'Andalou expansif, les yeux noirs face à la blonde inattendue, les modes importées face aux coutumes traditionnelles, la simplicité de l'Espagnol face à l'affectation française, et bien d'autres attributs, contradictoires mais riches, (qu'on essaiera, dans la mesure du possible, d'exposer par la suite) qui caractérisent l'Espagne et lui donnent tout son cachet « différent », original, attachant, bien plus proche du primitif et de l'authentique que l'Europe du Nord, installée dans l'uniformité de la civilisation industrielle.

Certains, avant de se pencher sur les spécificités du Castillan ou de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.346.

l'Andalou (et souvent avant même d'initier le voyage), ont d'emblée esquissé une sorte de typologie générale du peuple espagnol (fruit de leurs préjugés ou de leurs lectures), qu'ils ont, au fur et à mesure de leurs découvertes, enrichie, modifiée, rectifiée, ou tout simplement détruite, pour restituer, de l'Espagne et de son peuple, l'image qui leur est apparue comme vraie, à la lumière de la réalité directement observée et vécue. Ainsi, l'attitude du peuple espagnol fait surgir chez Quinet le souvenir même du monde médiéval: « le peuple espagnol, dont chaque geste rappelle le Moyen-Âge ⁽¹⁾ ».

La femme castillane et, plus encore, la femme andalouse, tant sous l'aspect physique que moral, ont suscité l'intérêt des romantiques français qui, en fins observateurs et parfois en psychologues spécialistes de l'âme féminine, leur

ont consacré de longs développements car ils considéraient le sexe féminin comme beaucoup plus significatif et représentatif de la « vraie Espagne » que le masculin (mis à part, bien entendu, le toréro). On trouve ces femmes minutieusement décrites chez le duc de Marcillac : « séduisantes castillanes ; il est difficile, pour ne pas dire impossible, de vous entendre sans éprouver une douce émotion. J'en ai fait la cruelle expérience ⁽²⁾ » ; « l'exemple modèle » lui paraît représenté par la comtesse de Montijo, qu'il situe sur un piédestal : « parlant des femmes modèles, je ne puis refuser à citer la comtesse de Montijo : a des connaissances assez étendue pour faire rougir beaucoup d'hommes qui passent pour instruits ; [...] une douce amabilité ⁽³⁾ ».

Stendhal, en n'ayant de l'Espagne qu'une connaissance « médiatisée », est ébahi devant la beauté féminine ibérique, qu'il utilise comme référence chaque fois qu'il fait allusion à un idéal esthétique de beauté. Décrivant une Espagnole dans *La vie d'Henri Brulard*, il fait remarquer que « ce n'était point la majesté

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p.21.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne*, op.cit., p.198

(3) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p.202

d'une femme de Rome; c'était toute la pétulance et si j'ose dire toute la coquetterie apparente de la race ibère ⁽¹⁾ ». D'autres étaient à la recherche du type féminin idéal non pas chez les aristocrates, mais chez les femmes du peuple. Tel était le cas d'Emile Deschamps qui disait que « la femme, la vraie femme de l'homme, est une brune Andalouse ⁽²⁾ » ; et de Gautier qui, dès le début de son voyage, à Vitoria, assistant à un « baile nacional », crut, un moment, l'avoir trouvé : « nous espérions trouver là le type espagnol féminin, dont nous n'avions encore eu que peu d'exemples ; mais les femmes qui garnissaient les loges et les galeries n'avaient d'espagnol que la mantille et l'éventail : c'était déjà beaucoup, mais ce n'était pas assez cependant ⁽³⁾ ». Plus tard, à Madrid, il se rend compte que les préjugés sont bien différents de la réalité et que le monde espagnol a toujours été confondu, à tort, avec l'arabe ; or ce type, qu'il cherchait, ne se trouvait pas en Espagne car « ce que nous entendons en France », souligne t-il, « par type

espagnol n'existe pas en Espagne, ou du moins je ne l'ai pas encore rencontré. On se figure habituellement, lorsqu'on parle *señora* et mantille, un ovale allongé et pâle, de grands yeux noirs surmontés de sourcils de velours, un nez mince un peu arqué, une bouche rouge de grenade, et, sur tout cela, un ton chaud et doré justifiant le vers de la romance : « Elle est jaune comme une orange ». Ceci est le type arabe ou moresque, et non le type espagnol ⁽⁴⁾ ». Ces stéréotypes, cependant, n'ont pas découragé son compatriote Quinet, qui croyait voir partout le Maure, et projetait son obsession sur les figures de ses hôtes : « à vos cheveux d'ébène, à la flamme de vos yeux en amande, à ce sourcil peint par une fée, je vous ai reconnues pour les descendantes du roi maure Miramolin ⁽⁵⁾ ». Mais, parfois, loin d'être brune comme le réclamait la topique romantique quand il s'agit de

(1) Stendhal, *La vie d'Henry Brulard*, Champion, Paris, 2000, p. 148.

(2) Deschamps Emile, *Esquisses morales*; in *Revue des deux mondes*, vol.1, 2, 1831, p.286.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p.56.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.129.

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p.217.

l'Espagnol, c'étaient des rousses et des blondes que le voyageur, surpris, voyait surgir : « l'une de ces filles avait les cheveux d'un roux très véhément, couleur qui est très fréquente en Espagne, où il y a beaucoup de blondes et surtout beaucoup de rousses, contre l'idée généralement reçue ⁽¹⁾ ». Même les Madrilènes ne « répondent en rien à l'idée qu'on s'en fait ». Elles apparaissent, pour Gautier, « petites, mignonnes, bien tournées, le pied mince, la taille cambrée, la poitrine d'un contour assez riche ; mais elles ont la peau très blanche, les traits délicats et chiffonnés, la bouche en cœur, et représentant parfaitement bien certains portraits de la Régence. Beaucoup ont les cheveux châains clair, et vous ne ferez pas deux tours sur le Prado sans rencontrer sept ou huit blondes de toutes les nuances, depuis le blond cendré jusqu'au roux véhément, au roux barbe de Charles Quint. C'est une erreur de croire qu'il n'y a pas de blondes en Espagne. Les yeux blonds y abondent, mais ne sont pas aussi estimés que les noirs ⁽²⁾ ».

Cette destruction d'un cliché tenace au contact de la réalité épargne toutefois la figure traditionnelle de la femme andalouse mythifiée par la littérature

et le folklore dans la figure de la mi-mahométane mi chrétienne, telle que Quinet pouvait l'admirer sur « l'esplanade de l'Alhambra » et chez qui il retrouvait « le mouvement, la fierté, surtout l'extase des vierges de Murillo [...] marchant sur la tête du serpent et sur le croissant. Mais ce que le peintre n'a pas reproduit, c'est le contraste mystérieux de ces fronts de marbre et de ces regards de flamme où l'âme mahométane et l'âme chrétienne semblent lutter encore et gronder en secret dans un perpétuel orage ⁽³⁾ ». Et la figure de Carmen, qui finira par être érigée en stéréotype romantique de la femme du XIX^{ème} siècle, assumera un rôle que seule a pu lui disputer Marguerite Gautier, la Dame au Camélias, dans un contexte social qui est d'ailleurs, aux antipodes de celui auquel appartient l'héroïne de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p. 64.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.129.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p.270.

Mérimée. Cette Carmen, qui a surgi de la fantaisie littéraire, est une femme dont les traits se limitaient en un premier lieu à la beauté physique exotique et indéfinissable. Devant une telle splendeur, Don José n'arrive pas à retenir son extase et s'exclame: « je doute fort que Melle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, disent les Espagnols, il faut qu'elle réunisse trente *si*, ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires : les yeux, les paupières et les sourcils ; trois fines : les doigts, les lèvres, les cheveux, etc.⁽¹⁾ ». Pour revenir à Gautier, sa première déception concernant le type féminin espagnol tel qu'il l'imaginait, ne l'a pas empêché de poursuivre sa recherche de cette femme mirifique aux traits orientaux, ou arabes, qu'il finira par trouver, parfaitement représentée par les gitanes : « leur teint basané fait ressortir la limpidité de leurs yeux orientaux [...] La petitesse du front, la forme busquée du nez, accusent leur origine commune avec les tziganes de Valachie et de Bohême [...] Presque toutes ont dans le port une telle majesté naturelle, une telle franchise d'allure, elles sont si bien assises

sur leur hanches, que, malgré leurs haillons, leur saleté et leur misère, elles semblent avoir la conscience de l'antiquité et de la pureté de leur race vierge de tout mélange ⁽²⁾ ».

Les yeux, les cheveux et les pieds des femmes espagnoles ont plus particulièrement retenu l'attention des romantiques : « trois créatures », écrit Dumas, « des anges [...] des démons [...] On les nomme Anita, Pietra et Carmen [...] Ce sont des yeux et des pieds comme je n'ai vu nulle part [...] Quant aux yeux, il faut les voir. Toutes les comparaisons sont usées pour donner une

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, Bibliothèque des chefs d'œuvres, 1996, p.198. (Pour l'étude du personnage de Carmen, voir plus loin chapitre XI)

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.295.

comparaison de ces yeux-là. Les étoiles sont pâles, les escarboucles sont ternes auprès de ces yeux-là ⁽¹⁾ ». Le duc de Marcillac manifeste son ravissement sur un ton exclamatif: « Quel mortel a pu voir de sang-froid deux grands yeux noirs se reposer sur lui avec une expression difficile à définir ! ⁽²⁾ ». La couleur noire, l'éclat et la beauté des yeux ont fini par devenir des lieux communs obligés, et les descriptions abondent, d'un écrivain à l'autre. Dumas, en général peu prodigue de détails, n'hésite pas à plusieurs reprises à souligner ces traits, sans beaucoup d'enthousiasme, il est vrai : « sous ces cheveux [...] brillaient des yeux noirs admirables, et se cambraient des torses qui eussent pu servir de modèles à des statuaires. Ces yeux et ces torses font quelquefois impression sur certains voyageurs et particulièrement sur [...] [les] gens excentriques et grands chercheurs de nouveautés ⁽³⁾ ».

Mérimée, en revanche, devant une Grenadine, cède à une exaltation sans réserve et la décrit ainsi: « la déesse de la beauté est une Grenadine dont les cils frisés ont trois centimètres. Ses pieds sont de la même grandeur et sa taille tiendrait entre les deux mains ⁽⁴⁾ ». De tels traits, même en faisant la part de l'exagération (des pieds de trois centimètres !), ont manifestement une connotation érotique. Avec une sensualité teintée d'une fine pointe d'humour, l'auteur évoque « la nièce de [leur] hôtesse, à laquelle on ne saurait reprocher

autre chose, sinon qu'elle a par devant et par derrière un peu trop de mérite, mais en vérité, je ne crois pas que si un sculpteur était chargé d'en ôter quelque chose, il serait assez osé pour rogner son superflu ⁽⁴⁾ ».

Les cheveux dorés du Nord, d'où venaient nos voyageurs, symbolisaient la

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XXXVI.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.201

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XX..

(4) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, *op.cit.*, 13 – IX – 1853, p.162 - 163

pureté et l'innocence, la douceur et la docilité; ce sont les cheveux des anges et des femmes vertueuses, et la représentation romantique de la femme se complaisait à les décrire. La couleur sombre éveille, cependant, une sensation de vivacité et de passion. Cette antithèse de la pureté et de la passion, de l'ange et du démon, du doré et de l'obscur a toujours existé dans la littérature comme dans l'imaginaire populaire. Nos voyageurs étaient attirés par le côté obscur, et la chevelure devient alors (comme elle le sera chez Baudelaire) l'image du ténébreux, du sensuel, du mystérieux qui rend la femme à la fois fascinante et inquiétante. Dumas, en Espagne, a été particulièrement attiré par les longs cheveux noirs dont l'éclat, toutefois était, selon lui, gâché par la saleté, le laisser-aller de la coiffure, et par des ornements peu propres et parfois usés qui leur faisaient perdre de leur enchantement. Aussi, peu soucieux de galanterie, souligne-t-il crûment les détails déplaisants: « ces yeux étaient beaux, mais si voisins de cheveux mal peignés qu'on oubliait la beauté des uns pour ne voir que la sale et attristante coquetterie des autres. En effet, des tours de têtes ornés de rubans d'un rose criard entouraient ces cheveux d'un noir bleuâtre ⁽¹⁾ ». Ne se croirait-on pas devant des sœurs aînées de Jeanne Duval? Cette couleur se retrouve très souvent dans son récit : « reflet bleuâtre-cheveu d'un noir bleu etc. » ; c'était également la couleur des cheveux de Carmen, « peut-être un peu gros, [...] noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants ⁽²⁾ ».

Le noir des yeux, associé à la couleur des yeux de la femme arabe, se retrouve, par delà la diversité des appréciations, dans la plupart des récits de nos

voyageurs, dont les jugements, si divergents qu'ils puissent être par ailleurs, se rejoignent pour souligner leur exceptionnel éclat. Gautier ne pouvait, on le comprend, s'empêcher d'introduire le topos des grands yeux noirs dans le portrait qu'il fait de la Malagueña : « la Malagueña se distingue par [...] la finesse de son

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XX.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.198.

nez et l'éclat de ses yeux arabes, qu'on pourrait croire teints de henné, tant les paupières en sont déliées et prolongées vers les tempes ⁽¹⁾ ». A la description métaphorique des yeux (« de grands yeux noirs surmontés de sourcils de velours »), il ajoute, par touches successives, des traits qui se rejoignent pour composer une image d'ensemble du type féminin espagnol. Nous y découvrons tantôt « un regard ferme et triste » et tantôt « des yeux étincelants » ou « allongés jusqu'aux tempes », ou encore « des yeux orientaux dont l'ardeur est tempérée par je ne sais quelle tristesse mystérieuse, comme le souvenir d'une patrie absente et d'une grandeur déchue ⁽²⁾ ». Mérimée, essayant de suggérer ce que pouvaient être ces yeux indescriptibles, s'entraide de l'antithèse suivante : « des yeux qui brillent comme des soleils, bien que noirs comme l'encre ⁽³⁾ ». De cette forme si typique de beauté, émane une étrange incantation, liée essentiellement au regard direct et spontané qui découvre ouvertement les intentions et les désirs les plus occultes de la femme : « Vrai Dieu ! Lorsque son œil pétille ⁽⁴⁾ », s'extasie Musset rempli d'admiration. Carmen utilise tout un registre de regards pour captiver et conquérir son homme-victime, et cette expression des yeux, franche et profonde, de la gitane andalouse, cette arme mortelle, « fait peur » à José María : « ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. « Œil de bohémienne, œil de loup », c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau ⁽⁵⁾ ». Gautier insiste également sur l'effet de ce regard chaleureux, qu'il oppose au regard nordique : « *ojean* manque à notre vocabulaire. Ces coups d'oeil d'une lumière si vive et si brusque, qui

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.336.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.295.

(3) Mérimée Prosper, *Cor. Gén., op.cit.*, (7-X-1853), p. 209.

(4) Musset Alfred de, *Premières poésies, op.cit.*, p. 128

(5) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.198-199.

embarrassent presque les étrangers, n'ont cependant rien de précisément significatif, et se portent indifféremment sur le premier objet venu : une jeune Andalouse regardera avec ces yeux passionnés une charrette qui passe, un chien qui court après sa queue, des enfants qui jouent au taureau. Les yeux des peuples du Nord sont éteints et vides à côté de ceux-là; le soleil n'y a jamais laissé son reflet ⁽¹⁾ ».

L'attention à la bouche, aux lèvres, au nez et aux pieds était également indispensable pour compléter le tableau de la femme-type. Très souvent, la bouche y apparaît avec des connotations qui soulignent la sensualité. Carmen avait des « lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau ⁽²⁾ ». Sous la plume de Gautier, également, la bouche des gitanes se présente « un peu épaisse », mais « fortement colorée, [et] rappelle l'épanouissement des bouches africaines ⁽³⁾ ». Dumas, en dramaturge expert des ressorts du théâtre (ceux surtout du mélodrame à la mode), met l'accent sur l'expressivité de cette bouche, le sourire inné des Espagnoles : « un sourire des plus gracieux et des plus invitants découvrait sous ses lèvres un fil de perles ⁽⁴⁾ ». Il arrive cependant que ces mêmes lèvres soient associées au lugubre du lieu, chez Quinet, par exemple qui, dans une posada à l'Escorial, écrit : « même les *criadas* de l'auberge ont leurs lèvres scellées d'un silence claustral ⁽⁵⁾ ».

L'analyse du nez féminin est également significative. Gautier, dans ses descriptions, insiste sur « la finesse » du nez qui apparaît « mince », parfois « un peu arqué », à la « forme brusque ». De plus, ces voyageurs ont volontiers insisté sur les pieds des femmes, qu'ils mentionnent très souvent pour la forte charge

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.389.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.198

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.295

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XX.

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.137

érotique qu'ils renferment. Ainsi Dumas, en quittant Madrid, inclut dans ses adieux l'adieu au « petits pieds » qu'il semble avoir connus dans une de ses aventures : « adieu à Madrid, la ville hospitalière, [...] adieu à ces pieds dont les plus ordinaires chausseraient la pantoufle de Cendrillon, ou même, madame, une pantoufle plus petite encore et que moi seul je connais ⁽¹⁾ ». Mérimée, pensant aux femmes de Cadix, écrit à Mademoiselle Duvaucel: « je voudrais vous dire quelque chose des Espagnoles et surtout des Andalouses, mais je n'ai plus de papier. Quant à l'article *pieds*, avant d'avoir vu Cadix, j'ai accusé les voyageurs d'exagération, mais, après avoir vu la promenade, un dimanche, et les souliers qui s'y promenaient, j'ai trouvé qu'on n'avait pas assez loué leur petitesse et leur élégance ⁽²⁾ ». Nous retrouvons également tout au long du récit de Gautier des « pieds minces », « des jambes fines et nerveuses enfermées dans des bas de soie noire bien tiré ⁽³⁾ ». Soulignons la grande importance que donne Gautier aux chaussures comme élément sensuel et évocateur : « le soulier était de satin », « ses souliers de velours dont elle paraissait toute fière et toute occupée ». Cette même notation se retrouve, accompagnée d'autres détails, chez le *costumbrista* Estébanes Calderón quand, dans *La feria de Mayrena*, il fait dire à un de ses protagonistes : « aquel pie – decía uno – es más breve que el instante de mi dicha. ¡Quién fuera zapatito de seda para ser cárcel de tanto bien ! [...] Sus ojos son grandes como mis penas, y negros como mis pesares [...]. Su boca de anillo bebe por rubies y respira por azahares ⁽⁴⁾ ».

Une des qualités indispensables à la femme de l'époque pour se faire

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch.X.

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p.130.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 132

(4) Calderón Estebánez, *La feria de Mayrena*, in *Escenas andaluzas*, *op.cit.*, p.821.

Traduction: « ce pied là – disait un d'entre eux – est plus petit que l'instant de mon bonheur. Que n'eusse-je été un chausson de soie pour être la prison d'un tel bien ! [...] Ses yeux sont grands comme mes peines, et noirs comme mes chagrins [...]. Sa bouche en anneau boit des

rubis et respire des fleurs d'oranger ». remarquer dans la société et pouvoir se marier était incontestablement la beauté. Dans la presse espagnole de l'époque, on pouvait trouver ce genre d'écrits: « una muger fea es una negación, un error de la naturaleza, una flor abortada, un hermoso fruto quemado por el hielo, un árbol que se ha encorvado al crecerse, en fin una anomalía ⁽¹⁾ ». La plupart des écrivains romantiques, au début de leur voyage, tiennent les Madrilènes pour les plus belles mais finissent par changer d'avis une fois arrivés sur le sol andalou et considèrent alors les Espagnoles du Sud comme les plus gracieuses, à la beauté farouche et chaleureuse. Ainsi Dumas écrit-il: « ces cambrures de reins, ces renversements de tête, ces regards de flamme, qui n'appartiennent qu'à ces filles du soleil qu'on appelle les Andalouses, ne peuvent se raconter ni se peindre ⁽²⁾ ». Chez ces voyageurs habitués à un type de femme plutôt froid, aux yeux bleus et aux cheveux dorés, éclatent non seulement une vive admiration mais une véritable passion pour ces « filles du soleil » qu'ils ne cesseront de louer, contribuant ainsi à la construction du mythe de la femme andalouse, qui deviendra le symbole de la femme espagnole, dont elle incarne et résume exemplairement les traits et les attraits. Musset, dans ses *Premières poésies*, s'attarde à évoquer, mais de manière fort conventionnelle, la beauté des femmes andalouses que, n'ayant pas fait, comme tant d'autres de ses contemporains, le « voyage en Espagne », il ne connaissait que par ses lectures : « Car c'est ma princesse andalouse ! / Mon amoureuse ! ma jalouse ! / Ma belle veuve au long réseau ! / C'est un vrai démon ! c'est un ange ! / Elle est jaune comme une orange, / Elle est vive comme un oiseau ⁽³⁾ ! ». Ce charme « de race pure » et fortement typé, en particulier chez les Sévillanes, fait dire à un Gautier ébloui et exalté que « les femmes de Séville justifient leur réputation de beauté; elles se ressemblent presque toutes, ainsi que cela arrive

(1) « ¿Qué es la belleza? », in *Semanario Pintoresco*, Madrid, 1849, N.26, p.7

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XL.

(3) Musset Alfred de, *Premières poésies*, *op.cit.*, p.130

dans les races pures et d'un type marqué : leurs yeux fendus jusqu'aux tempes,

frangés de longs cils bruns, ont un effet de blanc et de noir inconnu en France ⁽¹⁾». Il dédie, ailleurs, à la femme espagnole, des vers enflammés, dans son poème « En passant à Vergara », où une jeune femme rencontrée par hasard lui apparaît digne d'un tableau de Zurbaran : « Encadré de cheveux qui venaient en désordre [...] / Des sourcils de velours avec de grands yeux noirs [...] / Un rire éblouissant, épanoui, sonore, / Des dents de jeune loup, pures comme du lait [...] / Des pieds mignons à rendre une reine jalouse ; / Et puis sur tout cela je ne sais quoi de fou, / Des mouvements d'oiseau dans les poses du cou, / De petits airs penchés, des tournures de hanches, / De certaines façons de porter ses mains blanches, / Comme dans les tableaux où le vieux Zurbaran/ Sous le nom d'une sainte, en habit sévillan, / Représente une dame avec des pendeloques, / Des plumes, du clinquant et des modes baroques ⁽²⁾ ».

Une fois découverte, cette beauté andalouse devient difficilement oubliable. Dans une première description de Carmen, José María affirme que : « c'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier ⁽³⁾ ». Nous savons, au demeurant, que Mérimée était convaincu, et avait vérifié par lui-même, que la nature avait accordé la grâce à la femme espagnole en créant un trop grand écart quant à l'aspect physique entre elle et les autres femmes européennes. Sa lettre à Mistress Child le confirme : « la nature a été prodigue de ses biens pour elles, et les a repartis avec tant de précision qu'elles se tiennent fort droites, en vertu d'une loi de statique d'après laquelle les corps sont sollicités en sens contraire par des poids considérables et demeurent dans un équilibre parfait ⁽⁴⁾ ». De plus, il suffit qu'une femme soit belle

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.388.

(2) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.464 - 465

(3) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p198

(4) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, p.179-180, (16 – X – 1853)

pour que surgisse, réminiscence obligée, l'image de la femme arabe, de la « beauté musulmane » qui, décidément, obsède nos auteurs, même ceux qui, comme Mérimée, n'avaient pas l'exaltation facile: « j'ai aussi parlé haute

politique », raconte Mérimée, « avec une dame charmante, véritable beauté musulmane ⁽¹⁾ ». L'allure d'ensemble de la femme, la grâce de sa démarche mise en valeur par le costume traditionnel ont profondément frappé les voyageurs étrangers, habitués aux usages vestimentaires de leurs pays ; on comprend qu'ils n'aient pas lésiné en descriptions, souvent minutieuses, toujours enthousiastes : « comment dépeindre la légèreté et la vivacité de leur démarche », s'écrie Edmond Boissier devant les jolies malagueñas, « l'effet magique de ce costume à la fois mystique et galant, selon l'heureuse expression de Byron, et dont la sombre teinte fait un si piquant contraste avec la physionomie animée et gracieuse de celle qui le porte ? ⁽²⁾ » ; et tout en poursuivant son éloge, il ne cache pas son mépris pour le déploiement des fastes artificiels des femmes du nord de l'Europe : « l'uniformité qui résulte de ces toilettes de même forme et de même couleur est un charme de plus. Il y a là plus de simplicité et de vraie dignité que dans nos parures éclatantes et bariolées du nord de l'Europe, qui n'ont été inventées qu'au profit de la médiocrité et de la laideur ⁽²⁾ ». Par ailleurs, la façon de « marcher seule » de la femme espagnole lui donnerait, selon Gautier, une plus grande souplesse, élégance et liberté de mouvement ⁽³⁾ ; d'où cette description d'une femme rencontrée en chemin, et qu'il compare à Dulcinée : « cette ressuscitée portait sur la tête une cruche, ou plutôt une urne antique, pleine d'eau, à des laboureurs qui avaient sans doute grand'soif [...] Sa démarche était d'une princesse [...], sinon d'une reine [...] je contemplais ses yeux humides et fiers, [...] cet air de *grandeza*, ce nez arqué de la grande Isabelle [...] et je partageai

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit., t.II*, p.451, (16 – X – 1840)

(2) Boissier Edmond, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.475.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 265.

l'éblouissement de la Triste Figure ⁽¹⁾ ». Et Mérimée ne disait-il pas que « les Espagnoles ont une attitude et une marche qui jette les étrangers dans une rêverie profonde ? ⁽²⁾ ».

Un compendium du thème de la femme espagnole et des motifs et poncifs que le romantisme y a attachés nous est fourni par « Dolorida » de Vigny, chez

qui l'Espagne n'occupe pourtant qu'une place marginale et épisodique. Mélodramatique jusqu'à la caricature involontaire, « Dolorida », paru dans les *Poèmes antiques et modernes*, étale en effet tous les lieux communs de l'espagnolisme à la mode et les articule autour de la figure de la femme fatale: l'exotisme mauresque, la « sultane », l'amour, la jalousie poussée au crime, l'alliance de la volupté et de la mort ; en bref, une maladroite anticipation de Carmen, poussant jusqu'à l'outrance l'esthétique de l'entassement et de l'accumulation. On y voit « s'ouvrir sur le balcon la mauresque fenêtre ⁽³⁾ ». Suit la présentation de la jeune beauté « sous la mantille noire et ses paillettes d'or, / Applaudissant, de loin, l'adroit Toréador ⁽⁴⁾ ». Qui de la « jeune foule d'amants », des « Espagnols à l'œil noir » ne voudrait « prosterner ses baisers sur ces pieds découverts, / ce col, ce sein d'albâtre, à l'air nocturne ouverts, / et ces longs cheveux noirs tombant sur son épaule ⁽⁴⁾ » ? Ce prélude débouche sur une sombre histoire d'amour, de trahison et de vengeance, et l'inévitable poison du crime et du suicide : apothéose noire de la femme espagnole telle que pouvait la rêver, à l'heure du premier romantisme, un jeune poète qui, en ces années, traduisait l'*Othello* de Shakespeare en vers français.

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.270.

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, *op.cit.*, 16 -X- 1853, p.179

(3) Vigny Alfred de, *Poèmes antiques et modernes*, *op.cit.*, p.81 (vers 5)

(4) Vigny Alfred de, *Ibid.*, p.82 (vers 23-24 et vers 31-33)

Le costume typique féminin

La beauté physique de ces femmes garderait quelque chose d'incomplet, aux yeux des romantiques, si elle ne s'associait constamment à la façon de s'habiller, aux costumes typiques et exotiques : « l'ancien costume », écrit Gautier, « est si parfaitement approprié au caractère de beauté, aux proportions et aux habitudes des Espagnoles, qu'il est vraiment le seul possible ⁽¹⁾ ». Cette

esthétique du costume, en accord avec l'intérêt que le romantisme portait aux traditions et au folklore, devient chez certains une sorte d'obsession ; on les dirait constamment aux aguets, attentifs à ce que rien n'échappe à leur regard: mantilles, éventails, capes... Les femmes, là où les traditions s'étaient bien maintenues, portaient toujours la mantille : « la mantille espagnole » constate Gautier, « est donc une vérité ; j'avais pensé qu'elle n'existait plus que dans les romances de M. Crevel de Charlemagne : elle est en dentelles noires ou blanches, plus habituellement noires, et se pose à l'arrière de la tête sur le haut du peigne; quelques fleurs placées sur les tempes complètent cette coiffure qui est la plus charmante qui se puisse imaginer ⁽²⁾ ». Poursuivant sa description, qui prend la forme, si fréquente chez nos voyageurs, de la louange hyperbolique, il prend soin d'ajouter (recourant, soit dit en passant, à une comparaison d'un goût qu'on peut trouver discutable): « avec une mantille, il faut qu'une femme soit laide comme les trois vertus théologiques pour ne pas paraître jolie ; malheureusement c'est la seule partie du costume espagnol que l'on ait conservée: le reste est *à la française*⁽²⁾ ». Mais à Grenade, « les femmes ont eu le bon goût de ne pas quitter la mantille, la plus délicieuse coiffure qui puisse encadrer un visage d'Espagnole; elles vont par les rues et à la promenade en cheveux, un œillet rouge à chaque temple, groupées dans leurs dentelles noires ⁽³⁾ ». Apparaît, ici encore, la vocation

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.128

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 127.

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.262.

de peintre écrivain de Gautier qui ne perd pas une occasion pour souligner la variété et le contraste chromatique des couleurs. La manie de l'Espagnol à vouloir imiter les modes venues de l'étranger aiguise l'esprit critique des romantiques, qui souhaitent qu'en Andalousie tout au moins les modes d'ailleurs puissent « ne jamais faire invasion dans la ville des califes, et la terrible menace renfermée dans ces deux mots peints en noir à l'entrée d'un carrefour : *Modista francesca*, ne jamais se réaliser ! Les esprits dits sérieux nous trouveront sans doute bien futile et se moqueront de nos doléances pittoresques ; mais nous sommes de ceux qui

croient que les bottes vernies et les paletots en caoutchouc contribuent très peu à la civilisation, et qui estiment la civilisation elle-même quelque chose de peu désirable ⁽¹⁾ ». Ce « spectre de la civilisation ⁽²⁾ », cet « ennemi mortel ⁽³⁾ » est fortement accentué à Gibraltar où, décrivant avec dégoût une Anglaise ayant sur la tête un chapeau qu'il qualifie d'« horrible galette ⁽⁴⁾ » et d'« odieux cornets de carton recouvert d'un lambeau d'étoffe ⁽⁴⁾ », il ne résiste pas à la tentation de la comparer avec la femme andalouse : « je ne puis exprimer la sensation désagréable que j'éprouvai à la vue de la première Anglaise que je rencontrai, un chapeau à voile vert sur la tête, marchant comme un grenadier de la garde au moyen de grands pieds chaussés de grands brodequins. Ce n'était pas qu'elle fût laide, au contraire, mais j'étais accoutumé à la pureté de race, à la finesse du cheval arabe, à la grâce exquise de démarche, à la mignonnerie et à la gentillesse andalouses, et cette figure rectiligne, au regard étamé, à la physionomie morte, aux gestes anguleux, avec sa tenue exacte et méthodique, son parfum de *cant* et son absence de tout naturel, me produisit un effet comiquement sinistre ⁽⁴⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.263.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.438

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.438.

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.437-438.

Pour revenir au vêtement féminin typique, Gautier, dont on connaît l'intérêt pour les costumes traditionnels, expression de la sensibilité et des goûts du peuple (tout comme le *Volkslied* exalté par le romantisme allemand), s'est penché avec attention sur le curieux costume des maîtresses des *pasiegas* (nourrices) qui donnaient le sein dans le Prado de Madrid : « elles ont une jupe de drap rouge plissée à gros plis, bordée d'un large galon, un corset de velours noir également galonné d'or, et pour coiffure un madras bariolé de couleurs éclatantes, le tout avec accompagnement de bijoux d'argent et autres coquetteries sauvages. [...] Avoir une pasiega en costume est une espèce de luxe ⁽¹⁾ ». Il s'est également arrêté sur le vêtement des Valenciennes, qui apparemment l'a enchanté : « ces

noirs démons du paradis de la Huerta ont pour femmes des anges blancs, dont les beaux cheveux sont retenus par un grand peigne à galerie ou traversés par de longues aiguilles ornées à leur extrémité de boules d'argent ou de verroteries ⁽²⁾ ».

Ce vif intérêt pour les traditions vestimentaires où, par-delà la couleur locale, l'auteur cherche à capter quelque chose de l'âme du peuple, s'est manifesté aussi par une profusion de notations relatives à ce qui pourrait paraître, de prime abord, un détail mineur, l'éventail, un complément qui « corrige un peu cette prétention au parisianisme ⁽³⁾ », et devenu l'« inséparable compagnon de la femme espagnole ⁽⁴⁾ ». Dumas et Gautier notamment, se sont plu à les décrire avec une complaisance dont témoignent le luxe et la précision des détails. Pour Dumas, ces éventails « vont avec leur petit bruit agaçant, s'ouvrant, se fermant sans cesse, et se déroulant entre les doigts effilés qui les tourmentent avec une incroyable adresse et une adorable coquetterie ⁽⁵⁾ ». A la fois accessoire de rafraîchissement pour les « tres meses de infierno » et véritable instrument de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.131 – 132.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 140

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, 128-129.

(4) Gautier Théophile, *Militona, op.cit.*, p.1228

(5) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch.VI.

musique pour les coquettes qui savent l'utiliser avec adresse, le maniement de l'éventail est tout autant un art et une technique qui permet à une femme de transmettre des messages , ainsi que l'observe Gautier : « manœuvrer l'éventail est un art totalement inconnu en France. Les Espagnols y excellent ; l'éventail s'ouvre, se ferme, se retourne dans leurs doigts si vivement, si légèrement, qu'un prestidigitateur ne ferait pas mieux. [...] Les éventails qui se ferment et s'épanouissent produisent un petit sifflement qui, répété plus de mille fois par minute, jette sa note à travers la confuse rumeur qui flotte sur la promenade, et a quelque chose d'étrange pour une oreille française. Lorsqu'une femme rencontre quelqu'un de connaissance, elle lui fait un petit signe d'éventail, et lui jette en passant le mot agur qui se prononce agour ⁽¹⁾ ». Chez certains, l'éventail est

l'occasion de rendre un hommage galant à une jolie main ; Dumas ne s'en prive pas: « adieu à ces jolies mains manoeuvrant l'éventail agile et strident ⁽²⁾ », écrit-il au moment de prendre congé d'une dame. L'outrage des Espagnoles à leurs traditions, en cherchant à s'habiller à la française ou à l'anglaise provoque l'indignation de nos voyageurs en quête de dépaysement. Quinet, à Cordoue, décrit comment Carmen, « une jolie et naïve demoiselle » a « déposé la mantille nationale et adopté une affreuse capote anglaise ⁽³⁾ ». Gautier également, cédant à la tristesse et à la colère face à l'envahissante et terne monotonie de la civilisation moderne si souvent pourfendue dans son récit, dénonce amèrement le « spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès ⁽⁴⁾ ». Dumas note que l'influence de la mode française est due à l'afflux de touristes français dans les rues de Madrid, et les mantilles, les yeux noirs, les

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 128 – 129.

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XLIII.

(3) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.342.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, 200.

éventails ont fini par constituer les seules marques de différence : « car il faut vous dire, madame, que la colonie française augmente de jour en jour; bientôt cela ressemblera à une occupation. Quand on se promène dans les rues, on y rencontre en vérité autant de Parisiens que d'Espagnols. N'était un soleil magnifique, des mantilles à foison, des yeux noirs comme je n'en ai pas encore vu, et ce petit sifflement d'éventails qui agite éternellement l'air de la Castille, on pourrait se croire en France ⁽¹⁾ ».

Mais, quelque intérêt qu'ils aient accordé à ces compléments, certes vitaux pour toute femme espagnole, ce sont les différents types de femmes qui ont retenu l'attention des voyageurs et ont fait l'objet de descriptions plus ou moins détaillées dans leurs récits de voyage. Citons à ce sujet les *manolas*, *la cigarrera*, les gitanes et les sorcières.

La *manola*

La *manola*, telle que l'a décrite Charles Dembowski au début du siècle, est « un type de femme unique en Espagne et à laquelle on ne saurait trouver rien de comparable dans aucun autre pays ⁽²⁾ ». Son caractère sérieux, farouche, violent même, apparaît sans cesse dans les descriptions des voyageurs. Ainsi, chez Dembowski, « elle encadre avec beaucoup d'art sa physionomie expressive et passionnée dans une mantille garnie de velours, et se pavane à pas lents, une main sur la hanche, sans que jamais le sourire vienne effleurer ses lèvres. Elle provoque le passant par un orgueilleux *qué hay ? que me voulez-vous ?* et lui tourne le dos avec mépris, si elle aperçoit quelque froideur offensante pour ses charmes. Craignez de l'offenser, car elle sait se venger. Bon nombre d'elles portent encore le couteau dans la jarretière de la jambe droite, ou bien dans gousset caché sous la

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. VI.

(2) Dembowski Charles, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.912-913

fente de la robe et qui sert aussi à renfermer la pendule ⁽¹⁾ ». Cette *manola* typique semble toutefois disparaître au fil du temps : Gautier, fatigué de la rechercher à Madrid (même s'il finit par trouver « dans une petite ruelle déserte, [...] pour la première et la dernière fois », la *manola* demandée, constate qu'« elle existe bien encore, mais dépouillée de son caractère primitif ; elle n'a plus son costume si hardi et si pittoresque ; l'ignoble indienne a remplacé les jupes de couleurs éclatantes brodées de ramages exorbitants; l'affreux soulier de peau a chassé le chausson de satin, et, chose horrible à penser, la robe s'est allongée de deux bons doigts ⁽²⁾ ». Mais, comme mû par un besoin de compensation personnelle, Gautier cherche à éterniser cette Manola, tant rêvée dans sa *Militona*, « au profil si pur et si fin [...], [...]cheveux de jais, [...] œil arabe, [...] grâce sauvage, [...] costume pittoresque ⁽³⁾ », telle que « jamais type plus parfait de la femme espagnole ne s'était assis sur les gradins de granit bleu du cirque de Madrid ⁽⁴⁾ ». Et pourtant Mesonero Romanos, dans sa description du vieux Madrid, la présente, non

comme un personnage de roman, mais comme une femme bien réelle: « la desenvuelta *manola* del Barquillo con su peineta elevada, cesto de trenzas, mantilla sobre los hombros, recortado guardapiés, guarnecido delantal, rica media calada y zapato de cinco puntos⁽⁵⁾ ».

(1) Dembowski Charles, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.912-913

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.130

(3) Gautier Théophile, *Miliona, op.cit.*, p.1167

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 1150

(5) Romanos Mesonero Ramón, *Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa T.III*, biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Traduction : « la désinvolte *manola* du Barquillo avec son grand peigne élevé, son panier en osier, sa mantille sur les épaules, sa jupe découpée, son tablier crépi, ses jolis bas brodés y ses petites chaussures ».

La cigarrera

De la *Manola* de Madrid, passons à la *cigarrera* de Séville. Gautier lui consacre, dans son *Voyage*, une description brève mais assez significative : « il faut la voir » dit-il, « le dimanche ou les jours de courses de taureaux, avec sa basquine frangée d'immenses volants, ses manches garnies de boutons de jais, et le *puro* dont elle aspire la fumée, et qu'elle passe de temps à autre à son galant⁽¹⁾ ». Notons ici que Gautier, dans la description des types de femmes espagnoles, ne cherche pas l'individualité mais s'attache plutôt aux caractères généraux; parfois, le personnage décrit nous apparaît comme s'il s'agissait d'une figure de cire, à laquelle seule l'imagination du lecteur peut donner vie. Il n'est pas rare que l'auteur nous offre des esquisses presque sans visages, pourvues uniquement d'un corps et d'un costume, qui suffisent toutefois pour le pittoresque et pour faire ressortir les traits caractéristiques. A titre d'exemple, son poème *Séguidille*, dans *España*, où chantant la *manola*, il écrit : « Un jupon serré sur les hanches, / Un peigne énorme à son chignon, / Jambe nerveuse et pied mignon, /

Œil de feu, teint pâle et dents blanches ; / Alza ! olà ! / Voilà / La véritable *manola* ⁽²⁾ ».

Pour revenir aux *cigarreras*, pour Dumas ces femmes se distinguent particulièrement par le fait qu'elles fument comme des hommes : « imaginez-vous, madame, treize cents belles filles de seize à vingt-cinq ans, riant, babillant : et, ma foi ! pardon à vous en particulier, et au sexe auquel vous avez l'honneur d'appartenir, en général, fumant comme de vieux grenadiers, chiquant comme de vieux matelots ⁽³⁾ ». Ces femmes sont, à en croire notre auteur, très recherchées

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 406.

(2) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, p. 470.

(3) Dumas Alexandre, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.878-879.

par les militaires et les marins à cause de la facilité d'en obtenir du tabac, et elles les accompagnent aux corridas en fumant: « seulement, les cigareras de Séville, à cause de la facilité qu'elles ont de fourrer chaque jour dans leurs poches un peu de la marchandise qu'elles manipulent, les cigareras sont fort recherchées des sous-officiers et des contremaîtres, et presque toujours, aux combats de taureaux, la cigarera, vous le comprenez bien, madame, ne manque pas un combat de taureaux, on la voit, le cigare au coin de la bouche, au bras d'un militaire ou d'un marin, fumant bravement un gros cigare qu'elle passe, hâtons-nous de le dire, à son amant, aussitôt qu'elle l'a fumé à moitié ⁽¹⁾ ». Mais si ces *cigarreras* ont pu accéder au rang de mythe dans la littérature universelle, et la manufacture des tabacs de Séville devenir un pèlerinage de tous les voyageurs, on le doit à Mérimée, le créateur de Carmen. La jeune bohémienne ajoute à ses nombreuses caractéristiques celle d'être « la cigarière de Séville ». Ses amies, les cigareras, ne pouvaient pas non plus ne pas attirer l'attention. Don José, surpris, les décrit de la sorte : « figurez-vous, monsieur, qu'entré dans la salle, je trouve d'abord trois cents femmes en chemise, ou à peu près, toutes criantes, hurlant, gesticulant, faisant un vacarme à ne pas entendre Dieu tonner. D'un côté, il y en avait une les

quatre fers en l'air, couverte de sang, avec un X sur la figure qu'on venait de lui marquer en deux coups de couteau ⁽²⁾ ». La cigarière est une femme qui travaille durement pour obtenir un digne salaire, c'est l'une des premières femmes dans l'industrie encore à l'état naissant de l'Espagne, et qui vit la difficile situation du monde du travail. Ses longues et lourdes journées ne connaissent d'autre allègement que la conversation et la compagnie de trois milles femmes qui travaillent là-bas.

(1) Dumas Alexandre, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.878-879.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.877.

La gitane

La gitane a également mérité toute l'attention du voyageur français qui a cherché à pénétrer son monde bariolé de couleurs vives et d'exotisme.

Appartenant à un peuple nomade, sans racine, refusée de la société, fidèle à son mode de vie ancestral, c'était là autant de raisons pour que les romantiques s'intéressent à elle et aux siens, défendent et admirent, à une époque de servilité, l'indépendance de cette ethnie qui continuait à vivre dans un attachement farouche à ses mœurs et à ses traditions.

Les femmes de la race *calée* ont une manière particulière de s'habiller qui les distingue des autres femmes espagnoles. Gautier décrit une gitane, vue dans les rues de l'Albaicin, dont les habits reflètent le caractère sauvage et vif de l'ensemble des gitans et « eussent fait un excellent motif de tableau pour Callot ou Salvator Rosa ⁽¹⁾ ». Cette gitane, « richement habillée et le cou chargé de verroteries, battait la mesure du bout d'une pantoufle de velours bleu que son œil caressait complaisamment ⁽¹⁾ ». Malgré la mauvaise qualité des habits des gitanes, leur saleté et leur misère, certains voyageurs ont insisté sur la description des nombreux compléments voyants aux couleurs criardes tels que les fleurs, les faux bijoux. Carmen, qui était « simplement, peut-être pauvrement vêtue », « avait

dans les cheveux un gros bouquet de jasmin, dont les pétales exhalent le soir une odeur enivrante ⁽²⁾ ». Dumas, sans ignorer tout à fait quelques détails positifs, porte cependant un jugement sévère sur l'aspect de la gitane et oppose continuellement la beauté des couleurs et de la toilette à la saleté dominante. C'est ainsi que notre auteur n'hésite pas, sur un ton passablement méprisant, à la décrire de la sorte : « en effet, des tours de tête ornés de rubans d'un rose criard entouraient ces cheveux d'un noir bleuâtre, et de grandes marguerites, dont elles

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.296.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.195.

avaient fait avec quelques oeillets d'un rouge vif chacune un bouquet pareil, se mouraient au milieu de ces oripeaux fanés, et semblaient toutes honteuses de mourir en si mauvaise compagnie, elles qui étaient nées sous un si beau soleil et au milieu de parfums si purs. Joignez à cela une robe blanche à petites raies bleues; mettez à cette robe fripée une ceinture du même rose que les rubans du tour de tête; supposez que la jupe de cette robe descende au-dessus de la cheville, et les manches au-dessous du poignet, couvrez ce qu'on voit des jambes de bas autrefois blancs et aujourd'hui de la même couleur que la chemise de la reine Isabelle, chaussez des pieds larges et courts de souliers qui ne déparent en rien le reste du costume, et vous aurez un portrait assez exact de nos deux danseuses. Nous avons demandé des Bohémiens, nous en avons ⁽¹⁾ ». Bien différent est le regard de Gautier car pour lui, malgré leur costume crasseux et leur misère, ces gitanes avaient une « majesté naturelle » et représentaient une race non contaminée par la civilisation. Ainsi écrit-il : « presque toutes ont dans le port une telle majesté naturelle, une telle franchise d'allure, elles sont si bien assises sur leurs hanches, que, malgré leurs haillons, leur saleté et leur misère, elles semblent avoir la conscience de l'antiquité et de la pureté de leur race vierge de tout mélange ⁽²⁾ ». Encore une fois, l'attrait pour le « primitif » vient largement compenser l'impression de saleté et de laideur que pouvait laisser sur l'étranger un peuple obligé de vivre dans des conditions extrêmement précaires. Ces

réajustements sont, en fait, nécessaires pour dessiner l'image romantique de la gitane, imposée en France et telle que devait la recréer Mérimée dans sa Carmen (cf.infra).

Gautier retrouve également chez ses gitanes le type arabe ou oriental longtemps recherché par lui. Elles lui apparaissent avec « leurs yeux orientales »;

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch.XX.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 295.

leur bouche « rappelle l'épanouissement des bouches africaines ⁽¹⁾ ». Le marquis de Custine, ébloui par l'expressivité d'une danseuse gitane, la décrit en faisant ressortir ses traits arabes et en opposant sa beauté naturelle à la laideur des habits et de sa toilette : « elle n'était pas belle ; des cheveux lisses et d'un noir d'ébène, un front large, élevé, des yeux orientaux à demi fermés et d'autant plus expressifs que leur feu était concentré sous les paupières appesanties ; une taille souple, mais cachée par un grand vilain châle jeté sur les épaules en forme de fichu par-dessus des habits négligés et entièrement dénués d'élégance, un pied ravissant, souple, bombé au milieu, un pied arabe et chaussé comme celui de la femme la plus distingué, mais qu'on ne voyait qu'en dansant [...] : voilà l'esquisse du portrait de la singulière personne qui devait faire les délices de notre soirée [...] C'était une *gitana* ou bohémienne ou égyptienne, selon le nom que votre érudition voudra lui donner ⁽²⁾ ». A Don José, qui avait pris Carmen pour une mauresque : - « Alors, vous seriez donc mauresque », la jeune fille s'empresse de répondre : - Allons, allons ! vous voyez bien que je suis bohémienne ; voulez-vous que je vous dise la *baji* ? Avez-vous entendu parler de la Carmencita ? C'est moi ⁽³⁾ ». Il importe de souligner ici qu'avant de la prendre pour une mauresque, Don José avait cru qu'elle était andalouse ⁽³⁾, ce qui explique la raison pour laquelle très souvent nos voyageurs confondaient les jupes gitanes avec le style andalou. Mais la réponse de Carmen met à nu ce conflit existant entre les gitans et les andalous : « Bah ! Le paradis... les gens d'ici disent qu'il n'est pas fait pour nous ⁽³⁾ » dit-elle.

Dumas reprend, à son tour, ce thème du conflit, en l'étendant à toute l'Espagne : « il est difficile de faire comprendre l'aversion qui existe chez les Espagnols à l'égard des Bohémiens, et la haine qui existe chez les Bohémiens à l'égard des Espagnols. A Grenade, cette répulsion d'une part et cette haine de l'autre sont

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.295.

(2) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 929.

(3) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, 197.

peut-être encore plus accentuées qu'en aucun autre pays ⁽¹⁾ ». On pourrait peut-être s'étonner de cette animosité, qui ne s'explique ni par des souvenirs historiques liés à des événements précis, ni par le poids démographique de la population gitane, ni par l'appartenance à une religion différente (comme c'était le cas des maures et des juifs avant leur expulsion de la péninsule), mais paraît plutôt liée à leurs mœurs et à leur mode de vie, au sentiment d'une « étrangeté » culturelle.

La gitane apparaît dans les récits de voyage comme une femme peu soucieuse d'économie quand il s'agit de son apparence physique, à laquelle elle consacre beaucoup de soin pour paraître belle et attrayante aux yeux des voyageurs étrangers, séduits par sa coquetterie, et qui ne contribueront pas peu à la diffusion de l'image pittoresque des gitanes dont l'exemple majeur est la Carmen de Mérimée. Cette coquetterie, « terme moderne et importé de France, de ce pays duquel nous arrivent tellement de bonnes et mauvaises choses ⁽²⁾ », a été fortement critiquée par le costumbrista espagnol Ramón de Navarete qui la fustige en ces termes: « la coqueta no siente nada de lo que expresa, porque todas las variaciones de su carácter son producidas por la índole del carácter mismo, porque, acostumbrada a jugar con los sentimientos del corazón, a remediarlos sucesivamente, se hace escéptica y positiva, y en nada cree, y en todo busca un goce material o el logro de una esperanza cualquiera ⁽²⁾ ». D'ailleurs, à en croire Emile Bégin, « les *gitanas*, les *mozas* de l'Andalousie et de la ville de Grenade sont particulièrement dangereuses. Tous les voyageurs le témoignent ⁽³⁾ ».

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XX

(2) Navarrete Ramón de, « La coqueta », in *Los españoles pintados por sí mismos*, T.I, *op.cit.*, p. 1060. Traduction: « la coquette ne sent rien de ce qu'elle exprime, parce que toutes les variations de son caractère sont produites par la nature du caractère même car, habituée à jouer avec les sentiments du cœur, à s'en amuser successivement, devient sceptique et positive, ne croit en rien, et cherche en tout une jouissance matérielle ou l'obtention d'une espérance quelconque ».

(3) Bégin Emile, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 937

Remarquons ici que non seulement les étrangers mais les Espagnols eux-mêmes craignaient ces andalouses. L'aragonais Don José n'a-t-il pas déclaré : « les Andalouses me faisaient peur ; je n'étais pas encore fait à leur manières : toujours à railler, jamais un mot de raison ⁽¹⁾ ». Les romantiques français admirent chez les gitanes l'amour de la liberté, la solidarité avec les gens de la race. Ce sont précisément tous ces éléments qui se fondront dans le personnage de Carmen pour en faire l'illustration littéraire la plus complète et la plus représentative de la gitane.

Les gitans, en réalité, se rencontrent un peu partout en Europe, mais les voyageurs de l'époque romantique, et Mérimée à leur tête, les confinent au cadre espagnol, les associant à un autre type social, celui des sorcières (« brujas »), que la toute puissante Inquisition a longtemps poursuivi, jusqu'au bûcher, pour le commerce qu'elles entretiendraient avec le diable.

Les sorcières

Les sorcières et tout le monde de la magie et de la superstition ont également trouvé place dans les récits de voyage. Pour Mérimée, les Andalous sont plus superstitieux que les autres Espagnols, et il croit retrouver dans ce trait de caractère une influence arabe ⁽²⁾. C'est dans cette région que nous trouvons « el mal de ojo », le mauvais œil, auquel Mérimée fait allusion dans sa quatrième lettre d'Espagne quand Vicente, son guide, accuse Mademoiselle Carmencita de « ce qu'elles font toutes [les sorcières]. Elle donne le mal d'yeux ⁽³⁾ ». Le goût prononcé de Mérimée pour le fantastique et les histoires de superstitions

populaires, qui trouve, on le sait, une large place dans sa correspondance aussi bien que dans ses nouvelles, ne pouvait être indifférent à ce trait de mœurs. Chez

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.208.

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p. 97.

(3) Mérimée Prosper, *Il Viccolo di Madame Lucrezia*, in *La pléiade*, p.686.

lui, la curiosité suscitée par le monde des sorcières et des magiciens peut aller jusqu'à friser l'obsession puisque lui-même affirme : « quand on a entamé une fois le chapitre des aventures surnaturelles, on ne s'arrête plus ⁽¹⁾ ». En effet, il ne manque pas une occasion pour se laisser raconter avec délectation (même si le scepticisme et l'ironie viennent rappeler qu'il n'est pas dupe) des histoires de superstitions par toutes sortes de personnes qu'il rencontrait sur son chemin : paysans, bohémiennes, ou même ceux qu'il appelle les serviteurs de Satan, prenant soin d'ajouter toutefois : « ces grands spectres pâles, drapés d'un linceul et traînant des chaînes, on n'en voit point en Espagne et l'on n'en parle pas ⁽²⁾ ». Voyageur curieux, mais en même temps observateur critique et esprit incrédule, il tient à marquer nettement la différence entre les choses qu'il se plaît à supposer et celles qu'il admet comme vraies : « je me plais à supposer des revenants et des fées. Je me ferai dresser les cheveux sur la tête en me racontant à moi-même des histoires de revenants, mais, malgré l'impression toute matérielle que j'éprouve, cela ne m'empêche pas de ne pas croire aux revenants, et sur ce point mon incrédulité est si grande que si je voyais un spectre je n'y croirais pas davantage. En effet, il est beaucoup plus probable que je sois fou qu'il ne l'est qu'un miracle se fasse ⁽³⁾ ».

Cette curiosité à la fois complice et distanciée, qui lui fait écrire qu'« il y a un certain charme à trouver auprès d'un être dangereux ⁽⁴⁾ » ne pouvait toutefois s'épanouir pleinement que dans les récits de fiction. Ainsi imagine-t-il sa Carmen comme une « vraie servante de Satan ⁽⁴⁾ », ou encore le diable même ⁽⁵⁾, le démon ⁽⁶⁾ ou une sorcière qui, des larmes de son amant, veut « faire un

(1) Mérimée Prosper, in *Morceaux choisis*, Didier, Paris, 1952, p.180.

(2) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, t. II, [28-11-1856], p.182.

(3) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p. 70

(4) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.V, (31 – 09 – 1848), p.388

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 221.

(6) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 223/ p.229/ p.233.

philtre ⁽¹⁾ », ou lui « porte malheur ⁽²⁾ » ; elle croit fermement aux présages, une femme qui croit aux présages, ainsi qu'elle dit à Don José : « j'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu ? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit ⁽³⁾ ». Mérimée a bien connu le monde des bohémiennes et leurs diverses pratiques : « quant aux bohémiennes, celles d'Espagne », cherche-t-il à expliquer avec force détails, « se servent quelques fois des jeux de cartes du pays, c'est-à-dire de grandes cartes peintes d'épées, de coupes, de bâtons et de pièces d'or... Elles lisent encore l'avenir dans du marc de café ou du plomb fondu jeté dans l'eau... J'oubliais de vous dire qu'un de leurs principaux instruments de diablerie est une pierre d'aimant qu'ils nomment *bar lachi*, pierre bonne. Pour revenir aux cartes, je crois qu'elles n'en font usage que sur la demande de leurs pratiques. Quand une bohémienne vous dit la bonne aventure (penelar la bajji) à sa façon, elle vous demande la main gauche, où elle fait plusieurs signes de croix avec une pièce de monnaie ⁽⁴⁾ ».

Il insiste, entre autres, sur « la vente des charmes et des philtres amoureux ». Au dernier chapitre de *Carmen*, il rapporte une histoire qu'on lui avait racontée, et où se manifestent clairement la superstition des gens mais aussi les étranges pratiques des bohémiennes, si répandues et si admises, au point de paraître régulières et normales. A titre d'exemple, nous reproduisons une scène qu'on retrouve plus ou moins identique dans les récits des voyageurs quand il s'agit de parler du monde de la bonne aventure, des cartes et des formules magiques : « l'année dernière » écrit Mérimée, « une Espagnole me racontait

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p, 254.

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 225.

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 228.

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 251.

l'histoire suivante: elle passait un jour dans la rue d'Alcala, fort triste et préoccupée; une bohémienne accroupie sur le trottoir lui cria : "ma belle dame, votre amant vous a trahie". C'était la vérité. " voulez - vous que je vous le fasse revenir? ". On comprend avec quelle joie la proposition fut acceptée, et quelle devait être la confiance inspirée par une personne qui devinait ainsi, d'un coup d'œil, les secrets intimes du cœur. Comme il eût été impossible de procéder à des opérations magiques dans la rue la plus fréquentée de Madrid, on convint d'un rendez-vous pour le lendemain. "Rien de plus facile que de ramener l'infidèle à vos pieds, dit la gitana. Auriez-vous un mouchoir, une écharpe, une mantille qu'il vous ait donnée ? ". On lui remit un fichu de soie. "Maintenant cousez avec de la soie cramoisie, une piastre dans un coin du fichu. – Dans un autre coin cousez une demi-piastre ; ici, une piécette ; là, une pièce de deux réaux. Puis il faut coudre au milieu une pièce d'or. Un doublon serait le mieux". On coud le doublon et le reste. "A présent, donnez-moi le fichu, je vais le porter au Campo Santo, à minuit sonnant. Venez avec moi, si vous voulez voir une belle diablerie. Je vous promets que dès demain vous reverrez celui que vous aimez". La bohémienne partit seule pour le Campo-Santo, car on avait trop peur des diables pour l'accompagner. Je vous laisse à penser si la pauvre amante délaissée a revu son fichu et son infidèle ⁽¹⁾ ». Il est à noter que la curiosité de Mérimée et son penchant vers le monde de la sorcellerie l'ont continuellement poussé à étudier le surnaturel et la magie ; il a été même jusqu'à intituler le chapitre XII de sa *Chronique du règne de Charles IX* « Magie blanche ». Le duc de Marcillac, dans l'intention, peut-être, d'alléger quelque peu cette étiquette, de prime abord assez peu flatteuse, collée à l'Espagne écrit : « en France, même à Paris, n'avons-nous pas nos terreurs, nos superstitions, nos roues de fortune, nos tireuses de cartes? ⁽²⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 261.

(2) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.260

Le bandoléro

Si la femme espagnole a attiré tous les voyageurs romantiques qui l'ont mythifiée, en particulier l'Andalouse, ils se sont penchés également sur les types masculins, tels que le bandoléro, le hidalgo et l'inquisiteur.

Les voyageurs ont cultivé le mythe du « bandolerismo » espagnol, qui s'est maintenu vivace jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle. Il s'agit, au demeurant, d'un mythe bien antérieur au romantisme, et dont les origines remontent au roman du Siglo de Oro, suscitant plus tard l'intérêt de Mme de Staël, de Sismondi, des frères Schlegel. Mais c'est grâce, ou à cause, des voyageurs romantiques que la figure du bandit, souvent associée à l'Andalousie, a fini par se métamorphoser en celle d'un héros légendaire « national ». Le *Hernani* de Victor Hugo, qui se définit lui-même comme « une force qui va », en est une des premières incarnations dans le romantisme français. Par ailleurs, il est indéniable que le phénomène du banditisme a trouvé un terrain favorable dans l'étude des traits anthropologiques du tempérament espagnol et celle de l'histoire du pays.

Cependant, dans les récits de nos voyageurs, le bandoléro n'est présent que par la peur d'avoir la mésaventure de le trouver en chemin, car la grande majorité des écrivains reconnaissent n'avoir jamais rencontré directement un quelconque brigand. Marcillac avoue que « tout le monde dit [...] qu'on vole fréquemment sur les grandes routes en Espagne. Je le crois, puisque tout le monde l'assure ; mais ce qui est certain c'est que je n'ai jamais été arrêté, quoiqu'ayant traversé ce pays dans tous les sens, et souvent faisant à cheval des journées entières, seul, et passant dans des endroits réputés dangereux ⁽¹⁾ ». Quinet, lui, a la chance de passer « dans le jour d'intervalle », et écrit : « la veille de mon passage à Val de Pénas, [...] un voyageur reste sur la place, sans compter deux blessés.

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.166.

Le surlendemain, même expédition, au même endroit, augmentée d'une dizaine de braves. Je passai précisément dans le jour d'intervalle ⁽¹⁾ ».

Et pourtant beaucoup d'histoires rapportées par tel ou tel voyageur donnent comme sûre la présence de ces bandits : « mais, si je n'ai pas vu de voleurs », écrit Mérimée, « en revanche je n'ai pas entendu parler d'autre chose. Les postillons, les aubergistes vous racontent des histoires lamentables de voyageurs assassinés, de femmes enlevées, à chaque halte que l'ont fait pour changer de mules » ; et d'ajouter, avec l'ironie dont il ne se prive jamais de divertir ses lecteurs au milieu des observations les plus sérieuses : « l'évènement qu'on raconte s'est toujours passé la veille et sur la partie de la route que vous allez parcourir ⁽²⁾ ». A Madrid, Dumas et ses compagnons de route sont témoins de l'histoire de la marquise qui a été volée la veille et à qui un certain M.d'Ossuna rend ses biens au bout de huit jours. Une histoire qui finit par faire ressortir le sens de l'honneur et la fierté bien espagnole du bandit: « maintenant, chère marquise, continua-t-il, examinez ces bijoux, et voyez si vous retrouvez votre compte ». La marquise passa en revue bracelets, chaînes, montres, châtelaines, bagues, broches, colliers : il n'y manquait pas une épingle d'or. Mais qui vous a donc rendu toutes ces choses ? lui demanda la marquise. – Monsieur, répondit d'Ossuna en lui montrant l'homme inconnu. – Et quel est ce monsieur ? – Monsieur est le chef des bandits qui vous ont arrêtée. Je me suis plaint à lui. Je lui ai dit que vous étiez ma cousine, et il est au désespoir que vous ne le lui ayez pas dit vous-même, car sans cela, au lieu de vous arrêter, il vous eût au contraire donné une escorte si vous en eussiez eu besoin. Il vous offre donc, chère marquise, ses bien sincères et bien respectueuses excuses. Le bandit s'inclina. “A tout péché miséricorde, continua d'Ossuna ; voyons, pardonnez-lui. – Oh ! de grand coeur, dit la marquise ; mais à

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.275.

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.61 – 62

une condition. – Laquelle ? ” demanda le duc. Le bandit fixa sur la marquise son

oeil inquiet et intelligent. “C'est, continua la marquise, choisissant parmi les bijoux un simple anneau d'or, c'est qu'à l'exception de cette petite bague que je reprends parce qu'elle me vient de ma mère, monsieur remportera tout ce qu'il a apporté”. Le bandit voulut débattre. “Ce n'est qu'à ce prix que je pardonne, continua la marquise. – Mon cher, dit le duc, ma cousine est fort entêtée ; passez par où elle veut, je vous le conseille”. Le bandit, sans répondre un seul mot, reprit son argent et ses bijoux, s'inclina et sortit. Quand la marquise rentra chez elle, on lui dit qu'un homme était passé à l'hôtel, et avait laissé un paquet à son adresse. La marquise ouvrit le paquet : il contenait les bijoux et l'argent. Il n'y avait pas moyen de poursuivre le bandit dans les forêts de l'Alamine ; force fut donc à la marquise de reprendre ce qui lui appartenait. Depuis ce jour, aucune méprise du même genre n'a été commise, et le duc d'Ossuna n'a pas eu un seul reproche à adresser à ses voleurs. Voilà ce que c'est qu'un grand seigneur d'Espagne, madame; vous voyez que cela ressemble assez peu à nos petits seigneurs de France ⁽¹⁾ ».

Quinet, paraît-il, fut parmi les rares « privilégiés » à en avoir vu plusieurs, heureusement pas de trop près : « - un cri : les brigands ! los bandoleros ! [...] Une femme effarée fuit à toute jambes. Je regarde ! Je vois un groupe d'homme gravir la montagne; dans un nuage de poussière. C'était une troupe de huit bandits à cheval qui, depuis le matin, s'étaient tenus en embuscade sous un pont que je devais traverser, à moins de deux cents pas de là. A la fin, la patience leur ayant manquée, ils venaient de se jeter sur trois voyageurs que le hasard avait mis devant moi; ils les enlevaient sans façon dans la montagne pour les rançonner jusqu'au sang ⁽²⁾ ». La mésaventure de Charles Didier fut plus alarmante car il

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. VI.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.226.

s'était retrouvé face à face avec les brigands : « - boca abajo ! nous criaient-ils en lançant au hasard des coups de sabre et des coups de crosse, et chacun d'obéir et

de se coucher ventre à terre, sans faire la moindre résistance. Seul je refusai de me soumettre à cette honteuse formalité ; et malgré les injonctions réitérées, malgré les menaces et les coups, je m'obstinaï à demeurer assis sur le marche pied de la diligence [...] Dinero !Dinero ! fut le premier mot que j'entendis ; c'est celui qui dominait tous les autres. Je donnai le menu que j'avais gardé dans ma bourse, une centaine de franc environ ⁽¹⁾ ».

Poursuivant son récit, Didier explique au lecteur que « si on ne finance pas, on est battu, et il n'est pas prudent de se mettre en route sans la bourse des voleurs. Il faut leur rendre la justice de dire qu'ils ne sont pas trop exigeants. Vingt piastres (100 francs) sont une rançon raisonnable, et avec le double, on est réputé par eux *muy caballero*, et traité avec toutes sortes d'égards ⁽²⁾ ». L'aventure ne s'arrêta pas là, et Didier fut sauvé par sa montre, les brigands espagnols étant en effet réputés pour leur préférence pour les montres de leurs victimes: « un de ses compagnons me sauva miraculeusement la vie en me demandant ma montre. On se rappelle que je l'avais glissée dans l'autre guêtre ; je dis qu'elle était dans la voiture [...] Je la tirai de sa cachette à la faveur des ténèbres et je la donnai. [...] J'aurais mieux aimé sauver la montre que l'argent ; mais on ne me laissa pas le choix, et c'est ma vie qu'il s'agissait de sauver ⁽²⁾ ».

L'omniprésence fantasmagorique des bandits finit par s'évanouir, à force de se dérober à l'expérience directe des voyageurs, non sans quelque «déception» chez certains: « vayan usted con Dios (allez avec Dieu)! C'est le salut que les voyageurs échangent sur la route. Vayan usted con Dios ! disent à leur tour les autres cavaliers s'écartant poliment pour que la voiture passe ; car ce sont d'honnêtes fermiers [...] qui retournent dans leur village et qui voyagent en

(1) Didier Charles, *Une année en Espagne*, Paris, Dumont, 1837, p.62 – 66

(2) Didier Charles, *Ibid*, p. 68 – 69

troupe et armés [...] Après quelques rencontres de cette espèce, on arrive promptement à ne plus croire du tout aux voleurs ⁽¹⁾ ».

Il n'empêche que quelques-uns affirment les avoir connus, et leur avoir même rendu service, ignorant dans un premier temps le métier dont ils vivaient. Tel est le cas de François Arago, qui a pu voyagé la nuit en toute sécurité grâce aux ordres du chef d'une bande de brigands ⁽²⁾ ; ou encore de Jaubert de Passa, qui s'était lié d'amitié avec un chef de voleurs car selon lui « en Espagne, la meilleure garantie contre les bandits qui battent l'estrade, c'est de conclure un marché avec eux. Ces gens-là ont un point d'honneur qu'il n'enfreignent jamais ⁽³⁾ » ; ou Gautier, dont les amis lui « indiquèrent un *cosario* (conducteur de convoi), nommé Lanza, gaillard de belle mine, fort honnête homme et très intime avec les bandits. Cela semblerait en France une médiocre recommandation, mais il n'en est pas de même au-delà des monts. Les muletiers et les conducteurs de *galeras* connaissent les voleurs, passent des marchés avec eux, et moyennant une redevance de tant par tête de voyageur ou par convoi, selon les conditions, ils obtiennent le passage libre, et ne sont pas arrêtés ⁽⁴⁾ ».

Que les rateros, les contrebandiers ou les bandoléros (car il ya plusieurs grades avant de devenir bandoléro ⁽⁵⁾) aient existé dans la réalité ou pas, et quelle qu'ait pu avoir été la véritable ampleur du phénomène, ce qu'il faut relever, c'est une certaine image romantique du bandolero telle que nous l'ont laissée surtout Schiller, Byron et Mérimée : « les histoires de voleurs », à en croire Nestor Roqueplan, « n'existent, à ce qu'il nous semble, que dans les recueils d'anecdotes et les récits d'artistes ⁽⁶⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne*, *op.cit.*, p.66 – 67.

(2) Arago François, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 755.

(3) Passa Jaubert de, *Ibid.*, p.757.

(4) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.318.

(5) Voir *El contrabandista* de Juan Juarez, in *Los españoles pintados por sí mismos*, *op.cit.*, p.1168 - 1175

(6) Roqueplan Nestor, *La vie parisienne*, *Bruxelles, Lebègue*, 1853, p. 231.

Mais ces récits sont là et confèrent une dimension mythique à ces bandoléros qui « passent facilement pour des héros ⁽¹⁾ », possédant un métier que Gautier appelle « une industrie pittoresque ». Les brigands espagnols ont toujours, tout au moins dans la littérature, eu une vie héroïque. Citons ici Cervantes avec l'admirable

personnage de Roque Guinard que rencontre Don Quichotte. Deux siècles plus tard, à l'époque du romantisme tardif, les *costumbristas* espagnols nous ont peint ces personnages idéalisés comme des êtres intelligents, éduqués, justes, et ont même été jusqu'à les habiller élégamment. Ainsi, Bonifacio Gómez, dans une étude détaillée du type du brigand en Espagne, le décrit de la sorte: « oculta su cabello entre los radiantes colores de un pañuelo de seda, cuyas puntas, colgando sobre la espalda, han de dar mayor realce al recogido calañés y al airoso jubón de hombrillos. El ajustado calzón revela el vigor de sus pronunciadas formas, y el botín de caídas añade arrogancia a su figura. Cubre la amarilla faja un vistoso cinto, sosteniendo el peso de un cuchillo y dos pistolas [...]; un puñal oculto, y un lujoso trabuco de cañón de metal, terciado sobre el siniestro brazo o colgado del arzón trasero, completan su atavío ⁽²⁾ ».

Jaubert de Passa fait un portrait plus ou moins similaire, mais issu d'une réalité connue personnellement à travers un certain Don Jayme, un chef de voleurs qui devient son protecteur de chemin : « Don Jayme était petit, jeune, d'une figure mâle et expressive et rigoureusement constitué. Il pouvait encore danser un bolero et animer une veillée après une marche rapide de plus de vingt

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.213.

(2) Gómez Bonifacio, *El bandolero*, in *Los españoles pintados por sí mismos, op.cit.*, p. 1229.

Traduction: « il cache ses cheveux entre les couleurs éclatants d'un foulard de soie, dont les pointes, suspendues sur le dos, donnent plus de relief au chapeau à bords relevés et au gracieux pourpoint des petites épaules. La culotte serrée fait ressortir la vigueur des formes, et la retombée de la guêtre ajoute de l'arrogance à sa figure. Un ceinturon voyant couvre la bande jaune, en soutenant le poids d'un couteau et de deux pistolets [...]; un poignard caché et une luxueuse espingole de canon de métal, tiercée sur le sinistre bras ou suspendue de l'arçon de derrière, complètent sa parure ».

lieues d'Espagne qui représentent plus de cent kilomètres. Lorsqu'il n'était pas contraint à des déguisements, sa tenue était propre et parfois élégante. Il aimait les bijoux et les beaux habits. Enfin, il causait avec facilité, parlait plusieurs idiomes et chantait assez bien en s'accompagnant à la guitare. A tout prendre, Don Jayme

était mieux qu'un chef d'escorte, c'était un compagnon de voyage gai, leste, conteur infatigable comme il le faut pour oublier les ennuis et les longueurs de la route ⁽¹⁾ ».

A ces deux portraits flatteurs du bandoléro, où il apparaît comme un personnage haut en couleurs, entreprenant, d'agréable compagnie, il reste à ajouter d'autres qualités tout aussi estimables: une propension spontanée à la générosité : Dumas, à Cordoue, décrivant les provisions des chasseurs, mentionne « [les] liquides [qui] étaient des vins de Malaga et de Xérès : c'était le résultat de leurs relations avec les contrebandiers ⁽²⁾ » ; la fidélité : « permettez-moi d'ajouter que la reconnaissance que je vous dois est votre plus sûre garantie ⁽³⁾ » ; la force de caractère : « mais aussi quelle force de caractère ces hommes sont-ils contraints de déployer pour vivre ⁽⁴⁾ » ; un pouvoir presque absolu à assurer la sécurité de sa région : « manteau lustré, plume de coq au chapeau, il nous apprend qu'il est la Sainte-Hermandad de cette contrée. Pas un coup d'escopette ne se tire dans l'Andalousie sans sa volonté. Grâce à ses moustaches, ce coin de terre dort en paix ⁽⁵⁾ » ; l'élégance et la courtoisie des manières qui fait qu' « excepté quelques cas fort rares, les brigands espagnols ne maltraitent jamais les voyageurs. Souvent ils se contentent de leur enlever l'argent qu'ils ont sur eux, sans ouvrir leurs malles, ou même sans les fouiller ⁽⁶⁾ » ; un esprit étrangement paradoxal :

(1) Passa Jaubert de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.759-760

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch XXXI.

(3) Arago François, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 755.

(4) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 769.

(5) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.302.

(6) Merimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.68

« j'ai pour homme de confiance », raconte un voisin de Quinet sur la route de La Manche vers Cordoue, « le meilleur bandit de la contrée ; il a bien tué quinze hommes à ma connaissance ; avec cela le meilleur cœur du monde ⁽¹⁾ » ; le sang-froid et le mépris de la mort: « ce chef de brigands viendra mourir en héros devant sa femme et ses enfants ⁽²⁾ », s'exclame le marquis de Custine, les cicatrices étant la preuve externe non seulement d'un passé agité mais aussi de beaucoup de

courage; l'amitié liée avec des personnages ayant une bonne position sociale et susceptibles d'être utiles en cas de besoin: Gautier raconte, se rendant à Cordoue, que « la famille avec laquelle nous faisons route était celle d'un ingénieur assez instruit et parlant bien français : elle était accompagnée d'un grand scélérat de figure hétéroclite, autrefois brigand dans la bande de José María, et maintenant surveillant des mines. [...] L'ingénieur paraissait faire grand cas de lui ; il vantait sa probité, sur laquelle son ancien métier ne lui inspirait aucune inquiétude; il est vrai qu'en parlant de José María, il me dit à plusieurs reprises que c'était un brave et honnête homme. Cette opinion, qui nous paraîtrait légèrement paradoxale à l'endroit d'un voleur de grand chemin, est partagée en Andalousie par les gens les plus honorables ⁽³⁾ »; il ajoute, en guise de commentaire que « l'Espagne est restée arabe sur ce point, et les bandits y passent facilement pour des héros ⁽³⁾ »; et il termine par une tirade où l'exaltation bien romantique du brigand, hors la loi mais homme d'honneur et de courage, s'accompagne, une fois de plus, de l'éloge des mœurs chez les peuples où n'a pas encore pénétré la civilisation moderne : « le mépris de la mort, l'audace, le sang-froid, la détermination prompte et hardie, l'adresse et la force, cette espèce de grandeur qui s'attache à l'homme en révolte contre la société, toutes ces qualités, qui agissent si puissamment sur les esprits encore peu civilisés, ne sont-elles pas celles qui font les grands caractères, et le

(1) Quinet Edgar, *Mes vacances en Espagne*, op.cit., p. 233.

(2) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne*, op.cit., p. 769.

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p.358

peuple a-t-il si tort de les admirer chez ces natures énergiques, bien que l'emploi en soit condamnable ? ⁽¹⁾ ». Dans *Les âmes du purgatoire*, le comte, père de don Juan, revient à Séville « avec une balafre au front », et Dancy, dans *La double méprise*, « avait au front une cicatrice assez longue ». Soulignons ici que le recours à la valeur probante de la cicatrice est fréquemment utilisé par Mérimée.

On pourrait considérer comme stéréotype du bandit romantique « le bandit d'honneur » dont Mérimée nous donne une sorte de portrait synthétique et

anthologique dans *Les voleurs*, le résumant sous les traits d'un célèbre bandit de l'époque : « le modèle du brigand espagnol, le prototype du héros de grand chemin, le Robin Hood, le Roque Guinar de notre temps, c'est le fameux José María, surnommé *el Tempranito*, le matinal. C'est l'homme dont on parle le plus de Madrid à Séville et de Séville à Malaga. Beau, brave, courtois autant qu'un voleur peut l'être, tel est José María. S'il arrête une diligence, il donne la main aux dames pour descendre et prend soin qu'elles soient commodément assises à l'ombre, car c'est de jour que se font la plupart de ses exploits. Jamais un juron, jamais un mot grossier ; au contraire, des égards presque respectueux et une politesse naturelle qui ne se dément jamais. Ote-t-il une bague de la main d'une femme : « Ah ! madame, dit-il, une si belle main n'a pas besoin d'ornements ». Et, tout en faisant glisser la bague hors du doigt, il baise la main d'un air à faire croire, suivant l'expression d'une dame espagnole, que le baiser avait pour lui plus de prix que la bague. [...] On m'a assuré qu'il laisse toujours aux voyageurs assez d'argent pour arriver à la ville la plus proche et que jamais il n'a refusé à personne la permission de garder un bijou que des souvenirs rendaient précieux ⁽²⁾ ». Cet art, et pour ainsi dire cette philosophie du vol élégant, courtois

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.358

(2) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p.73

et intelligent, non seulement réhabilitent pleinement la figure du bandoléro, mais finissent par l'élever au rang de héros ; et il n'est pas étrange que « les volés [soient] », selon le Marquis de Custine « plus blâmés que les voleurs ⁽¹⁾ ». Nous apprenons malgré tout, mais par très peu de voyageurs que la vie du bandoléro n'était pas toujours héroïsme, courtoisie et élégance et que certains se plaignaient des conditions de ce métier à risques et de leur mode de vie, celle-ci pouvant, à tout moment, mal finir : « croyez-vous que cela soit si amusant d'être voleur ? Il faut travailler comme des nègres et avoir un mal de chien. Nous aimons tout autant être honnêtes ⁽²⁾ ». Beaucoup se retrouveront pendus sur les places

publiques. Custine toujours, arrivé dans une venta, nous raconte : « l'hôte de ce coupe-gorge est maintenant en prison ; on dit qu'il était non seulement le complice des brigands qui ravageaient le pays il y a peu de temps, mais le chef de leur bande. L'autre jour, on en a pris seize chez cet homme ; ils ont été arrêtés dans la cour même de la maison où nous avons couché : quatre d'entre eux viennent déjà d'être pendus au milieu de la place publique de Vejer ⁽²⁾ ».

Les efforts des différents gouvernements pour combattre le banditisme, ne parviendront pas à l'éradiquer, la géographie même du pays n'y aidant pas; la légendaire Sierra Morena restera, pour longtemps encore l'épicentre et la terre d'élection de ce phénomène social : « la nature du pays », écrit Mérimée, « hérissée de montagnes, sans routes frayées, rend bien difficile l'entière destruction des brigands ⁽³⁾ ». La pittoresque figure du bandoléro vivra à jamais en liberté, par la fascination qu'exerceront notamment les livres de voyages. Même les voyageurs les plus lucides succomberont au désir de mystifier et d'auréoler son image héroïque.

(1) Custine Astolphe de, in *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 769.

(2) Custine Astolphe de, *Ibid.*, p. 768.

(3) Mérimée Prosper, *Lettres d'Espagne, op.cit.*, p. 70

L' Hidalgo

Le terme *hidalgo*, "hijo de algo", (fils de quelque chose), désigne quelqu'un qui, par fortune ou par héritage, possède quelque chose: des terres, des maisons, des biens. Le hidalgo est l'opposition, pour le dire d'une certaine manière, de la noblesse. Les rois commencent à donner des « lettres de hidalguía », vers le XIV siècle, pour amoindrir le pouvoir de la noblesse. Ces « lettres de hidalguía » donnaient à leurs titulaires et à leurs descendants des privilèges de genres différents: économiques, militaires (facilitant des postes de commande dans les compagnies des gens d'armes ("mesnadas"), dans les associations et les "tercios", etc...) et, même dans l'Eglise. On leur imposait

également une série d' «obligations » plus morales que réelles.

Être “hidalgo”, était un pas pour l’obtention, en général, d’un titre nobiliaire, sur la base des mérites dans l’activité occupée malgré l’opposition de la “noblesse de sang”, qui ne voyait pas d’un bon œil des avancements préjudiciables à son prestige. Avec le temps, le terme “hidalgo” passe à la langue commune et, chargé d’une connotation morale, revêt la signification d’“homme intègre”. L’hidalgo c’est à dire un homme orné de plus belles vertus: honneur, respect, dignité, courage, honnêteté, un homme qui, selon le proverbe espagnol “se vestía por los pies”. La meilleure description de l’ “hidalgo”, nous la trouvons sans aucun doute chez les auteurs des Siècles d’Or: chez Cervantes (avec son “Quichotte”, qui était un hidalgo de La Manche), avec Calderón de la Barca, dont la description du “Soldado de los Tercios”, est une page d’anthologie, où il est affirmé, dans la dernière phrase que: « La milicia, es una religión de hombres honrados » (« le métier des armes, est une religion d’hommes honnêtes »), à la suite d’une description des vertus du soldat et de ses peines et privations. C’est cet hidalgo précisément qui a attiré toute l’attention de nos voyageurs français qui continuaient à le rechercher dans leurs déplacements en Espagne, sachant que le concept d’ “hidalgo ”, au XIXème siècle, cède sa signification à celle de “caballero”. Dumas semble, tout au long de son voyage, jouir de l’emploi du mot *hidalgo*, ou gentilhomme, et en gratifie généreusement des gens rencontrés sur son chemin. Ainsi, à Grenade, il en rencontre un, qu’il décrit de la sorte : « avec nos poètes se trouvait monsieur le comte de Ahumeda, grand chasseur, que j’ai mis aux prises avec tout notre arsenal, qu’il examine et admire tandis que je vous écris. Monsieur de Ahumeda me paraît un fort charmant hidalgo, et je suis d’avance convaincu que c’est un de ces hommes que je serai désespéré de n’avoir vu qu’en passant⁽¹⁾ ». Mais, avant d’entrer dans la ville, l’écrivain sur un ton plutôt moqueur et sceptique, fait savoir à son lecteur qu’« en Espagne tout le monde est noble ou a l’air de l’être, hommes et maisons⁽²⁾ », en se référant « à une petite maison qu’on appelle el Carmen de los Siete Suelos », qui « avec son doux nom

n'est qu'un cabaret [...] Hélas ! oui, un simple cabaret ⁽²⁾ ». Le hidalgo rencontré en chemin pouvait être riche ou pauvre, et assister aux mêmes fêtes, quel que soit son statut social; et, toujours avec cet air de naïveté désinvolte, il nous fait part de cette découverte à Séville : « peut-être avions-nous parmi nous de très riches hidalgos, qui pouvaient, qui eussent pu consacrer cent louis à une soirée; mais peut-être avions-nous aussi quelque pauvre gentilhomme pour lequel un douro est l'existence de deux ou trois jours. Eh bien ! à cette fête nationale, chacun pouvait assister sans le regret du lendemain. Riche hidalgo et pauvre gentilhomme, chacun pouvait prendre sa part des doux sourires semés par nos charmantes fées, chacun pouvait respirer sa part de cet air brûlant, tout chargé d'amour et de volupté ⁽³⁾ ». Se référant au vin de Xérès, il se plaît à y voir le bon vin des chevaliers : « c'est de Puerto Santa-Maria que le vin de Xérès se répand sur le

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit*, Ch. XVII.

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XVIII.

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XXXVI.

monde gastronome. Vous savez, madame, le fameux xérès, le xérès des chevaliers, que don César de Bazan est si heureux de trouver côte à côte du roi des pâtés ⁽¹⁾ ».

Être un noble hidalgo requiert, au temps de Dumas, de savoir bien s'acquitter de la fonction de *matador* : « dans les courses royales », écrit-il à Madrid, « dans celles du moins qui ont lieu à propos de la naissance des enfants ou des mariages des rois ou des reines, les fonctions de matador ne sont point remplies par des toreros de profession, mais par de pauvres gentilshommes de noblesse bien reconnue ; pour ceux qui survivent à ces courses, et leur chance d'y succomber est d'autant plus grande qu'ils apportent dans leur lutte contre le taureau toute l'infériorité de l'ignorance, des places d'écuyers sont créées au palais qui assurent à leurs titulaires une existence honorable ⁽²⁾ ».

Dans leurs différentes productions littéraires, les écrivains français de l'époque ont également très souvent essayé de présenter leurs personnages sous les traits de l'hidalgo. Dans *La perle de Tolède*, par exemple, Mérimée souligne une des caractéristiques de l'*hidalgo* quand il dit que « les pleurs d'Aurore ne purent l'arrêter; car rien n'arrête un cavalier qui se rend à un duel ⁽³⁾ ». Il est nécessaire, toutefois, de faire remarquer que, pour certains voyageurs français, cette « *hidalguía* » espagnole n'existait plus, dans l'Espagne de leur temps, qu'ils qualifient de « pauvre Espagne ». Pour eux, si les *hidalgos* revenaient à la vie, ils mourraient de nouveau tout aussitôt mais de dégoût. L'Espagne leur apparaît dans l'Europe révolutionnaire et libérale plongée dans un nauséabond borbier : « la noblesse espagnole », écrit Charles Didier, « est morte, et quand on voit par quels hommes sont portés aujourd'hui tous ces grands noms du moyen âge, on se prend à rougir pour leurs ancêtres. La race même est dégradée, et les corps sont aussi

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XLVI.

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch.IX

(3) Mérimée Prosper, *Mosaïque*, Paris, Nelson, Grande Bretagne, 1927, p.86

impotents que les âmes ⁽¹⁾ ». En Espagne, les prétendus *hidalgos* ont perdu le sens éthique le plus élémentaire, l'éducation, le respect des vieilles traditions où les principes moraux primaient sur toute autre considération, dût-on pour cela y laisser la vie. Les *hidalgos* de son époque ont paru à Didier toujours « peu cultivés, peu sociables, et dépourvus de toute originalité ».

L'Espagne contemporaine de ces voyageurs français voyait-elle ainsi son *hidalgo* ? Rivas et Zorrilla surtout ont consacré plusieurs de leurs romances historiques à la figure de cet *hidalgo* courageux et loyal. Rivas opposait face à face ces *hidalgos* aux Français, et présentait un noble espagnol donnant par exemple des leçons à un roi de France et un autre affrontant courageusement Charles VIII, « roi orgueilleux de France ». Ces chevaliers sont, à leurs yeux, des êtres exceptionnels et parmi ceux de Rivas, quelques uns incarnent les plus hautes qualités de leur race, le désintéressement poussé jusqu'à l'héroïsme et le sentiment de l'honneur, tel le vieux comte de Benavente, par exemple. Il ne fait

pas le portait de ses hidalgos dans la plénitude de leur gloire, mais dans l'épreuve de l'aventure, en pleine bataille, face à la mort, dans les moments toujours cruciaux où se déploient leur virilité et la richesse de leurs qualités profondément humaines.

L'inquisiteur

La figure de l'inquisiteur ainsi que tout le thème de l'Inquisition et de sa légende noire font également partie de la couleur locale et continuent à nourrir, souvent avec insistance, l'espagnolisme romantique, qui y trouvait matière à invectives, polémiques anti-religieuses, affabulations romanesques ou théâtrales, dont le *Torquemada* de Victor Hugo (qui déborde du cadre chronologique du

(1) « L'Espagne en 1835 », in la *Revue des deux mondes*, 15 – 3 - 1836, p.732 romantisme puisqu'il est de 1869), reste, pour notre propos, l'exemple le plus significatif, abstraction faite de tout jugement sur la valeur de l'ouvrage sur le plan historique ou esthétique : « les vers », écrit Jean-Baptiste Goureau dans l'introduction à une récente réédition du drame, « sont saturés jusqu'à la folie des termes qui renvoient à l'holocauste, braises, tisons, charbon, bûchers, flammes, incendies ⁽¹⁾ ». Nombreux ont été ceux qui cherchaient délibérément une trace de cette période : « je cherche vainement la trace du génie de l'inquisition », écrit Quinet à Madrid. « Ça et là, je rencontre de petites églises de couvents, sans grandeur, sans apparence, sans rien qui marque la terreur ⁽²⁾ ». Nombreux ont été ceux qui se sont acharnés aigrement et violemment sur la personne de Philippe II et tout ce qu'il représente à leurs yeux. Mérimée est convaincu que « Philippe II est le plus abominable tyran et l'homme qui a fait le plus de mal à son pays ⁽³⁾ ». C'est surtout à l'occasion de leur visite à l'Escorial que les romantiques se sont déchaînés contre l'Inquisition et contre cette « majesté sombre du fils de Charles V ⁽⁴⁾ », le « sombre Philippe II, ce roi né pour être un grand inquisiteur ⁽⁵⁾ ». Exemple, à cet égard, est la charge de Quinet contre le « terrible ex-voto de

Philippe II, le gril gigantesque de Saint Laurent ⁽⁶⁾ », dont même « les pierres », « font effort pour se réjouir; mais dans ces enjolivements de granit, » ajoute-t-il, « je reconnais le sourire de l’Inquisition ⁽⁷⁾ ». Le sarcasme, l’ironie cinglante, le mépris vengeur se donnent libre cours chez ce républicain militant, chaque fois qu’il lui arrive d’évoquer la figure de Philippe II: « il y a sans doute un plaisir souverain à signer le matin, entre le baisemain et un caprice de piano, le meurtre

(1) Hugo Victor, *Torquemada*, La petite Vermillon, Paris, 1996, p.16.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p. 24.

(3) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, *op.cit.*, t.IX, p. 366, (IX – 1859)

(4) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. XI.

(5) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.171.

(6) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.125.

(7) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.129.

d’une cinquantaine de ses semblables ; mais ce n’était pas ainsi que Philippe II portait ses coups. Il faisait à la mort l’honneur de la traiter sérieusement. La main qui se préparait à frapper commençait à s’envelopper de ténèbres au fond de l’Escorial ; elle ne badinait pas avec le meurtre comme avec un éventail. La triste royauté semblait d’avance porter le deuil des sujets qu’elle tuait ⁽¹⁾ ». Dumas, lui, cherche et trouve la trace du « grand inquisiteur » dans les meubles de sa chambre : décrivant les tabourets, il feint de se méfier de « la marque de ce talon puissant qui pesa quarante ans sur la moitié du monde [et qui] est restée visible et presque menaçante ⁽²⁾ ». Pour d’autres, tel Adolphe Blanqui, le simple fait qu’on lui pose des questions, fait de l’interlocuteur un « inquisiteur » : « j’avais eu besoin de toute la force d’âme que peut donner l’indignation, pour répondre avec à propos, ce me semble, aux questions de mon inquisiteur ⁽³⁾ ». Mérimée, qui pourtant déclarait dans son *Histoire de Don Pèdre* qu’on ne pouvait pas juger les actions des hommes des siècles passés avec les critères moraux de l’époque présente mais en s’en tenant à une stricte et sérieuse documentation historique, n’arrive pas à excuser Philippe II, dont il brosse ce croquis franchement hostile: « Philippe, sans conteste, représentait tous les préjugés des Espagnols au XVIème

siècle, mais il n'avait pas leurs vertus nationales ; la noblesse de sentiment, la générosité, l'esprit chevaleresque ne trouvaient aucune place dans son cœur desséché ⁽⁴⁾ »; et il poursuit réagissant avec la passion qu'il avait pour l'Espagne comme si elle était sa propre patrie : « pour moi, qui ne connais pas de personnage plus haïssable que Philippe II, ni de nation que j'estime plus que le peuple espagnol ⁽⁴⁾ ». Il voit dans le souverain un fanatique religieux que son intolérance prive de sentiments humains et paternels : « il assistait à un auto-da-fe,

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.354.

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *Ibid.*, Ch. XI.

(3) Blanqui Adolphe, *Voyage à Madrid*, *op.cit.*, p. 88.

(4) « Philippe II et Don Carlos », compte rendu de Mérimée de *History of the Reign of Philip the second*, by W.H. Prescott, R. Bentley, London, y publicado en la RDM, 1 – IV – 1859, p.581.

et disait que si son fils avait encouru la sentence du Saint Tribunal, il mettrait lui-même le feu aux fagots ⁽¹⁾ ». Pour compléter le portrait du tyran, on met volontiers l'accent sur son esprit vindicatif. Mérimée mentionne, à titre d'exemple, comment il fit disparaître le baron Florent de Montmorency ⁽²⁾. En politique, Mérimée considérait qu'il n'avait rien à envier à Machiavel car il falsifiait les documents – ceux, par exemple, relatifs à l'exécution de Montigny et les conservait à côté des pièces authentiques comme s'il cherchait à ce que la postérité se rendît bien compte de ses diaboliques astuces ⁽³⁾. Mérimée le traite de personnage cynique, impudent et éhonté, qui se réjouit qu'il n'ait pas beaucoup dépensé pour l'enterrement de Montigny. Ces attitudes effrontées qui bravent ostensiblement tous les principes moraux font écrire à l'infatigable chercheur : « l'impassibilité de Philippe dans les actions les plus horribles et les plus honteuses confond tellement les idées qu'on se demande si l'homme capable de telles choses mérite d'être poursuivi comme une bête féroce par le fer et par le feu, ou seulement d'être enfermé dans une loge de fou ⁽³⁾ ». Et le pire est à craindre, lorsque les convictions religieuses s'identifient avec le devoir politique, comme ce fut précisément le cas du souverain espagnol, scrupuleusement et méticuleusement attaché à son double devoir de roi et de défenseur de la foi

catholique, dans une Espagne profondément travaillée, sous l'impulsion de puissantes forces spirituelles, par l'esprit militant et le prosélytisme de la Contre-Réforme. Le fanatisme prend alors la forme d'une immense intolérance, qu'illustre parfaitement le monarque habsbourgeois: « il n'y a rien de si dangereux », écrit Mérimée, « que les convictions profondes chez les hommes d'un esprit médiocre appelés à exercer un grand pouvoir. Philippe était convaincu

(1) « Philippe II et Don Carlos », *op.cit.*, p.583.

(2) « Philippe II et Don Carlos », *Ibid.*, p.585. En effet, il l'a gardé en prison durant trois ans et, un peu avant de promulguer une amnistie pour les flamands qui s'étaient affrontés à Fernando Alvarez de Toledo, gouvernant de ce pays, il l'a fait étrangler après lui avoir confisqué ses biens et fait signer qu'il mourait d'une mort naturelle.

(3) « Philippe II et Don Carlos », *Ibid.*, p.584.

de son infaillibilité; il se croyait fermement une mission divine et de la meilleure foi du monde il pensait que les ennemis de sa politique étaient les ennemis de sa religion. Quand il tuait les gens, je ne doute pas que, par surrogation, il ne crût les envoyer en enfer. Son fanatisme augmenté de son orgueil immense avait détruit chez lui tout sentiment d'humanité, et peut-être ses plus mauvaises actions ne lui coûtèrent pas un remord ⁽¹⁾ ». Il arrive cependant que Mérimée lui trouve quelques semi-vertus: il est travailleur, écrit beaucoup et, bien qu'il ne soit pas affectueux avec son fils, il apparaît comme un mari tendre et dévoué envers son épouse Isabelle de Valois. Par ailleurs, Mérimée, en historien informé et probe, démontre que Philippe II n'est pas du tout suspect de la mort de son fils, Don Carlos, dont la figure et la mort dans des circonstances mal élucidées ont donné lieu à une foule d'œuvres où l'affabulation romanesque et le parti pris se sont donné libre cours, la tragédie d'Alfieri et celle de Schiller notamment. A ces correctifs que Mérimée prend soin d'apporter à une historiographie malveillante, il aurait pu ajouter qu'à une époque où s'étaient le faste et la dissolution de tant de cours princières, le souverain espagnol s'est distingué par la sobriété de sa vie privée, une austérité ascétique quasi monacale dont rien n'autorise à douter qu'elle procédait d'une conscience droite et exigeante. Se penchant plus particulièrement sur la personnalité énigmatique du monarque. Angel Ganivet,

sans chercher à défendre sa politique et même en l'attaquant bien souvent, n'hésite pas, toutefois, à esquisser l'autre face de Philippe II, celle qui est vue par un Espagnol: « Felipe II era un español y lo veía todo con ojos de español, con independencia y exclusivismo [...] Fue un hombre admirable por lo honrado [...] Felipe quiso ser de hecho lo que era de derecho ; quiso reinar y gobernar ; quiso que la dominación español no fuese una etiqueta útil sólo para satisfacer la vanidad nacional, sino un poder efectivo, en posesión de todas las facultades y

(1) « Philippe II et Don Carlos », *op.cit.*, p.583.

atributos propios de la soberanía ⁽¹⁾ ».

Néanmoins l'atmosphère générale des récits des romantiques était presque unanimement hostile à l'égard de celui que l'on considérait comme le père, honni et exécré, de l'Inquisition, dont Quinet croit retrouver, dans l'Espagne de son temps, l'image obsédante et désacralisée: « ce vieil effroi, que Philippe II et l'Inquisition avaient si habilement grossi dans l'ombre comme principe du gouvernement, l'Espagne s'en est guérie pour jamais à la lueur des fusillades. Les prétendus élèves du passé ont voulu faire revivre le régime de terreur; mais, en l'affichant, ils l'on fait disparaître; à force de la montrer, ils l'on rendue risible. Que de joyeux bals masqués j'ai vus sur des ruines encore fumantes de la mitraille ! L'imagination n'étant plus tourmentée par les ténèbres, on met autant de légèreté à donner la mort qu'à la recevoir ; et dans ce jeu, la royauté surtout use ses moyens de terreur avec une prodigalité folle ⁽²⁾ ». Cette image odieuse et oppressante du « Tibère espagnol ⁽³⁾ » devient sous la plume de Hugo, qui, à partir des années d'exil, cédera à un anticléricalisme de plus en plus sectaire (dont témoignent des œuvres comme *Le pape* ou le poème « La vision de Dante » dans *La légende des siècles*) une figure véritablement satanique. Ces quelques vers extraits de « La Rose de l'infante » se passent de commentaire et reflètent clairement la vision hugolienne de la monarchie catholique de Philippe II: « C'était pour assister le bourreau dans son œuvre,

- (1) Ganivet Angel, *Idearium español*, *op.cit.*, p. 70. Traduction: « Philippe II était un Espagnol et voyait tout avec les yeux de l'Espagnol, avec indépendance et exclusivisme [...] Il fut un homme admirable parce qu'il était honnête [...] Philippe II voulut être en fait ce qu'il était de droit; il voulut régner et gouverner; il voulut que la domination espagnole ne fût pas une étiquette utile juste pour satisfaire la vanité nationale, mais un pouvoir effectif, en possession de tous les droits et attributs propres à la souveraineté ».
- (2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.353 - 354.
- (3) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, p.474

Et sa prunelle avait pour clarté le reflet
 Des bûchers sur lesquels par moments il soufflait.
 Il était redoutable à la pensée, à l'homme,
 A la vie, au progrès, au droit, dévot à Rome ;
 C'était Satan régnant au nom de Jésus-Christ ;
 Les choses qui sortaient de son nocturne esprit
 Semblaient un glissement sinistre de vipères.
 L'Escorial, Burgos, Aranjuez, ses repaires,
 Jamais n'illuminaient leurs livides plafonds ;
 Pas de festins, jamais de cour, pas de bouffons ;
 Les trahisons pour jeu, l'auto-da-fé pour fête.
 Les rois troublés avaient au-dessus de leur tête
 Ses projets dans la nuit obscurément ouverts ;
 Sa rêverie était un poids sur l'univers ;
 Il pouvait et voulait tout vaincre et tout dissoudre ⁽¹⁾ ».

L'étonnant, dans ce chœur de condamnations, est la réflexion du duc de Marcillac, s'insurgeant contre ces « déclamations »: « de nos jours, dans le dix-huitième, dans le dix-neuvième siècle, dans ces siècles de lumières et de philosophie, n'a-t-on pas vu, ne voyons-nous pas encore des lois aussi atroces que celles de l'Inquisition à son principe ? Sous la reine Anne, le parlement d'Angleterre ne rendit-il pas ce fameux *bill of discovery* contre les Irlandais catholiques; ce chef-d'œuvre d'intolérance sous laquelle gémissent encore les

quatre cinquième de la population d'Irlande ⁽²⁾ ? ». Ainsi cherche-t-il peut-être à défendre l'Espagne catholique, poursuivant, en effet, un peu plus loin: « Londres

(1) Hugo Victor, *La légende des siècles I*, *op.cit.*, p.44.

(2) Marcillac Duc de , *Nouveau Voyage en Espagne*, *op.cit.*, Paris, Normant, 1805, p.72.

avait son inquisition, Smith-field était la place des Auto-da-fé. Une pierre marque encore le lieu de cette place où se faisaient les exécutions. La dernière personne brûlée comme hérétique fut Barthélemy Legatt, en vertu d'une sentence prononcée par John King, évêque de Londres, sous Jacques Ier. Toutes les déclamations sont dirigées contre la malheureuse Espagne [...] L'Espagne catholique, à leurs yeux, est plus criminelle que l'Angleterre protestante, et les Maures plus dignes de pitié que les Irlandais ⁽¹⁾ ». Cette défense, courageuse et lucide car elle n'hésite pas à dénoncer une partialité manifeste et les intentions qui l'inspirent, s'épanouit en une réflexion philosophique sur l'infirmité des jugements humains: « quel usage l'homme fait-il du jugement, s'il ne l'emploie à rectifier les erreurs qu'enfantent dans son esprit, les faux principes et les préjugés ⁽²⁾ ? ». Il tourne en dérision ceux qui affirment le plus sérieusement du monde qu'à chaque fois que le gouvernement voulait organiser des réjouissances publiques, il faisait dresser un bûcher sur la place publique pour y brûler un malheureux « comme le fagot de la veille de la Saint Jean » ; de même, Marcillac précise, à l'intention d'un public porté à prendre pour argent rompant les diatribes d'un Quinet (comme, plus tard, celles d'un Victor Hugo), que « depuis l'établissement de la dynastie régnante sur le trône d'Espagne, on n'a point eu le spectacle horrible d'Auto-da-fé. Le dernier eut lieu sous Charles II, en 1680. Devenue ressort politique, l'Inquisition n'est plus qu'une police générale qui s'exerce en Espagne et dans les Indes avec une telle vigilance, une si minutieuse exactitude, qu'il n'est pas un propos de société qui, par les ramifications sans nombre de ce tribunal, n'arrive au Grand Inquisiteur, et de là presque aussitôt à la cour ⁽³⁾ ». Pour mieux convaincre son lecteur, il cite M. de Bourgoing, qui « a voué horreur à l'Inquisition et, pendant

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau Voyage en Espagne, op.cit.*, p.74.

(2) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p.76.

(3) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p.70-71.

dix ans, n'a pas été témoin d'un acte à censurer ⁽¹⁾ » ; il va même jusqu'à affirmer, dans son *Tableau de l'Espagne moderne*, que « le Saint-Office est encore plus juste qu'il n'est sévère » et que « ce tribunal n'est pas, à beaucoup près, aussi redoutable qu'on le croit encore dans les pays étrangers ; que c'est un modèle d'équité ⁽²⁾ ». Plus tard, Ramiro de Maeztu, qui savait bien que « a Felipe II se le trató en su tiempo como el « demonio del Mediodía » y la « araña del Escorial », n'hésite pas à s'interroger sur cette figure dont il prend la défense avec véhémence, esquissant les conséquences bénéfiques de maintes actions de ce Philippe II « hábil, sagaz, patriota y extremadamente religioso. ¿No es ésta una figura de que debemos enorgullecernos? ¿Que sacrificó el interés egoísta de España a la Contrarreforma? Perfectamente; la gloria de los pueblos está en sus sacrificios. Gracias al nuestro pudo impedirse que el protestantismo venciera a toda Europa, aunque no se logró evitar que prevaleciera en algunos países ⁽³⁾ ».

D'autres voyageurs français vont recourir au parallèle entre l'Inquisition et la Révolution française, mais non point tant pour montrer des analogies que pour souligner, au contraire, que celle-ci n'eût pas été possible dans une Espagne où planait encore l'ombre de l'Inquisition. Quinet écrit, à ce sujet : « une des différences fondamentales entre la Révolution française et l'espagnole, c'est que le régime qui a été quelque temps l'âme de la première, est impuissant dans la seconde. L'une s'est appuyée sur la terreur, l'autre l'a rendue impossible. Que pourrait Robespierre après le grand inquisiteur ? Et comment le Comité de Salut

(1) Marcillac Duc de, *Nouveau voyage en Espagne, op.cit.*, p.373.

(2) Marcillac Duc de, *Ibid.*, p.385

(3) Maeztu Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 2000, p. 243.

Traduction: « on a traité Philippe II en son temps de “démon du Midi” et d’ “araignée de l'Escurial”. [...] « Philippe II était habile, astucieux, patriote et extrêmement religieux. N'est ce pas une figure dont nous devons nous enorgueillir ? Qu'il ait sacrifié l'intérêt égoïste de

l'Espagne à la contre-Réforme ? Parfaitement; la gloire des peuples est dans leurs sacrifices. Grâce au nôtre, il a pu empêcher que le protestantisme puisse vaincre toute l'Europe, même si l'on est pas parvenu à éviter qu'il prévalût dans quelques pays ».

public ferait- il peur à des gens qui ont traversé dans le silence de Philippe II le royaume de l'épouvante ? La guillotine de 93 perdrait elle-même de son tranchant après le lent et mystique auto-da-fé ; car ce qui augmentait l'effroi, c'était le secret, le silence. Toute l'Espagne tremblait quand personne ne savait où était l'échafaud. On le sentait, on le voyait dans chaque ombre ⁽¹⁾ ». On comprend que, pour le républicain intransigeant et militant que fut toute sa vie Edgard Quinet, comme pour Victor Hugo que le Deux Décembre entraînera définitivement dans la même voie, tout rapprochement entre le symbole honni de l'absolutisme monarchique et l'Incorruptible, pour qui la Terreur était une « émanation de la Vertu », eût constitué un véritable sacrilège. Les têtes tombant « comme des ardoises » dans les jours qui précédèrent le 9 Thermidor ne pouvaient avoir droit à la même commisération que les victimes, au demeurant fictives, d'un Torquemada lui aussi largement réinventé par l'imagination de Victor Hugo, qui réglait ainsi son compte avec Pie IX, coupable d'avoir « béni » l' « homme-loup » devenu empereur ⁽²⁾.

En définitive, on peut penser, comme Larra, que les mœurs et la politique se conditionnent mutuellement. Cet écrivain satirique, peintre lucide et amer de la société espagnole de son temps, qu'il voyait figée dans des traditions désuètes et ployant sous le poids des siècles d'immobilisme et de servitude, lance un cri d'alarme, trempé d'ironie corrosive, pour une réforme générale conçue comme un projet de liberté qui ne pourra prendre corps qu'avec le temps, et que le jeune écrivain, mort suicidé à l'âge de vingt huit ans, ne verra pas aboutir. Ce passage pourrait constituer à la fois un constat et une esquisse de réponse à la question qui n'a cessé de tourmenter, sous le masque d'un humour cinglant, cet analyste hors pair d'une Espagne que nul, à l'époque, n'a su peindre avec cette justesse du trait

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.353.

(2) Hugo Victor, *La légende des siècles, op.cit.*, p. 317.

et avec cette vivacité de l'écriture qu'il a su mettre dans ses « artículos » :
« solamente el tiempo, las instituciones, el olvido completo de nuestras costumbres antiguas, pueden variar nuestro oscuro carácter. ¡Qué tiene éste de particular en un país en el que le ha formado tal una larga sucesión de siglos en que se creía que el hombre vivía para hacer penitencia! ¡Qué después de tantos años de gobierno inquisitorial! Después de tan larga esclavitud es difícil saber ser libre. Deseamos serlo, lo repetimos a cada momento; sin embargo, lo seremos de derecho mucho tiempo antes de que reine en nuestras costumbres, en nuestras ideas, en nuestro modo de ver y de vivir la verdadera libertad. Y las costumbres no se varían en un día, desgraciadamente, ni con un decreto, y más desgraciadamente aún, un pueblo no es verdaderamente libre mientras que la libertad no está arraigada en sus costumbres e identificada con ellas ⁽¹⁾ ».

Le costume typique masculin

Le tableau de ces figures traditionnelles, que pourraient enrichir d'autres types mineurs, garderait quelque chose d'incomplet, aux yeux des romantiques, s'il ne s'associait constamment à la façon de s'habiller, aux costumes locaux caractéristiques. La plupart ont essayé, à partir souvent de préjugés littéraires et non littéraires, de présenter à leurs lecteurs une sorte de reportage « objectif » sur les costumes de l'Espagnol. Les goûts des romantiques les portaient à la recherche

(1) Larra Mariano José de, *Artículos varios, op.cit.*, p. 433. Traduction : « seulement le temps, les institutions, l'oubli complet de nos anciennes traditions, peuvent changer notre caractère obscur. ¡Qu'a-t-il d'étrange, celui-ci, dans un pays qu'une longue succession de siècle a formé, où l'on croyait que l'homme vivait pour faire pénitence ! A la suite de tant d'années de gouvernement inquisitorial! A la suite d'un si long esclavage, il est difficile de savoir être libre. Nous désirons l'être, nous le répétons à tout moment; toutefois, nous le serons en droit bien avant que ne règne dans nos habitudes, dans nos idées, dans notre façon de voir et de vivre, la véritable liberté. Et les habitudes ne changent pas en un jour, malheureusement, ni par un décret et, plus malheureusement encore, un peuple n'est pas vraiment libre lorsque la liberté n'est pas enracinée dans ses traditions et s'identifie avec elles ».

de l' « authentique », même dans le domaine vestimentaire, mais la plupart des voyageurs se sont constamment plaints de la manie des Espagnols, poussée jusqu'à l'obsession, à s'empressement d'adopter les modes étrangères, à se mettre à l'heure de Paris : « Paris », se lamente Gautier, « est la pensée qui occupe tout le monde, et je me souviens d'avoir vu sur l'échoppe d'un décrotteur : « ici on cire les bottes à l'instar (al estilo) de Paris ⁽¹⁾ »; Margarita Ucelay Da Cal, dans *Los españoles pintados por sí mismos*, souligne elle aussi ce trait chez ses compatriotes et le juge sévèrement: « la moda francesa nos ha ido desnudando pieza por pieza para vestimos al instable capricho de ese pueblo ⁽²⁾ ». La plupart constatent que les classes élevées portent les tenues importées de l'extérieur: *sombrero hongo* (chapeau melon), *levita* (redingote) et *pantalones de trabilla* (pantalon en pattes). Dumas trouve laid et désassortis avec leur entourage ces hommes vêtus à l'européenne, et plus spécifiquement à la française: « autrefois, le costume complet était de rigueur », explique-t-il, « c'est-à-dire qu'outre la veste et le chapeau, l'on portait encore la culotte aux rebords de velours, la guêtre ouverte, et le bas aux coins brodés visibles par les ouvertures de la guêtre ; mais que voulez-vous, madame, notre affreux pantalon et nos bottes vernies sont en train de faire le tour du monde. Ils sont entrés à Séville et ont conquis dans la cité leur droit de bourgeoisie, de sorte que l'habit national s'en va par en bas. Ce sont d'abord les guêtres brodées qui ont été remplacées par les bottes, puis la culotte par le pantalon. Aujourd'hui la grande mode à Séville est d'être Français depuis la semelle du soulier jusqu'à la ceinture, et Andalou depuis la ceinture jusqu'au pompon du chapeau. En somme, c'est fort laid. Les guêtres et la culotte me paraissaient de toute nécessité ; dans ces deux objets gît tout le pittoresque, c'est-

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 268

(2) Ucelay Da Cal Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843 – 1844). Estudio de un género costumbrista. El Colegio de México. México, 1951 ; p. 32. Traduction : « la mode française nous a dépouillé point par point pour nous habiller à l'instable caprice de ce peuple ».

à-dire toute la distinction du costume ; l'homme le plus distingué, avec le chapeau,

la veste, la ceinture, le gilet andalous et le pantalon français, a l'air d'un affreux cocher de fiacre ⁽¹⁾ ».

Il reste que nos romantiques férus de couleur locale ont malgré tout trouvé, même si ce n'était pas à chaque coin de rue, cet exotisme vestimentaire qu'ils recherchaient. A Barcelone, Gautier remarque que, « sans les immenses pantalons de velours bleu et les grands bonnets rouges des Catalans, l'on pourrait se croire dans une ville de France ⁽²⁾ ». Son attention s'est porté avec jubilation sur les capes en forme de Poncho : « paysans à chapeaux en pain de sucre, vêtus de capas de laine brune retombant par-devant et par derrière comme une chape de prêtre ⁽³⁾ », sur le *zagal* dans son costume local : « *zagal* est charmant, d'une élégance et d'une légèreté extrêmes ; il porte un chapeau pointu enjolivé de bandes de velours et de pompons de soie, une veste marron ou tabac, avec des dessous de manches et un collet fait de morceaux de diverses couleurs, bleu, blanc et rouge ordinairement, et une grande arabesque épanouie au milieu du dos, des culottes constellées de bouton de filigrane, et pour chaussures des *alpargatas*, sandales attachées par des cordelettes ; ajoutez à cela une ceinture rouge et une cravate bariolée, et vous aurez une tournure tout à fait caractéristique ⁽⁴⁾ ». Toujours à propos du *zagal*, la curiosité de Dumas est moins admirative que celle de Gautier : le *zagal*, écrit-il, « n'a d'équivalent dans aucune langue, et j'oserai même dire de pareil dans aucun pays. Le *zagal* n'est pas un homme, c'est un singe qui monte et descend, c'est un démon qui heurte, c'est un tigre qui bondit ; il ne marche pas, il court ; il ne parle pas, il crie ; il n'avertit pas, il frappe ⁽⁵⁾ ».

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XXXVIII

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 56

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 70

(4) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.45

(5) Dumas Alexandre, *De Paris a Cadix, op.cit.*, Ch. III

Observons ici, nous en tenant à Gautier, meilleur peintre et artiste plus savant que Dumas, que, dans ses portraits des types espagnols tant masculins que féminins, il

axe ses préoccupations sur l'aspect externe – la prosopographie –, et ses figures deviennent comme des pantins sans mouvements, sans vie intérieure, qui lui servent uniquement pour le pittoresque et l'animation du récit. Ne s'est-il pas emporté d'enthousiasme devant « des *Maragatos* en voyage avec leur costume du XVIe siècle, justaucorps de cuir serré par une boucle, larges grègues, chapeau à grands bords, des *Valencianos* avec leurs caleçons de toile blanche qui ressemblent au jupon des Klephtes, leur mouchoir noué autour de la tête, leurs guêtres blanches bordées de bleu et sans pied en façon de *knémis* antique, leur longue pièce d'étoffe (*capa de muestra*) rayée transversalement de bandes de couleurs vives et posée en draperie sur l'épaule d'une manière très élégante [...] Nous étions enchantés ; le pittoresque demandé se produisait en abondance ⁽¹⁾ » ? Outre l'exemple du *zagal* cité plus haut, les marchands d'eau font également partie de ce registre de fantômes qui se résolvent en pures silhouettes sans consistance, sans autre dimension que celle de leur apparence: « ces marchands sont ordinairement de jeunes *muchachos* galiciens en veste couleur de tabac, avec des culottes courtes, des guêtres noires et un chapeau pointu; il y a aussi quelques *Valencianos* avec leurs grègues de toile blanche, leur pièce d'étoffe posée sur l'épaule, leurs jambes bronzées et leurs *alpargatas* bordées de bleu ⁽²⁾ ».

Mais grand fut l'étonnement de l'auteur à la vue des petits commerçants et des artisans de Burgos, se déplaçant dans de sévères capes et manteaux castillans. Des effets comiques surgissent d'antithèses provoquant des effets d'hiatus à valeur symbolique: « les guenilles castillanes se produisent là dans toute leur splendeur. Le moindre mendiant est drapé noblement dans son manteau comme un empereur

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.103

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.133.

romain dans sa pourpre. Je ne saurais mieux comparer ces manteaux, pour la couleur et la substance, qu'à de grands morceaux d'amadou déchiquetés par le bord ⁽¹⁾ ». Gautier constate que « les costumes nationaux ne sont guère, en

général, conservés que dans l'Andalousie, il y a maintenant en Castille bien peu d'anciens costumes ⁽²⁾ ».

Dans ses descriptions de figures masculines, Gautier s'intéresse particulièrement aux guêtres, aux ceintures rouges, ainsi qu'au canonique sombrero. Celui-ci apparaît dans presque toutes les descriptions et sert à marquer la supériorité sociale. Pour se limiter à un exemple, citons le cas de ce prêtre qui apparaît dans son récit portant « un prodigieux, un phénoménal, un hyperbolique et titanique chapeau, dont aucune épithète, pour boursouflée et gigantesque qu'elle soit, ne peut donner même une légère idée approximative. Ce chapeau a pour le moins trois pieds de long, les bords sont roulés en dessus et font devant et derrière la tête une espèce de toit horizontal. Il est difficile d'inventer une forme plus baroque et plus fantastique ⁽³⁾ ». Par ailleurs, Gautier se penche attentivement sur le tissu des costumes. On retrouve là l'attrait de notre auteur pour la matière, celle du peintre et du sculpteur, et aussi l'empreinte sur son imagination de la civilisation arabe, dont il se plaît à retrouver les vestiges chez les Espagnols de son temps. Un exemple, parmi beaucoup d'autres, est celui des paysans valenciens qui « ont un costume d'une étrangeté caractéristique, qui ne doit pas avoir varié beaucoup depuis l'invasion des Arabes, et qui ne diffère que très peu du costume actuel des Mores d'Afrique. Ce costume consiste en une chemise, un caleçon flottant de grosse toile serré d'une ceinture rouge, et en un gilet de velours vert ou bleu garni de boutons faits de piécettes d'argent [...] Ils ont la tête rasée à la façon des Orientaux et presque toujours enveloppée d'un mouchoir de

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p. 62-63

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 68

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 70.

couleur éclatante ; sur ce foulard est posé un petit chapeau bas de forme, à bord retroussés, enjolivé de velours, de houppes de soie, de paillons et de clinquant. [...] Dans les coins de sa cape, qu'il arrange de milles manières, le Valencien serre son argent, son pain, son melon d'eau, sa *navaja* ; c'est à la fois pour lui un

bissac et un manteau [...] Malgré les prétentions de l'Espagne à la catholicité, j'aurai toujours beaucoup de peine à croire que de pareils gaillards ne soient pas musulmans ⁽¹⁾ ». Gautier nous a laissé aussi une description minutieuse du costume de chasse, qu'il a beaucoup aimé, au point de s'en faire commander un pour lui-même.

Dumas fut également fasciné par le pittoresque des costumes locaux et s'est procuré un vêtement andalou complet : « nous sommes pris », écrit-il « d'une rage d'Andalousie ; nous ne sortons pas, mes amis et moi, de chez les guêtriers, de chez les selliers, de chez les tailleurs. Les guêtres, les habits, les aparejos nous paraissent ce qu'il y a de plus charmant au monde. C'est en effet à Séville que l'on fait les plus charmantes guêtres que l'on connaisse ; aussi pour mon compte en ai-je commandé six paires [...] Quant aux habits, [...] j'ai rencontré à Cordoue un tailleur exilé [...] je lui ai commandé un costume complet de chasseur de Cordoue⁽²⁾ ». Chez Dumas nous retrouvons également des descriptions de ces costumes typiques, mais moins détaillées et plus générales que celles de son compatriote. Dumas a sans cesse recours à l'élément folklorique, ingrédient nécessaire dans tout récit de voyage. Il remarque, d'emblée, sur son chemin la variété des costumes, qu'il classe selon les régions et les métiers: « la route », écrit-il, « présente des aspects infiniment variés. Chez nous, à peu de différence près, tous les voyageurs que nous rencontrons portent le même costume. En Espagne, au contraire, en mettant de côté le prêtre avec son chapeau fantastique, près duquel celui du Basile de notre théâtre n'est qu'une miniature, il reste

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.447-448

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XXXVIII.

encore le Valencien, avec son teint cuivré, ses larges braies blanches, ses pieds chaussés d'alpargatas ; le Manchego, avec sa veste brune, sa ceinture rouge, sa culotte courte, ses bas de couleur, sa cravate nouée en sautoir, et son escopette fixée à l'arçon de la selle; l'Andalou, avec son chapeau à bords retroussés et arrondis, orné de deux pompons de soie, sa cravate cerise, son gilet aux vives

couleurs, son habit bariolé, ses pantalons coupés à mi-jambe, et ses bottes brodées à chaque couture et ouvertes sur le côté ; le Catalan avec son bâton dont la police lui mesure la force et la longueur, son foulard noué derrière la tête et pendant au milieu du dos. Enfin, tous ces autres enfants des douze Espagnes qui ont bien voulu consentir à ne faire qu'un royaume, mais qui ne consentiront jamais à ne faire qu'un peuple ⁽¹⁾ ». Nous remarquons chez Dumas, outre la mention du chapeau, celle des chaussures, qui revient sans cesse dans son récit. Décrivant un cochero madrilène, il fait remarquer que « tout cela porte des costumes pittoresques : chapeaux pointus, vestes à incrustations de velours, ceintures rouges, larges culottes et bottes ou sandales aux pieds ⁽¹⁾ ». Si nous avons noté, chez Gautier, des descriptions à la fois minutieuses et agencées selon un ordre logique (la tête en premier lieu, le corps ensuite et parfois un peu les pieds), Dumas, lui, ne suit aucun ordre préétabli; chez lui, tout dépend de la personne décrite, comme par exemple ce *mozo*, à Jaen, qui « était vêtu d'un petit habit tabac d'Espagne et d'une culotte jaune ; il portait sur sa tête des cheveux d'un blanc verdoyant. Comme je n'ai jamais vu cheveux pareils, tout me porte à croire que c'était une perruque de fantaisie ⁽²⁾ ». Peut-on parler d'une « costumanía » chez nos voyageurs français? Leur imprégnation par le pays qu'ils visitent s'étend à tous les aspects de la vie de ses habitants. Ils ne sont pas uniquement contaminés par le caractère de l'Espagnol et l'essence de l'hispanité, mais l'intensité de leur enthousiasme, de leur passion, est reflétée par l'application qu'ils mettent à

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix*, *op.cit.*, Ch. III.

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XVI.

ressembler à leurs hôtes.

L'influence des romantiques français s'est fait sentir même chez les écrivains espagnols. Dans *Mariquita y Antonio*, l'Andalou Juan Valera prend plaisir à la note coloriste, dans la description du costume, pour ce qui a trait au typique et au populaire : « Antonio tenía escopeta y pistolas de arzón [...] Vestía de corto los zahones llenos de muletillas de plata; el marsellé vistoso por sus

remiendos de mil colores; los botines bordados a maravilla por los presidiarios de Málaga, [...] ; un anillo de oro y diamantes, enlazando al cuello un pañuelo amarillo y colorado del propio color de la ancha faja de seda; y, en la cabeza, sobre otro pañuelo de seda que lo envolvía lindamente [...], el sombrero calañés, bastante inclinado sobre la oreja derecha y sostenido por un barbuquejo de listón negro ⁽¹⁾ ».

h- Les formes de la représentation : registres épique, lyrique, argumentatif : **- Les récits légendaires.**

Le sentiment de la différence, joint à la curiosité historique dont il procédait et où il s'alimentait, constitue, est-il besoin de le rappeler, une des composantes essentielles de l'esthétique et de la sensibilité romantiques. Il était naturel, dans ces conditions, que nos voyageurs français aient eu très souvent recours au récit légendaire, qui confère une dimension de profondeur mythique à l'évocation du passé, soulignant ainsi la personnalité propre de chaque lieu

(1) Valera Juan, *Mariquita y Antonia*, in Biblioteca Cervantes virtual, *op.cit.*, Ch. II. Traduction: « Antonio avait un fusil et des pistolets d'arçon. Il s'habillait de *corto* (qui n'a pas encore fait son entrée dans le monde), les *zahones* (sorte de tablier en cuir servant à protéger les jambes) pleins de boutons d'argents ; la veste brodée, voyante par ses rapiécages de milles couleurs, les bottines brodées à merveille par les prisonniers de Málaga; une bague d'or et de diamants, attachant au cou un mouchoir jaune et coloré de la même couleur que la large bande de soie; et, à la tête, sur un autre mouchoir de soie qui l'enveloppait joliment [...], le chapeau à bords relevés, assez incliné sur l'oreille droite et soutenu par une mentonnière de ruban noir ».

(Burgos, Valence, les villes andalouses) en relation avec les légendes mentionnées. A Grenade, par exemple, Gautier se souvient de la mort des Abencérages, quand il écrit que c'est « dans les bassin de la fontaine des Lions que tombèrent les têtes des trente-six Abencérages attirés dans un piège par les Zégyrs [...] On vous fait remarquer au fond du bassin de larges taches rougeâtres, accusations indélébiles laissées par les victimes contre la cruauté de leurs bourreaux ⁽¹⁾ ». Il décrit également le Cyprès de la Sultane au Generalife : « au pied de l'un de ces cyprès d'une monstrueuse grosseur, et qui remonte au temps

des Mores, la favorite de Boabdil, s'il faut en croire la légende, prouva souvent que les verrous et les grilles sont de minces garants de la vertu des sultanes. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'if est très gros et fort vieux ⁽²⁾ ». Dumas, fasciné lui aussi par ce cyprès, s'imagine que d'un moment à l'autre la belle Sultane Zoraida vient s'asseoir au pied du gigantesque conifère qui conserve son nom dans les jardins du Generalife : « vous croyez les Maures », écrit-il, « à cent pas de vous, et vous vous attendez à chaque instant à voir la belle sultane Oréide sortir par une des portes mystérieuses du palais de Boabdil, pour venir s'asseoir sous le gigantesque cyprès qui a gardé son nom ⁽³⁾ ».

Il y a, il faut le reconnaître, dans le recours à ces légendes, une forte participation de l'imaginaire romantique et une présence profonde du merveilleux et du fantastique. A Cordoue, par exemple, Dumas croit voire apparaître l'archange Raphaël sur une des colonnes de la mosquée, qu'il décrit sous ses tonalités multicolores: « la colonne est de granit gris avec un chapiteau corinthien de bronze doré, et repose sur une petite tour ou lanterne de granit rose, dont le soubassement est formé par des rocailles où sont groupés un cheval, un palmier, un lion et un monstre marin des plus fantastiques; quatre statues allégoriques

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.288.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.292.

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadix, op.cit.*, Ch. XVIII (La figure du maure sera longuement examinée dans un chapitre à part consacré au maure) complètent cette décoration ⁽¹⁾ ». A Séville, il fait allusion à la mythique figure de Don Juan (à laquelle il se réfère vingt quatre fois dans son voyage), ne se privant pas d'intervenir personnellement dans ces légendes quand il précise, une fois arrivé à l'hospice de la Caridad, que « le célèbre hospice de la Caridad, [a été] fondé par le fameux don Juan de Mañara, qui n'est nullement un être fabuleux, comme on pourrait le croire. Un hospice fondé par don Juan ! Eh mon Dieu ! oui ⁽²⁾ ». Il n'est pas rare, cependant, que les allusions de l'écrivain aux récits légendaires soient faites sur un ton ironique, marquant un recul moqueur, « byronnien », parfois plaisantin, même s'il reste, en général, respectueux. Le

contraste entre ce qui est effectivement raconté et les commentaires du narrateur contribue alors à enchâsser ces digressions dans le texte et sollicite la complicité du lecteur: « tout homme, ami des arts, n'a pu passer à Séville sans visiter l'église de la Charité, il y aura vu le tombeau du chevalier de Maraña ⁽³⁾ », note Mérimée. En fait, concernant Don Juan de Mañara, c'est Mérimée surtout qu'il faut citer, un des rares à s'être investi dans des recherches authentiques de première main, d'où sont sorties *Les âmes du Purgatoire* (qu'on examinera en détail en étudiant la figure de Don Juan) et qui vont beaucoup plus loin qu'une simple compilation d'anecdotes populaires.

Nos romantiques français se retrouvaient ici sur le même registre que leurs homologues espagnols, en particulier les trois plus grands, Rivas, Zorrilla et Espronceda (Bécquer appartenant à la génération suivante). Les longs poèmes narratifs de ces trois auteurs forment une sorte de « légende des siècles » de l'âge héroïque de l'Espagne féodale, avec en arrière-plan l'affrontement du maure et du chrétien.

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.374.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.406-407

(3) Mérimée Prosper, *Les âmes du purgatoire*, *op.cit.*, p.670

Troisième partie : Du type au mythe

Chapitre VII: Le Cid

Introduction :

- 1- la figure historique
- 2- l'amplification épique
- 3- les transformations ultérieures : Le Romancero, Guillén de Castro, Corneille.

Le Cid des romantiques :

- 1-Casimir Delavigne (*La fille du Cid*)
- 2-Gautier (Le poème du *Cid* dans *España*)
- 3-Hugo (les métamorphoses du Cid dans *La légende des siècles*)
- 4-Prolongement : les adaptations du Romancero après le romantisme (José María de Heredia)

Introduction

La première par la date des grandes créations mythiques, fixées dans leurs traits essentiels par un petit nombre d'œuvres littéraires devenues les points de référence fondamentaux de la culture et de la personnalité spirituelle de la Nation espagnole, est aussi la seule qui appartienne au champ de l'histoire: alors que Don Quichotte, Don Juan, La Célestine, Sigismond sont de pures créations de l'imagination, la figure du Cid possède des coordonnées historiques précises, qui font défaut aux héros correspondants de l'épopée française ou germanique, Roland ou Siegfried, dont les aventures reposent sur un fragile noyau d'événements que l'amplification et le merveilleux épiques ont profondément altérés. Le *Dictionnaire des personnages*, le résumant ainsi, considère que « le

Cid n'est pas un héros romantique, c'est un personnage réaliste. Il se bat non par amour de l'aventure, mais parce qu'il a besoin d'argent pour vivre. Et, de ce point de vue, il n'a rien de commun avec Amadis ou avec Don Quichotte ⁽¹⁾ ».

Mais si le réalisme documentaire qui distingue nettement la *Canción de mio Cid* de la *Chanson de Roland* ou du *Nibelungenlied* nous permet de cerner d'assez près la figure du valeureux et turbulent féodal du XI^{ème} siècle que fut le *Cid campeador* et de l'inscrire sur la toile de fond de l'aventure séculaire de la Reconquista, les métamorphoses du personnage dans la littérature postérieure, poétique ou dramatique, du *Romancero* à Guillén de Castro et son génial imitateur Corneille, le feront parvenir au XIX^{ème} siècle romantique profondément transformé, aussi bien d'ailleurs dans le sens du romanesque que du mythique, et prêt aux ultimes avatars que l'imagination épique mise au service de la passion idéologique et du combat politique lui fera subir chez un Victor Hugo: cas en quelque sorte exemplaire d'un mythe dont la réception fut une récupération, lui

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 2003, p.232

assurant une survie et une « productivité » (au demeurant relatives) grâce à une instrumentalisation qui sacrifie délibérément à ses objectifs la signification que le personnage revêt dans l'histoire, la sensibilité et la tradition séculaire : nonobstant ses métamorphoses et l'invasion précoce du romanesque, le héros était resté conforme, dans ses traits essentiels, à l'esprit et à l'atmosphère psychologique de son temps, le moyen âge héroïque des luttes féodales et de la Reconquista. Cette tradition, à la fois riche et diversifiée, a été reprise par différents auteurs, connus ou anonymes, qui l'ont fait revivre en la mettant en accord avec l'esprit et la sensibilité de leur propre temps. Le Cid, au fil des siècles, a subi ainsi des transformations qui sont celles qui jalonnent l'histoire des mentalités et l'évolution des goûts littéraires : le Cid du *Cantar* s'enracine fortement à la fois dans l'histoire et dans le rude univers de la geste épique ; mais il commence à prendre des traits différents dès le XIV^{ème} siècle avec *Las mocedades del Cid*,

avant que le *Romancero*, puis le théâtre s’emparent à leur tour du personnage et le transmettent aux littératures étrangères. S’inspirant de la *comedia* de Guillen de Castro, Corneille fut le premier français qui utilisa les sources littéraires et essaya, dans la mesure où son époque et son public le lui permettaient, de rester fidèles à ces sources tout en répondant bien entendu à l’attrait de l’héroïsme et au goût du romanesque de la société française du temps de Louis XIII.

Mais la vraie fissure, dans le mode d’approche et de compréhension du Cid, n’apparaîtra vraiment qu’à l’époque romantique, alors que l’Espagne, de son côté, redécouvrira, pour l’exalter comme son épopée nationale, la vieille *Canción* longtemps oubliée. Le Cid du XIX^{ème} siècle sera un Cid fortement influencé par les idéologies dominantes; à quoi s’ajoute l’insuffisance de la conscience historique chez presque tous ces écrivains, de sorte que l’image qu’ils ont donnée du Cid et de l’Espagne cidéenne reste tout à la fois partielle et partielle, une image réfléchie à travers le prisme des positions politiques des auteurs. Ainsi le jugement de Sainte-Beuve peut parfaitement s’appliquer pour expliquer les glissements subis par la figure médiévale du Cid: « pour ne pas être injuste envers les chefs-d’œuvre de nos pères, ne les séparons pas, quand nous les jugeons, de la société dont ils furent les plus nobles décorations ; admirons-les sans les déplacer ».

On parle constamment du Cid héroïque, et du Cid mythique, en confondant des termes comme “mythe”, “épopée”, “conte”, “légende”, “fable”, “fiction”, qui s’entrecroisent bien souvent à partir de considérations théoriques, d’ordre conceptuel, que le lecteur ne délimite pas avec exactitude. Ce qui reste indubitable dans ce chaos de qualificatifs est que le Cid, en tant que personnage historique, a véritablement existé. Il est né vers 1043 à Vivar (Burgos), dans cette illustre ville de vieille Castille. Son histoire est double: la réelle et la littéraire. Quant à la réelle, il s’engage comme chevalier durant le règne de Ferdinand I^{er} (1037 – 1065), qui avait réussi à unifier les royaumes de Castille et de León. Plus tard, il passe au service de son fils, le roi Sanche II de Castille (1065 – 1072), de

qui il obtient une grande reconnaissance. Au cours du siège de Zamora (1072), le roi Sanche est assassiné et on proclame roi son frère Alphonse, que la rumeur accuse de l'assassinat et à qui on fait jurer avant de monter sur le trône qu'il ne fut pas responsable de cette mort. A la suite du serment, que le roi prête à Santa Gadea, Rodrigue Díaz de Vivar commence à avoir des frictions avec lui. Le Cid représente la noblesse non héréditaire mais acquise par le biais des services rendus et de la fidélité au souverain. Mais la tension avec le roi, qui n'a d'ailleurs jamais cessé depuis le serment, est de plus en plus grande, et Rodrigue est contraint à l'exil de 1081 à 1087. Il se met alors au service du roi maure de Saragosse (épisode non reflété dans le *Poema de Mio Cid*). Finalement, il conquiert et gouverne Valence et la défend contre les Almoravides. Il meurt à Valence en 1099, est inhumé dans l'église de San Pedro de Cardeña, à Burgos, laissant à l'Espagne l'image symbolique par excellence du héros chrétien et de son séculaire combat contre le musulman. En même temps, « sa prestance virile, ses raffinements, sa valeur et sa prudence, l'affection qu'il a pour ses soldats, la parfaite dignité qui accompagnent tous ses actes en font un être admirable ⁽¹⁾ ».

En ce qui concerne son histoire littéraire, jusqu'à peu avant sa mort, on avait tracé de lui des portraits assez peu flatteurs, se basant exclusivement sur des jugements des chroniqueurs de son temps à majorité maures qui – on ne peut l'ignorer – le considéraient néanmoins comme l'invincible. Dix ans après sa mort, l'écrivain arabe Abu l'Hassan Ali ibn Bassam al-Santarini reconnaît que « Rodrigo – maldígalo Dios – vio siempre su enseña favorecida por la victoria... ; con un escaso número de guerreros, puso en fuga y aniquiló ejércitos numerosos ». Il ajoute, insistant sur le caractère héroïque du féodal: « este hombre, azote de su época, fue, por su constante amor a la gloria, por la prudente firmeza de su carácter y por su heroica bravura, un milagro de los grandes milagros del Señor ⁽²⁾ ». A cette époque là, les chrétiens appelaient Rodrigue « el campeador », et l'ennemi maure « Sidi », mon Seigneur ; d'où le nom du Cid Campeador. Mais la seule réalité qui survit est celle de sa changeante figure dans

laquelle nous projettent les narrateurs successifs de ses prouesses dignes d’êtres gravées dans les mémoires. Grâce à la compilation de Ramón Menéndez Pidal, nous commençons à connaître des aspects plus détaillés de la biographie de Rodrigue Díaz, et le lecteur a la possibilité de se plonger dans les textes de la littérature d’exaltation du héros castillan, née à la faveur des guerres et de « la frontière » dans les derniers siècles du moyen âge, et dans laquelle s’exprime une vision héroïque et grandiose de la Castille chrétienne et féodale, identifiant le castillan avec une réalité encore plurilinguistique et multiculturelle qu’elle

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages, op.cit.*, p. 232.

(2) Viguera, “El Cid en las fuentes árabes”, en *El Cid, Poema e Historia*, ed. Hernández, Burgos: Ayuntamiento, 2000, p.55-56. Traduction : « Rodrigue, – que Dieu le maudisse – a toujours vu son enseigne favorisée par la victoire... ; avec un petit nombre de guerriers, il mit en fuite et anéantit de nombreuses armées » [...] « Cet homme là, fléau de son époque, fut, par son constant amour de la gloire, par la prudente fermeté de son caractère et par son héroïque bravoure, un miracle des grands miracles du Seigneur ».

respecte, intègre à son passé et à son présent, tout en cherchant aussi à la dépasser dans le cadre d’un royaume en expansion sollicité par de puissantes forces d’unification.

Mais quelles informations nous avaient fournies les historiens du moyen âge ? Le plus ancien des narrateurs des gloires de Rodrigue avait fait son éloge vers 1090, du vivant même du héros, sur les terres catalanes en vers latins destinés selon lui au chant public : « eia, letando, populi caterve, Campidoctoris hoc carmen audite ! ».

De plus, grâce aux écrits laissés par les Arabes, nous disposons de témoignages directs sur la méfiance mais aussi la considération que les maures éprouvaient pour le Cid, et sur les prouesses de ce dernier. Une contribution d’une importance majeure, selon la critique, pour la connaissance du personnage historique de Rodrigue Díaz le Campeador est fournie par l’ouvrage d’un historien local, Ibn Bassam, traduit en espagnol sous le titre *Elocuencia evidenciadora sobre la gran calamidad*, qui donne une narration minutieuse des avatars du royaume de Valence et grâce auquel nous avons une vision claire, par exemple, des dures tactiques utilisées par Rodrigue, et que Menéndez Pidal a

soigneusement étudiées pour la reconstitution du personnage. Seulement, dans les œuvres des Arabos-Andalous, qui avaient certainement un concept plutôt scientifique de l'historiographie, nous assistons continuellement à des observations et des commentaires de musulmans convaincus que les espoirs de l'Islam espagnol étaient placés dans les Almoravides d'où la légende noire de ce Rodrigue, qui devient pour les princes maures un tyran habile et impitoyable.

L'œuvre chrétienne, d'égale importance et principale source de notre connaissance sur le Cid historique, traçant l'histoire de la conduite de Rodrigue dans les royaumes musulmans du Levant, et qui vient s'affronter à toutes les narrations maures, est celle d'une chronique écrite en latin et consacrée exclusivement à notre personnage : la *Historia Roderici*. Cet ouvrage, qui constitue la plus fidèle et la plus précieuse des sources sur la vie du Cid, fut composé dans la seconde moitié du XII^{ème} siècle et est axé principalement sur deux aspects: le militaire et le juridique, mais aussi sur l'exposé d'arguments justificatifs de la conduite de Rodrigue envers son seigneur naturel, le roi don Alphonse, ainsi que sur les quatre serments que Rodrigue propose au roi. Dans cette biographie, le rôle du Campeador dans l'affrontement entre chrétiens et Maures n'apparaît pas comme un thème central. D'autre part, Rodrigue Díaz de Vivar a fait l'objet, durant sa vie, d'œuvres littéraires qui exaltaient déjà sa figure. Ses prouesses ont suscités l'admiration de ses contemporains cultes et érudits, comme le démontre le *Carmen Campidoctoris*, (« Chant du Campeador »), déjà cité. Cet hymne, qui comprend un peu plus d'une centaine de vers saphiques, commence en effet, par une affirmation de principe: la nécessité de chanter les prouesses de nouveaux héros, les plus proches dans le temps et dans l'espace, qui puissent remplacer les anciens qui laissent désormais indifférents ceux qui les entendaient. Le *carmen*, dans sa traduction espagnole, commence de la sorte: « Narrar podríamos algunos hechos / de los de París, de Pirro y de Eneas / que muchos poetas con alabanzas / nos han escrito. / Mas ¿a quién recrean lances paganos, / si por antiguos ya no nos gustan? / Cantemos, por

esto, las nuevas guerras / de don Rodrigo ». Le *Carmen* fut peut-être, en son temps, un poème encomiastique en l'honneur du Seigneur de Valence, initialement voué à réhabiliter son passé politique.

Le rôle des jongleurs a été profondément pris en considération par la critique romantique, et, plus tard, par l'école traditionaliste qui le tenaient pour « la voix du peuple ». Menéndez Pelayo a adopté cette interprétation, l'étayant par les apports de la critique positive et la situant, comme le fera son contemporain Gaston Paris, dans le cadre d'une tradition poétique active, continue et anonyme. Ces jongleurs divulguaient oralement les récits, en raison de l'analphabétisme du peuple. Les chansons de geste furent nombreuses, surtout en France, plus d'une centaine d'œuvres conservées (près d'un million de vers), dont le chef-d'œuvre reste, bien entendu, la *Chanson de Roland*. Pour ce qui est des chansons de gestes espagnoles, les plus importantes de la Castille furent, outre le *Cantar de Mio Cid* – qui illustre avec une sobre et virile émotion, le triomphe de la véritable noblesse, fondée sur l'effort, le mérite et le courage, face à la noblesse de sang représentée par les infants de Carrión– le *Cantar de los siete infantes de Lara*, sombre histoire d'un crime infâme et d'une vengeance qui se fait longtemps attendre, et le *Cantar de Bernardo del Carpio*, narration de la tragique histoire d'un bâtard d'origine noble qui cherche à libérer son père, le comte de Saldaña, emprisonné pour l'avoir engendré d'une princesse de sang royal et qui, dans son effort pour réhabiliter l'honneur familial, est injustement traité par son roi Alphonse le Chaste.

Mais ces textes, et d'autres de moindre importance, n'auraient peut-être pas vu le jour sans l'apparition des premiers chants (d'importance cependant mineure mais dignes d'être au moins cités). Ainsi a-t-on pu soutenir que nous devons la forme actuelle de la *Canción de Mio Cid* à un jongleur qui, à l'occasion d'un mariage royal célébré à León le 19 juin 1144, profite de l'événement pour chanter opportunément les grandes vertus de Rodrigue Díaz de Vivar. Notons ici que Menéndez Pidal a beaucoup insisté sur l'importance et « l'historicité » de la

vieille geste dans la figure poétique du Cid car le jongleur a dû certainement récolter des échos de grands personnages historiques. Seulement il reste évident – comme dans toute histoire surtout quand elle est poétique – que les faits racontés sont largement manipulés par le narrateur qui les adapte à la réalité de son entourage historique. Un premier jongleur s’est limité à nous raconter l’histoire d’un Cid inquiet pour sa famille, au petit soin de sa femme et anxieux de trouver à ses filles de bons maris.

Nous savons que, vers 1185/1190, il y eut une autre geste, *Las particiones del rey don Fernando*, qui nous est arrivée grâce à un religieux compilateur de chronique, et dans laquelle Rodrigue occupe une place remarquable mais pas aussi centrale que dans le *Mio Cid* ; nous avons conservé plusieurs laisses en vers sur la geste du Cid. Puis, dans la *Chronica naiarensis* ⁽¹⁾ qui ne nous est pas arrivée sous forme poétique, Rodrigue est le protagoniste de trois scènes dans lesquelles le Campeador incarne le contre-exemple de l’impétueux et arrogant Roi Sancho, et représente à la fois le courage d’un jeune guerrier et la prudence d’un homme sage. Alphonse X s’est beaucoup intéressé à cette chronique, l’a résumée et l’a mise en prose. Plus tard, un des chroniqueurs qui refondent la *Estoria de España* de Alphonse X a repris le résumé de son maître dans lequel, contrairement au *Mio Cid*, le portrait des personnages commence à se définir clairement et où le Cid littéraire commence à apparaître comme une figure moralement supérieure à ses rois, complétant ainsi le profil que le premier jongleur avait esquissé. Soulignons, à ce sujet, que Alphonse le Sage joue un rôle assez important dans l’entrée du Cid dans l’histoire nationale de l’Espagne car il a toujours considéré qu’il fallait « la estoria toda como conteció, e non dexar della ninguna cosa de o que dezir fuese ⁽²⁾ ». L’histoire du Cid est en effet incluse dans les histoires générales, ainsi que dans *La elocuencia evidenciadora* de Ibn ‘Alqama, *Las particiones del rey don Fernando* et le *Mio Cid* (cités plus haut). Une des chansons de geste qui mérite également d’être citée est celle d’un

jongleur du XIV^{ème} siècle intitulée *Mocedades de Rodrigo* qui, bien qu'elle fût assez mal jugée par la critique pour avoir édulcoré les valeurs de l'âge héroïque, a néanmoins une grande importance dans la formation de l'image du Cid de la Renaissance, celui du Castillan hautain, arrogant, mais aussi de l'invincible

(1) Ed. Sola Estévez, *Chronica naiarensis*, en « CChCM », LXXI, Turnhout : Lib. III, Brepols, 1955, p.172-175.

(2) Alfonso X, « el Rey Sabio », 2^a parte, Lib. de los Juyzes, Ed. A.G. Solalinde, vol.II, 1, Madrid, 1957, p.130

guerrier capable d'entreprendre des aventures héroïques pour la gloire de son roi. Ainsi l'admiration et l'enthousiasme tant des chrétiens que des Arabes pour les gestes et réalités du *Campeador* ont eu pour effet de faire de sa figure un objet de recherches historiques. D'autre part, si l'expansion de la biographie du Cid dans la poésie épique n'a pas eu directement une grande répercussion, le « procès d'idéalisation est déjà commencé dans le *Cantar de mio Cid*, qui présente un héros audacieux, plein d'orgueil et conforme au type considéré comme caractéristique de sa race, c'est-à-dire loyal, généreux et victime des décisions arbitraires d'un roi ⁽¹⁾ ».

Il y a lieu de penser ici à la grande révolution de recherches en Espagne pour reconstituer la véritable figure historique du héros, qui a été déclenchée par la série de travaux de Ramón Menéndez Pidal à la fin du XIX^{ème} siècle sur le *Cantar de Mio Cid*. L'image héroïque de Rodrigue Díaz de Vivar que nous a léguée le *Cantar* reste une des plus solides et des plus fidèles non seulement de celles qui nous aient été données du Cid tout au long de l'histoire de l'art et de la littérature, mais également de celles que nous transmettent la plupart des oeuvres épiques, qui noient dans l'agrandissement poétique et la transfiguration mythique la réalité historique des personnages. Il faut toutefois relativiser cette fidélité car il est évident qu'entre les événements historiques et la rédaction du poème s'interpose tout un travail de l'imaginaire (cf. *La Chanson de Roland*). Il faut aussi tenir compte du fait que le public auquel s'adressait la chanson épique, dans

sa très grande majorité analphabète, ne consentait pas seulement à l'altération des faits historiques à la lumière du temps présent mais l'exigeait. Nous ne savons pas le temps écoulé entre la mort du Cid (1099) et la composition du *Cantar*, la seule piste que nous ayons conservé comportant uniquement une date de copie qui correspond à 1207, signée par Per Abat (ou Pierre l'abbé). Quoi qu'il en soit, la

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages, op.cit.*, p.232
composition du *Cantar* se situe à cette époque de la Reconquista (bien que les opinions divergent sur la datation de l'œuvre) où l'expansion de la Castille avait besoin d'exhiber un modèle de héros national : le grand Cid, aventurier téméraire comme le jeune Roland mais prudent comme le vieux Charlemagne, devenait un emblème pour son peuple en quête permanente de stimulation et de signes de victoire.

Le *Cantar de Mio Cid* apporte certainement un renouvellement profond de l'imaginaire cidien qui avait commencé à prendre forme dans les textes cités plus haut, et représente sans aucun doute « le grand monument » de la geste castillane ; comme l'écrira Ozanam, « tout le génie de la vieille Castille a passé dans l'histoire du Cid ⁽¹⁾ ». Mais il convient de souligner, à ce sujet, la grande divergence dans l'histoire de la réception du poème. Miguel Magnotta signale que la critique du *Poème* passe par diverses phases, qui répondent à de profonds changements dans la conception de la littérature : « es neoclásica en su nacimiento; es romántica y antirromántica en el XIX ; y es moderna en el XX ⁽²⁾ ».

La popularité du Campeador a commencé à croître notablement à partir de 1808. En Espagne, on disait qu'on voyait dans Ferdinand VII « brandir el Cid su centelleante espada » pour convoquer les Espagnols à la guerre contre les Français. L'armée était accueillie en ce temps-là dans toutes les provinces du pays sur un « Himno a la victoria » et on appelait les insurgés les « fils du Cid ». Cette même formule servira à désigner les soldats libéraux dans la première guerre Carliste. A partir de 1821, la diffusion de l'étude du *Poema del Cid*, à la lumière

du renouvellement de la critique et de l'histoire littéraire par le romantisme,

(1) Ozanam Frédéric, *Un pèlerinage au pays du Cid*, E. De Soye, Paris, 1869, p.37

(2) Magnotta Miguel, *Historia y bibliografía de la crítica sobre el Poema de mio Cid (1750 – 1971)*. Chapel Hill: Publications of the Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1996, Traduction: « [elle] est néoclassique dans sa naissance, est romantique et antiromantique au XIXème et elle est moderne au XXème ».

commence dans les universités, grâce notamment aux débats et conférences de certains auteurs, comme Alberto Lista, le duc de Rivas, Gil y Zárate, Martínez de la Rosa et autres. La presse joue aussi son rôle dans cette diffusion car ce moyen de communication connaît alors une importante croissance pour ce qui est relatif aux thèmes littéraires, sociaux et politiques. Citons, à titre d'exemple, la revue *El artista*, à laquelle on s'est référé à plusieurs reprises dans la présente étude, ou encore le *Semanario pintoresco español* et la *Revista de Madrid*. Les commentaires du *Poema* dûs à des Espagnols de la première partie du XIXème siècle, néo-classiques ou romantiques, semblent, dans leur grande majorité, présenter une vision défavorable du *Mio Cid*. Ainsi, au nombre des premiers, Manuel José Quintana, parmi bien d'autres qui considèrent le *Poema* comme déficient du point de vue formel et le condamnent au nom de « la raison et du bon goût », y dénonce ce qu'il appelle « le principe de l'erreur » dont se trouverait entachée « la figure du Cid »: « quisieron nuestros épicos tener el crédito de historiadores, y al mismo tiempo el halago y aplauso de poetas : mezclaron la fábula con la verdad, no fundiéndolas agradablemente [...]. El mal venía de muy arriba: nuestros antiguos poemas como *el Cid*, *el Alejandro*, *Las Leyendas piadosas de Berceo*, *la Vida de Fernán González*, y otros que se escribieron por el estilo, carecían de poesía y de ficciones. Lo mismo sucedía con los romances históricos [...]. Complaciase el vulgo en oír y leer cuentos, pero los quería desnudos de invención y adornos ⁽¹⁾ ». Cette vision incapable de se détacher

(1) Quintana Manuel José, « A España, después de la revolución de marzo », in *Obras de Quintana* (1808), Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1946, p.38-39. Traduction: « nos poètes épiques ont voulu avoir le crédit des historiens, et en même temps l'éloge et les

applaudissements qui vont aux poètes : ils ont mélangé la fable avec la vérité, ne l'unissant pas de la meilleure façon [...] Le mal venait de bien loin : nos anciens poèmes comme *Le Cid*, l'*Alexandre*, les *Légendes pieuses* de Berceo, la *Vie de Fernán González*, et d'autres qu'on a écrits de ce genre, manquaient de poésie et d'imagination. La même chose arrivait avec les romances historiques [...] Le peuple se complaisait à entendre et à lire des contes, mais il les voulait dépourvus d'invention et d'ornement ».

entièrement de la conception classique a porté ses attaques surtout sur la forme du poème, soulignant ses imperfections artistiques par l'emploi de termes nettement négatifs, comme « rusticité », « manque de connexion et trivialité », « ton fastidieux », « candeur » etc. Le duc de Rivas lui-même, figure de proue du romantisme, s'inscrit parmi les détracteurs de la *Canción* : dans le prologue de ses *Romances históricos*, il juge sévèrement « los informes y pesados versos del poema del Cid ». Louis Viardot dans son *Histoire des arabes et des maures d'Espagne* (1833) peignait le Cid avec les traits de cruauté que lui attribuaient les Arabes « dur, avare, vindicatif, audacieux [...] plein d'orgueil sauvage, peu appréciateur de la justice et de la loyauté ».

Cependant, à partir de 1840, sous l'influence du romantisme européen, le dénigrement cède la place à un mouvement de réhabilitation, et les interprétations élogieuses à la fois du poème et du héros se multiplient. A cet égard, des auteurs comme Simonde de Sismondi et Friedrich Schlegel font œuvre de pionniers : le premier donne de l'Espagne du Cid une image plus séduisante, tandis que le second, replaçant le *Cantar* dans la perspective des mythes fondateurs, met l'accent sur une de ses dimensions essentielles et ouvre pour l'étude du vieux poème une piste qui sera exploitée par la critique ultérieure. En Espagne, deux figures innovatrices sont celles de Pedro José Pidal et Joaquín Rubió. On découvre maintenant dans le *Campeador*, et principalement chez José Pidal, « el tipo, el modelo ideal de los guerreros de aquella época », et dans la *Canción*, l'expression de l'esprit national espagnol et, toujours pour José Pidal, un « insigne monumento de nuestra lengua, de nuestras costumbres y de nuestra nacionalidad [...] una pintura fiel, natural y enérgica de los grandes hechos del guerrero de

Castilla : pero como estos hechos [...] son grandes, son heroicos y poéticos, la expresión del poeta, por más sencilla que sea, se impregna fácilmente de los

mismos tintes, y resulta también grande y poética ⁽¹⁾ ». L'accent est mis sur les vertus du Cid : son courage, sa générosité, sa dévotion à la religion, la noblesse de sa conduite, son grand amour pour les siens ; ce qui fera s'exclamer de la sorte Pedro José Pidal: « ¡Qué imagen tan bella, tan noble y tan respetable la de Rodrigo de Vivar ⁽¹⁾ ! ».

La diffusion du *Poema* et sa popularité doivent beaucoup à la pensée romantique, en même temps qu'à la situation politique de l'Espagne des années 40. A la faveur du mouvement littéraire et des événements politiques, on assiste à la naissance d'un intérêt poussé pour l'histoire et la culture du moyen âge en général et l'étude du *Cantar* en particulier. Les approches philologiques et critiques de l'œuvre se développeront dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et trouveront au début du XX^{ème}, dans l'œuvre de Marcelino Menéndez Pelayo et dans celle de son disciple Menéndez Pidal leurs meilleurs résultats.

Pour ce qui est de la légende du Cid, la critique considère que c'est à partir du XIV^{ème} que cette légende va se perpétuer surtout dans les chroniques et connaître ses ultérieures transformations ainsi que son amplification épique et dramatique tout d'abord dans le *Romancero*, ensuite dans *Las Mocedades del Cid*, qui conduiront au *Cid* de Corneille : comme on le voit, un développement et une maturation qui s'échelonnent sur un demi-millénaire.

Il est difficile de présenter *Le Romancero* en peu de mots car il couvre plusieurs siècles (bien qu'il connaisse son apogée au XVI^{ème} siècle) et embrasse plusieurs aires culturelles. Retenons une première définition de ce terme par

(1) Pidal Pedro José, « Literatura española. Poema del Cid. Crónica del Cid. Romancero del Cid », in *Revista de Madrid*, 2^{ème} série, 1840, p. 306 – 344. Traduction : « le type, le modèle idéal des guerriers de cette époque là », « un remarquable monument de notre langue, de nos

traditions et de notre nationalité », « une peinture fidèle, naturelle et énergique des hauts faits du guerrier de la Castille : mais comme ces faits [...] sont grands, héroïques et poétiques, l'expression du poète, pour simple qu'elle soit, s'imprègne facilement des mêmes caractères et reste, elle aussi, grande et poétique ». « Quelle image si belle, si noble et si respectable que celle de Rodrigue de Vivar ».

Ménendez Pidal, appliquée à l'ensemble du *Romancero viejo* car la thèse néotraditionaliste de ce philologue a été une des mieux accueillie par l'histoire et la critique: « el romancero es un conjunto de romances (deriva del adverbio latino “romanice”, en románico) que nacieron de la evolución de los cantares de gesta al final del siglo XIV y se generalizaron en el siglo XV. En otras lenguas, románicas y no románicas, la palabra romance designa a la novela (en francés *roman* adquiere ese sentido, con Chrétien de Troyes, desde el siglo XII). En inglés *romance* equivale a los cuentos heroicos, en verso o en prosa, que se refieren a personajes y temas legendarios, sobrenaturales o amorosos. Suelen organizarse en ciclos (artúrico, por ejemplo) ⁽¹⁾ ». Cette première définition évoluera, pour démontrer que le *Romancero* n'appréhende pas seulement le côté héroïque d'un peuple mais tous les domaines de sa vie et reflète l'époque à laquelle il renvoie et de laquelle il procède. La genèse des romances a provoqué, cependant, d'interminables discussions et, si presque tous les spécialistes sont d'accord que le premier des romances conservés, *La Dame et le Berger*, date de 1421, les origines restent obscures et donnent lieu à une histoire légendaire qui n'a fait d'ailleurs que varier au cours des siècles. Il reste qu'on ne met pas en doute qu'au XIV^{ème} siècle on récitait et on chantait des romances épiques dont la forme exacte nous échappe. De cette époque date le romance cidien le plus étudié, *El Rey moro que perdió a Valencia*, qui relate un épisode déjà présent dans le *Cantar*. L'accueil favorable que certains romances ont connus dans la célèbre *Gramática* de Nebrija (1492), puis dans le *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), ainsi

(1) Menéndez Pidal Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, disponible sur: www.cervantesvirtual.com. Traduction: « le Romancero est un ensemble de romances (il dérive de l'adverbe latin “romanice”, en langue romane) qui sont nés de l'évolution des chansons de geste à la fin du XIV^{ème} siècle et se sont généralisés au XV^{ème}. Dans les autres langues, romanes et non romanes, le mot romance désigne le roman (en français *roman* a ce sens, avec Chrétien de Troyes, dès le XII^{ème} siècle). En anglais *romance* équivalait aux contes

héroïques, en vers ou en prose, qui se réfèrent à des personnages et à des thèmes légendaires, surnaturels ou amoureux. Ils sont organisés normalement par cycles (arthurien, par exemple »).

que dans quelques traités de musicologie, a considérablement contribué à la survie du genre. Ce n'est que vers le milieu du XVIème siècle que ces romances, chantés depuis déjà longtemps ont été regroupés en une immense compilation pour constituer ce qu'on appellera le *Romancero viejo*. Ce *Romancero* comprend les romances à thèmes épiques (relatifs au Cid, Fernán González, Bernardo del Carpio, Les sept enfants de Larra, etc...), les romances à thèmes historiques et politiques (composés sur la guerre civile des Trastamara, en particulier sur Pierre Ier et son demi-frère Henri) et les romances sefardi (conservés par les descendants des communautés juives qui ont été expulsés d'Espagne à la fin du XVème siècle). Le *Romancero viejo* cèdera le pas à partir de la fin du XVIème siècle au *Romancero nuevo* avec l'apparition de *Flores*, un recueil de romances différents de ses antécédents, et dont s'empareront à leur tour les poètes cultes, qui recueillirent ces romances chantés par le peuple et les ont en quelque sorte recrées, vers le début du XVIIème siècle ; ce qui a conduit à la première parution du *Romancero General* en 1600. Ainsi les écrivains du XVIIème siècle se trouvent attirés par tous les genres de romances qu'ils ont cherché à insérer dans leurs œuvres car ceci sans doute plaisait au public (Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Cervantes). Mais l'influence du classicisme français finira par reléguer le *Romancero* parmi les gens infra-littéraires appartenant à la littérature de colportage. Curieusement toutefois, des Français, comme Antoine de Brunel, Jean Muret, Barthélémy Joly, François Bertaut, Vincent Voiture ou Sarrasin, écrivains-voyageurs français qui ont été en Espagne, avides de littérature forte, ont fait sans cesse allusion avec beaucoup d'engouement à plusieurs romances connus. Vincent Voiture, par exemple dans une lettre envoyée d'Andalousie à Melle Paulet en juin 1643, écrivait : « le matin, j'ai vu L'Alhambra, la place du Vivaramble et le Zacatin, et la rue où je fus logé se nomme "la calle de Abenamar". *Abenamar, Abenamar, moro de la moreria* ». Mais ce n'est qu'au

XIX^{ème} siècle, avec le romantisme, que le virus du *Romancero* réapparaît, cette fois-ci en Allemagne et en Angleterre d'abord, puis en France et en Italie, et qu'on le réhabilitera en Espagne où on commencera à mesurer à quel point le romance a imprégné en profondeur la littérature nationale. Le genre connaîtra un nouvel essor avec et le romantisme où renaît l'enthousiasme pour tout ce qui est médiéval, et plus tard dans le modernisme de Rubén Darío et d'Antonio Machado ou encore chez la majorité des poètes de la génération du 27, spécialement dans le *Romancero Gitano* de García Lorca.

Limitons-nous à la contribution française qui, après s'être libérée de son carcan classique, a favorisé la redécouverte, l'étude, la traduction des romances espagnols en français. A la suite d'une traduction en prose du *Romancero* d'Escobar par un anonyme (1782-1784) et puis de la parution du *Gonzalve de Cordoue* de Florian (1791), nous trouvons des romantiques comme Simonde de Sismondi, Saint-Hilaire, Quinet, Creuzé de Lessert et d'autres qui commencent à initier le public à l'étude de la poésie espagnole. Nous savons que Regnard, lors d'un voyage en Espagne a consulté le *Romancero du Cid* de Juan de Escobar, qu'il a traduit et publié en 1830. C'est alors que commence l'ère des traductions, et des noms commencent à apparaître comme ceux de Louis Viardot, de Pomès ou d'Abel Hugo. Notons qu'Abel Hugo avait bien pénétré l'essence des romances espagnols par une première compilation en espagnol intitulée *Romancero e historia del rey de España Don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo, recopilado por Abel Hugo* (chez Boucher, 1821) et ensuite par ses *Romances historiques traduites de l'espagnol par Abel Hugo* (chez Pélicier, 1822). Toutes ces compilations et ces traductions ont largement constitué une source profonde d'inspiration pour nos auteurs romantiques, d'Alexandre Guiraud avec son *Comte Julien ou l'expiation* en 1823, passant par Lebrun et sa tragédie *Le Cid d'Andalousie* (1825) et Casimir Delavigne avec *La fille du Cid* en 1840, par Chateaubriand qui, outre les romances connus qu'il insère dans *Les aventures du dernier Abencérage*, compose une chanson intitulée « Les adieux du Cid »,

qui ne constitue certes pas une réussite poétique et reste peu connue, mais répond néanmoins aux aspirations de l'âme romantiques et mérité d'être retenue pour sa noblesse morale ⁽¹⁾; et puis par Victor Hugo avec « Le romancero du Cid », mais déjà dans *Hernani* que l'auteur lui-même considère comme un « drame dont le *Romancero general* est la véritable clef » ; par Théophile Gautier aussi avec, dans *España*, les poèmes intitulés « En allant à la chartreuse de Miraflores » et « Le Cid et le juif ». Plus tard, au-delà du romantisme, et toujours à partir des traductions du *Romancero*, Leconte de Lisle écrit dans ses *Poèmes barbares* (1862-1878) trois poèmes sur l'héroïsme au temps du Cid : « La tête du comte », « L'accident de don Iñigo » et « La Ximena ». A sa suite, son disciple José- María de Heredia, sous le titre de *Romancero*, consacre trois poèmes au Cid dans *Les Trophées* (1893) : « Le serrement de Mains », « La revanche de Diego Laynez » et le « triomphe du Cid ». Citons également le poème « Le Cid » (1871?) de Barbey d'Aurevilly dans son recueil *Poussières*.

Revenons à la légende qui s'est tissée autour du personnage et aux transformations ultérieures qui ont suivi le *Cantar* et le *Romancero*. Le premier poète et dramaturge de « vivo ingenio » – selon les mots de Lope de Vega – qui, puisant son inspiration dans la littérature populaire, l'interprétera dans les structures d'une dramaturgie efficace, est ce poète de Valence, du XVII^{ème} siècle, connu sous le nom de Guillén de Castro. C'est à partir du *Romancero general* que Guillén de Castro tira ses deux drames : tout d'abord *Las Mocedades*

(1) « Le Cid de Chateaubriand », in *Revue hispanique*, 1906, dirigée par R. Foulché-Delbouc, Tome XV, p.845. « Prêt à partir pour la rive Africaine, / Le Cid armé, tout brillant de valeur, / Sur la guitare, aux pieds de sa Chimène, / Chantait ces vers que lui dictait l'honneur : / Chimène a dit : Va combattre le Maure ; / De ce combat surtout reviens vainqueur. / Oui, je croirai que Rodrigue m'adore / S'il fait céder son amour à l'honneur. / - Donnez, donnez et mon casque et ma lance ! / Je veux montrer que Rodrigue a du cœur : / Dans les combats signalant sa vaillance, / Son cri sera pour sa dame et l'honneur. / Dans le vallon de notre Andalousie, / Les vieux chrétiens conteront ma valeur : / Il préférera, diront-ils, à la vie, / Son Dieu, son roi, sa Chimène et l'honneur ».

del Cid (1618) et puis *Las Hazañas del Cid*. Ce poète occupe une place de choix parmi les dramaturges de l'école de Lope car il traite un des plus grands thèmes épiques de la tradition nationale. La première partie des *Mocedades* relate les amours et les prouesses de Rodrigue Díaz qui, pour venger un affront dont est victime son père, tue celui de Chimène, sa future épouse. Pour la reconquérir, il entreprendra et gagnera des batailles contre les maures, prendra soin d'un lépreux et vaincra un représentant du roi d'Aragon. Le drame tourne autour d'un triple conflit : celui de l'honneur, du devoir et de l'amour. Il introduit l'amour entre Rodrigue et Chimène avant le duel, et lui oppose le sentiment de l'honneur, un vieux sentiment castillan qui devient chez Guillén de Castro le principe moral de la vie même. Chimène elle-même finira par s'engager sur ce chemin, qui sera pavé de sacrifices et de souffrances et au bout duquel elle s'écriera dignement : « Je t'immole ma vie, honneur ! Pardonne si je ne puis faire davantage ! ».

Guillén de Castro a su sans doute donner une réalité au personnage, de la vie et de la grâce à sa *comedia*, mérites d'autant plus remarquables qu'ils sont mis en valeur avec une grande clarté expressive. De plus, le Cid de Castro n'est pas celui de la geste primitive mais un jeune héros dont la légende, élaborée dans le *Cantar*, est amplement remaniée dans les romances de la fin du moyen âge. Cette figure de féodal belliqueux est humanisée, et d'un rude héros épique, le lecteur se retrouve face à un héros humain, aussi chevaleresque que vaillant, tout imprégné des idéaux de la courtoisie. La deuxième partie des *Mocedades*, qu'on intitule parfois *Las hazañas del Cid*, n'a pas connu le même succès que la première, mais son importance n'est pas moindre : elle se base seulement sur une autre légende cidienne, celle du défi de Diego Ordoñez lancé aux habitants de Zamora pour venger la mort par trahison du roi Sanche II. Le Cid y occupe une place secondaire car l'œuvre exalte surtout l'esprit héroïque collectif représenté par Arias Gonzalo, qui finit par apparaître comme le personnage le plus important du drame.

Ainsi Guillén de Castro, dans ses *Mocedades*, a su rester fidèle à l'esprit du Romancero et a rendu avec justesse et une grande intensité dramatique la conception qu'il avait du sentiment héroïco-populaire. Soulignons à cet égard, que sous ce rapport, seul Lope le dépasse. Il reste toutefois que le sujet de la première partie de las *Mocedades* est celui qui a le plus séduit les auteurs espagnols et étrangers, principalement Corneille qui a suivi les grandes lignes dessinées par le dramaturge espagnol pour écrire *Le Cid*, une des premières tragédies à thème moderne dans le théâtre français. Mais certains avaient reproché à Guillén de Castro sa propension aux images colorées, aux métaphores exubérantes qui distraient l'attention du lecteur. D'autres critiques visent le contenu même de l'élaboration légendaire subie par le personnage : Corneille déjà, à propos des *romances* parle « des originaux décousus de leurs anciennes histoires » et Sainte-Beuve, à l'époque même où l'on redécouvre le *Romancero*, affirmera péremptoirement que « le vrai Cid ne ressemble presque en rien à celui de la légende ⁽¹⁾ »? Atténuant la profusion baroque de la *comedia* de Guillén, à laquelle cependant il est loin d'être insensible, Corneille inaugure l'âge d'or de la tragédie française, fondée sur des ressorts essentiellement psychologiques, ce qui fera écrire à Voltaire: « on ne connaissait point encore ce combat des passions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne sont que des beautés inanimées ⁽²⁾ ». L'héroïsme romanesque et en même temps si profondément humain de la pièce de Corneille est associé par Sainte-Beuve à la fougue et à la générosité de la jeunesse « un jeune homme qui n'admirerait pas *Le Cid* serait bien malheureux, il manquerait à la passion et à la vocation de son âge ⁽¹⁾ ». On sait que Napoléon dira de l'auteur du *Cid* que s'il avait vécu de son temps, il l'aurait fait prince.

(1) Sainte Beuve, *Nouveaux Lundis*, t.VII, Paris, Calmann-Lévy, p.12

(2) Voltaire, in *Remarques sur Le Cid*, 1774.

La critique s'est longuement attardée sur la question des sources de Corneille et comment ce dernier a découvert et s'est approprié cette histoire. Plusieurs versions ont circulé à ce sujet: se basant sur les recherches de Beauchamps, peu fiables pour un grand nombre de critiques, on a affirmé qu'un ancien secrétaire de la reine-mère, M. de Chalon, après avoir quitté la Cour, aurait offert au jeune Corneille de lui apprendre l'espagnol et, en attendant, de lui traduire quelques scènes de Guillén de Castro. D'autres ont parlé de l'influence de l'importante colonie espagnole de Rouen. Quoi qu'il en soit, on ne peut qu'être certain de la grande attirance de Corneille pour la littérature espagnole (plusieurs de ses contemporains, tel que Rotrou notamment, y avaient déjà cherché des inspirations), de sa connaissance de la langue espagnole et de sa possession de plusieurs livres en castillan dont le recueil, encore récent, de Guillén de Castro, qu'il scrute à la loupe, fasciné par ce qu'il y a de plus romanesque, chevaleresque et héroïque dans l'âme de l'ancienne Espagne. Il est vrai que Corneille n'a pas inventé son Cid de toutes pièces mais, sachant que les qualités et les prouesses du héros ne pouvaient que séduire la noblesse française de son temps, il décide d'aborder ce sujet, tout en le pliant à des modifications « à la française ». C'est ainsi que pour répondre au goût de son public, il a supprimé les rôles et les épisodes qui ne pouvaient intéresser que les Espagnols; on voit bien, du reste, qu'il a effacé tout ce qui pouvait rappeler de façon trop particulière l'Espagne et le moyen âge. Il est pourtant vrai que la pièce de Corneille reste comme collée à l'Espagne, qu'il s'inspire des beaux dialogues espagnols entre Rodrigue et Chimène, qu'il lie intimement, comme chez Castro, l'amour à l'honneur ; ce qui fera dire à Charles Péguy que « l'amour de Chimène et de Rodrigue pour l'honneur est une des nourritures les plus profondes de leur propre amour. Et leur amour est une nourriture profonde et une offrande perpétuelle qu'ils font à l'honneur. Et l'honneur qu'ils rendent à l'amour est encore une nourriture de leur amour ⁽¹⁾ ». Mais ces traits ne font-ils pas également partie de la tradition de la littérature courtoise, principalement française, qui au temps de Louis XIII semble

retrouver une nouvelle jeunesse? L'époque de Corneille n'est-elle pas bien celle de la galanterie aristocratique, des duels et de la bravoure? L'esprit chevaleresque s'y unit au romanesque et au panache, et se donnera libre cours, avant d'être dompté par Louis XIV, dans les combats et les extravagances de la Fronde. Il s'agit, d'une génération où l'héroïsme, lié au sentiment de l'honneur, prenait l'allure d'une religion. L'amour aussi, dans *Le Cid*, apparaît comme une vertu puisqu'il est non seulement ardent et sincère mais noble et héroïque. Don Diègue le dit bien à son fils : « Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur / C'est l'unique moyen de regagner son cœur ». Le courage et les prouesses guerrières trouvaient dans l'amour (comme chez Chrétien de Troyes) un puissant stimulant. La tradition était bien enracinée : le duc Henri de Guise n'avait-il pas été se mettre à la tête des Napolitains soulevés contre l'Espagne, et tenté de reconquérir un royaume à la France « sans argent et sans pain [...], sans poudre et sans soldats, exposant [sa] personne dans les périls continuels et de trahison et de poison » ? Tout ceci au nom de l'amour et « ne prétendant pour récompense de [ses] travaux que de pouvoir, après tant de peines, passer heureusement [sa] vie avec Melle de Ponts ».

Corneille n'offrait à son public que ce qu'il réclamait ; dans un climat intellectuel et sentimental fortement marqué par l'idéalisme précieux et largement diffusé par la poésie mais surtout par le théâtre et le roman, les femmes ne rêvaient que d'être gagnées par des prouesses; et pour ce qui est du sentiment de l'honneur dans *Le Cid*, ne s'agit-il pas, en définitive, du même point d'honneur qui avait empêché le preux Roland d'appeler au secours, en sonnant du cor,

(1) Péguy Charles, « Note conjointe sur M. Descartes », Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1914, p.1442

l'armée de l'empereur Charlemagne ? Il s'agit de mourir plutôt que d'avoir l'air de faiblir devant le péril. Les héros de Corneille avaient plus d'un modèle dans la vie réelle. D'ailleurs, si on changeait les noms, l'action pourrait passer là où l'on

voudrait. Le Cid de Corneille baigne dans la société et le temps de l'auteur et, comme l'explique bien Gustave Reynier, « en 1636 », écrit-il, « notre poète se soucie moins de contenter le goût austère des critiques que de plaire aux cavaliers, aux dames, à la jeunesse : il est jeune lui-même. [...] Aussi *Le Cid* est-il un poème d'amour. L'amour et l'honneur s'y répondent sans cesse, ils en sont les deux pôles ⁽¹⁾ ». Il était adapté à sa France qui était faite pour le comprendre. Bien que l'œuvre fût tirée d'une source étrangère, l'intelligence des différentes scènes était assurée, facilement et passionnément, pour un public enthousiaste qui y retrouvait le code social et moral de la vie contemporaine. Alexandre Cioranescu dira à ce sujet que « l'Espagnol de la littérature est le Rodrigue de Corneille, ou le Consalve de Mme de Lafayette, le parfait chevalier, irréprochable comme guerrier ou comme amoureux ⁽²⁾ ». Peut-on finalement parler, à cet égard, entre la France et l'Espagne de l'âge baroque, de parenté spirituelle, de « mimétisme littéraire » si l'on peut dire, fait d'influences et d'interrelations dans une commune fidélité au code chevaleresque et aux lois de l'honneur, du devoir et de l'amour. On se trouve, dans cette Europe baroque, en présence de réseaux complexes et enchevêtrés d'intertextualité, de créations littéraires et de faits historiques qui peuvent difficilement être la propriété d'une seule Nation et qui s'entrecroisent entre eux; Victor Hugo, s'adressant à un visiteur espagnol écrira: « Échangeons nos grandeurs ! Du même laurier d'or / Couronnons, vous Corneille et nous Campeador / Car vous avez l'Achille et nous avons l'Homère »? Malgré la guerre

(1) Reynier Gustave, *Le Cid* de Corneille, Mellotée, 1964, p.II.

(2) Cioranescu Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p.114

entre les deux pays, qui ne prendra fin qu'en 1659, les échanges sont intenses, c'est l'époque où fleurissent les voyages en Espagne et où les modes venues de la péninsule, les sujets exploités par les grands auteurs du Siglo de Oro font l'objet

d'études savantes et envahissent la littérature européenne, et tout particulièrement la littérature française.

Quoi qu'il en soit, il y a lieu d'insister sur le fait que la figure du Cid, entrée dans le domaine public de la littérature, y a trouvé sa dimension mythique tissée par plusieurs siècles de productions ; par delà la réalité historique du personnage, on continue à créer autour de lui, comme autour de tous les personnages mythiques, un *corpus* de caractéristiques qu'on lui applique en fonction de l'intérêt qu'on accorde à tel ou tel aspect de sa légende. C'est ainsi que, tour à tour, on a obligé Rodrigue à tuer étant encore jeune, à être cruel, justicier, compatissant, courageux, audacieux, à être père et époux, vassal fier et belliqueux, et à réaliser en somme toute une série de tâches et de fonctions que le héros aborde et achève avec un sens manifeste de la justice et du devoir. La mémoire de ses goûts se transmettra aux générations à venir ; non seulement, le sentiment national espagnol les tiendra pour exemplaires et les intégrera à son patrimoine moral et à sa conscience historique, mais les voisins européens puiseront largement dans le mythe, différemment selon les époques et l'adaptant à leur temps et au goût de la société. Mais, comme écrira Ozanam, « la tradition, qui souvent se dégrade en descendant le cours des siècles, a gâté ce beau récit ⁽¹⁾ ». Pourquoi certains romantiques français « ont-[ils] gâché ce beau récit » et dans quelle mesure la conscience historique était-elle suffisamment aiguë pour leur permettre de pénétrer jusqu'au fond l'esprit du Campeador, au cœur même de sa « réalité » profonde? Cet intérêt porté à la figure du Cid, qu'ils exaltent à l'égal de Roland, reste-t-il d'ordre essentiellement « poétique » ? On

(1) Ozanam Frédéric, *Un pèlerinage au pays du Cid*, E. De Soye, Paris, 1869, p.41
serait porté à l'affirmer, non seulement en raison de l'écart historique car le Cid exalté reste celui du passé, qui ne répond pas aux aspirations de la nouvelle société issue de la Révolution, mais surtout de l'écart d'ordre idéologique car le credo libéral de la plupart des romantiques ne peut s'accommoder des archaïsmes

d'une Espagne contemporaine, fût-elle « cidiennne », encore fortement marquée par l'Ancien Régime et par des survivances féodales.

Le Cid des romantiques

1- Casimir Delavigne : *La fille du Cid*

Casimir Delavigne, considéré par l'histoire littéraire comme un des derniers tenants du classicisme, et dont la dramaturgie est effectivement celle d'un épigone de Voltaire, ouvre néanmoins la voie au drame romantique par l'abandon partiel de la règle des trois unités et, surtout, par le choix de sujets puisés dans l'histoire médiévale : celle de Venise (*Marino Faliero*), de la Sicile (*Les Vêpres siciliennes*), de l'Angleterre (*Les Enfants d'Edouard*), de la France (*Louis XI*), de l'Espagne (*La fille du Cid*).

Bien qu'un peu écrasé entre les classiques attardés et les romantiques, il ne mérite pas l'oubli dans lequel il est tombé aujourd'hui ; il laisse une œuvre qui, dans le terne panorama de la tragédie classique moribonde, révèle un dramaturge averti et, par moments, remarquablement doué, capable encore de séduire par la sincérité de son patriotisme, par son engouement pour les thèmes de la lutte, de la résistance et de la liberté, par sa défense en littérature de « l'audace réglée par la raison », ce qui lui a valu à la fois les attaques des classiques conservateurs et celles de la nouvelle école: « ce pauvre diable », dira de lui Sainte-Beuve dans une lettre envoyée le 23 avril 1829 à M. Ludierre, « qui a vidé son sac et qui ne fait plus de l'eau claire, cherche de tous côtés à se ravitailler. Comme la ballade fleurit maintenant, il a laissé les *Messéniennes* et le voilà qui fait des ballades sur l'Italie. C'est ainsi qu'en tête de sa tragédie de *Marino* il va écrire en grosses lettres mélodrame. Tout cela romantisme à l'écorce, absence de conviction poétique ⁽¹⁾ » ; et pourtant quelques années plus tard, ce même Sainte-Beuve, ayant été élu à l'Académie française à la place devenue vacante par la mort de Casimir Delavigne, a fait dans son discours de sa réception l'éloge de l'auteur en disant : « c'est marcher tout d'abord dans cette voie, Messieurs, que de venir

retracer devant vous un caractère et un talent comme celui de Casimir Delavigne : il a eu dès le premier jour la célébrité, il a obtenu la gloire, et il n'a pas cessé un seul instant depuis d'y joindre l'estime. Homme de lettres accompli et qui n'a été que cela, poète à la fois populaire et modéré, d'une pureté inaltérable, habile et fidèle dispensateur d'un beau talent, bon ménager d'un grand renom, il eût offert en tout temps une existence littéraire bien distinguée et bien rare : elle le devient encore plus, à la considérer aujourd'hui ⁽²⁾ ».

Le nom du poète était devenu populaire à partir de la parution de ses premières *Messéniennes*, qui furent accueillies avec enthousiasme et répétées aux quatre coins de la France; on y trouvait de beaux vers dictés par l'élan patriotique, la voix de la douleur, le cri de la vengeance, l'appel au courage des âmes abattues, la foi dans la liberté, et surtout l'union de tous les Français pour la renaissance de leur patrie humiliée par la défaite. Dans les nouvelles *Messéniennes*, qui n'ont peut-être pas l'envergure des premières mais auxquelles l'auteur a joint *Une semaine à Paris*, une très belle page adressée aux Français peint les souffrances et les combats du peuple et prédit son prochain triomphe:
« Un peuple comme un homme a son jour de génie. [...] Vengeons –les ou mourrons. – Des armes, où les prendre ?

(1) *Portraits contemporains*, cité par Albert Le Roy, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Paul Ollendorf, 1904, p.259

(2) Sainte-Beuve, *Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 27 février 1845*, au palais de l'institut, Paris.

Dans les mains de leurs meurtriers.

A qui donne la mort, c'est la mort qu'il faut rendre. [...]

De la Liberté, l'arsenal est partout. [...]

Pour toi, peuple affranchi dont le bonheur commence,

Tu peux croiser tes bras après ton œuvre immense,

Puis de tous les excès, huit jours l'ont enfanté,

Ils ont conquis les lois chassé la tyrannie,

Et couronné la Liberté.

Peuple, repose toi : ta semaine est finie ⁽¹⁾ ».

Plus tard, Delavigne a réuni sous le titre d'*Etudes sur l'Antiquité* neufs pièces de vers. Puis paraissent *Les Vêpres siciliennes*, pièce qui fut jouée à l'Odéon le 23 octobre 1819 et connut un grand succès, suivie un an après par une autre pièce intitulée la *Comédie des comédiens*, puis par la tragédie *Paria* (1^{er} décembre 1821), deux comédies, *L'école des vieillards* (1823) et *La Princesse Aurélie* (1828), *Marino Faliero* (1829), *Louis XI* (1832), *Les enfants d'Edouard* (1833), *Don Juan d'Autriche* (1835), *Une famille au temps de Luther* (1836).

On arrive ainsi à la dernière tragédie de Casimir Delavigne, *La fille du Cid*. Un homme comme Delavigne, chez qui le sentiment patriotique était très vif, ne pouvait pas ne pas s'intéresser à la figure du Cid et à tout ce que ce personnage pouvait symboliser d'ardeur guerrière et d'héroïsme au service de la terre natale. Sainte-Beuve, toujours à sa réception à l'Académie Française, loue Delavigne d'avoir su parler à « toutes les âmes jeunes, vives, nationales, naturellement françaises, qui y trouvèrent l'expression éloquente et harmonieuse de leurs douleurs, de leurs regrets, de leurs vœux ; tout y est honnête, avouable, et respire la fleur des bons sentiments : Casimir Delavigne s'y montra tout d'abord l'organe

(1) Delavigne Casimir, *Nouvelle Méseniennes. Une semaine à Paris*, Paris, Mesnier, 1 vol. in-8, 1830.

de ces opinions mixtes, sensées, aisément communicables [...] On n'en trouverait aucun représentant plus irrépréhensible et plus pur, en ces jeunes années d'essai, que Casimir Delavigne : en sincérité, en éclat, en expression loyale et populaire, il rappelle un autre cher souvenir, un autre nom sans reproche aussi, et qu'il a chanté : Casimir Delavigne et le général Foy ! ⁽¹⁾ ». D'ailleurs, avant même la parution de sa dernière tragédie, notre poète avait chanté l'élan de patriotisme qui avait dressé le peuple espagnol contre l'invasion napoléonienne. Ces vers nous intéressent car ils montrent déjà un premier intérêt pour le thème du Cid, qu'on

voit sortir de manière « prér romantique » de sa tombe pour combattre l'envahisseur :

« Le Cid!, voilà le Cid, dont l'ombre désolée,
Brisant son mausolée,
Paraît, le glaive en mains, la douleur sur le front ;
Il frémit, le héros, de colère et de honte,
Comme au jour où, cherchant le comte,
Il perdit sa maîtresse et vengea son affront.
Arrière, cria-t-il, guerriers dont la vaillance
Sous tant de cieux divers vengea l'honneur français ;
Arrière, par pitié pour trente ans de succès !
Par respect pour ta gloire, arrière noble France ⁽²⁾ ».

La fille du Cid, tragédie en trois actes, fut représentée pour la première fois à Paris, le 28 mars 1840 sur le théâtre de la Renaissance (bien que, dans certaines éditions, soit indiquée, par erreur, la date du 15 décembre 1839). Dans la

(1) Sainte-Beuve, *Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 27 février 1845*, *op.cit.*, au palais de l'institut, Paris.

(2) Delavigne Casimir, *Œuvres complètes*, Paris, Didier, 1855, p.511

Revue des deux mondes du 1^{er} Avril 1840, la pièce est présentée de la sorte :
« voici que pour son dernier essai M. Casimir Delavigne vient de s'attaquer au plus grand de nos tragiques. Il a osé nous redonner *le Cid* après Corneille. Il n'a pas craint de faire revivre cette figure si noble, si fière, si poétique, dans laquelle Pierre Corneille avait dépensé la première fleur et pour ainsi dire la virginité de son mâle génie. Toutefois M. Casimir Delavigne a moins prétendu reproduire le sujet même du premier Cid que l'héroïque tradition de son caractère. L'idée fondamentale de *la Fille du Cid*, ainsi que les scènes principales, reviennent de droit au *Romancero* espagnol, dont le poète moderne a détaché les plus poétiques fleurs pour en parer le nouveau fruit de son imagination ⁽¹⁾ ».

Contrairement à ce que le titre pourrait nous faire penser, ce n'est pas une tragédie en relation avec le déshonneur infligé à la fille du Campeador. Casimir Delavigne fait revivre à nos yeux le héros, mais vieilli, un Cid veuf qui a la nostalgie de l'amour de Chimène, vivant avec sa fille unique Elvire, fiancée à Fernand, tué dans une bataille par les musulmans et fils d'Alvar Fanès de Minaya ; il fut aussi, constamment, le fidèle compagnon de combat du Cid. Fanès est le père de Rodrigue, filleul du Cid et, comme nous le verrons à la fin de la pièce, son futur gendre (puisqu'il épousera Doña Elvire) et surtout son héroïque successeur, digne de la glorieuse geste du Campeador.

La tragédie tourne autour de quatre thèmes principaux : la guerre des chrétiens contre les maures au nom de la foi chrétienne, la famille – le Cid apparaissant comme un bon père de famille tendre et dévoué –, le thème classique de l'honneur au dessus de tout et, enfin, la succession du Cid.

Casimir Delavigne se démarque de ses prédécesseurs dans sa vision du Cid. Dans quelle mesure transforme-t-il le personnage ? Est-ce qu'il l'enrichit,

(1) Dessalles-Régis, *Poètes et romanciers modernes de la France, Casimir Delavigne*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} Avril 1840.

l'appauvrit ? Que doit-il à la figure légendaire du Campeador, à celle de l'épopée, du *Romancero*, de Guillen de Castro, de Corneille ? S'agit-il d'un Cid en rupture avec la tradition séculaire qui s'était formée autour de la personne historique du féodal du XIème siècle ?

Acte Ier

La tragédie commence par un tableau assez pittoresque, et qui, en même temps, répond aux exigences de l'exposition classique. Les didascalies qui suivent la liste des personnages situent le lieu de l'action : la scène se déroule dans « une salle dans l'Alcazar de Valence ». D'entrée de jeu, l'entretien d'Elvire avec

Rodrigue noue l'action et nous fait connaître ceux qui vont y tenir les premiers rôles : d'une part, le Cid endormi, de l'autre Elvire sa fille, brodant, et Rodrigue son filleul, occupé à peindre. Leur dialogue nous renseigne sur la présence du frère de Rodrigue, Fernand, qui sera bientôt de retour de la guerre pour épouser Elvire. Nous apprenons que la mère de Rodrigue l'a voué à porter « la robe de bure » : « Aux autels consacré, / De mon partage, enfant, je n'ai pas murmuré : / Mon frère allait mourir; pour le sauver, ce frère, / A Dieu je fus promis par un vœu de ma mère ⁽¹⁾ » ; un vœu qui lie le jeune Rodrigue, fidèle aux traditions et aux exigences de son temps : « La règle l'ordonnait ⁽¹⁾ », le fait-il savoir à Elvire, d'où la peinture d'une société basée sur le respect des normes et des croyances, attachée aux devoirs religieux où la liberté de l'individu n'est pas prise en considération : « Mais cet engagement vous l'acceptez ? » lui demande Elvire. Rodrigue répond « Je doute, et c'est là mon supplice ⁽¹⁾ » ; le sacrifice et la résignation semblent le chemin tout tracé. Au milieu de cette conversation, l'ombre de Ben-Saïd fait irruption, ce qui suscite la première intervention du Cid

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie de Frimin-Didot et Cie, Imprimeurs de l'Institut de France, M DCCC LXXX, p.399
 qui retrace les victoires remportées dans le passé, au temps où, en conflit avec son roi, il était en exil. Dans ses souvenirs racontés à sa fille, nous retrouvons la figure traditionnelle du Cid, celle du héros que ne faisait reculer le péril, qui combattait au nom de la patrie et de Dieu :

« Quand ce roi par l'exil paya trente ans d'exploits, /
 Qui l'éveillaient la nuit comme autant de fantômes,
 Nos adieux, les voici : « Sortez de mes royaumes !
 - Desquels, sire ? de ceux que j'ai conquis pour vous
 Ou de ceux que pour vous j'ai défendus ? – De tous.
 - Quand ? – Demain. – Aujourd'hui : sans moi gardez les vôtres ;
 Je vais dans mon exil vous en conquérir d'autres ».
 Cela dit, je souris, et je tournai le dos

En sifflant dans ma barbe un vieil air de Burgos.
Mais j'ai tenu parole ⁽¹⁾ ».

Au fur et à mesure que nous avançons dans la première scène, nous découvrons un nouveau visage du Cid ou peut-être tout simplement un homme âgé, nostalgique de sa jeunesse et de sa Chimène. Rien de plus humain et de plus naturel que ce besoin, après les récits de guerres, de rentrer un peu en soi-même. C'est sa vie intime que le Cid retrace maintenant et son sentiment s'épanche sous une forme lyrique :

« Héroïque fierté », dit-il à Elvire,
« Les bijoux des captifs vont bien à ta beauté,
Et je redeviens jeune en voyant dans sa gloire
Rayonner sur ton front ma première victoire.
Ta mère les portait, quand, belle comme toi,
Mais quelque peu moins fière, elle reçut ma foi.

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.400
Et le marbre la couvre !... Où sont ces nuits, Chimène,
Dont les brises tout bas t'allaient conter ma peine ?
Que je souffrais alors et que j'étais heureux !
O chagrins qu'on maudit, désespoir amoureux !
Le cœur que vous fuyez ne sait plus où se prendre ⁽¹⁾».

Mais le Cid ne s'attarde pas longtemps sur sa nostalgie : en vrai héros castillan, il s'adresse fièrement à son épée en attendant l'arrivée de Ben Saïd, le roi maure:

« Tu vas la voir de près, ma fidèle compagne,
Patience, et dans peu nous rentrons en campagne,
Puisque les Sarrasins ont juré que jamais
Ton vieux maître ni toi ne dormirez en paix ⁽¹⁾ ».

La scène II du dialogue entre le Cid et le Maure est une innovation sur deux plans : en premier lieu, le face à face des deux ennemis, lourd de menaces et

de tensions, est présenté sous forme de dialogue à la manière des vieilles romances et non pas sur les champs de bataille sous forme de récit de guerre ; ensuite, le Cid pousse sa fille Elvire à intervenir et à répondre au maure, étant celle qui lui succédera : ainsi apparaît mieux l'importance que le Cid donne à sa famille, ici à sa fille unique. Quant au fond, le thème reste classique, celui de l'éternelle guerre entre le maure et le chrétien. Le maure vient offrir au Cid la royauté mais ce dernier refuse : « la guerre je la veux, la victoire j'y compte : / Mon prélat m'absoudrait, si j'acceptais ma honte, / Mais des doigts seulement ; il m'absoudra du cœur, / Quand je l'aurai sauvé, si je reviens vainqueur ⁽²⁾ ». Tout dialogue est inutile et les négociations ne sont que le prélude à la guerre. On notera deux champs lexicaux : l'un donne un portrait vindicatif du maure (« Pour

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.401

(2) Delavigne Casimir, *Ibid.*, p. 402

t'apprendre mon nom et t'en rendre jaloux : / En troubler ton sommeil est l'honneur qui me tente ; / Le tien m'a si souvent réveillé sous ma tente ⁽¹⁾ », l'autre évoque un Cid fier et héroïque (« Mais il reste toujours, si grand que soit un homme, / Gloire pour tous au champ, comme place au soleil, / Et jamais aucun nom n'a troublé mon sommeil ⁽¹⁾ »). Le ton monte et le défi prend un grand intérêt, d'abord parce que les menaces mutuelles s'accompagnent du rappel de la vive hostilité et des batailles sanglantes qui virent s'affronter chrétiens et maures dans l'Espagne occupée : « Car on sait », s'écrie avec hargne Ben-Saïd, « aux déserts le nom de ton épée ; / Et ce Babieça qui sous toi fend les airs, / On le cite en exemple aux coursiers des déserts. / J'eusse écrasé les tiens : je hais toute ta race, / Hors toi seul : ta clémence égale ton audace ⁽²⁾ ». Le défi continue, visant directement le Cid dans son orgueil, en lui rappelant les pertes subies par les chrétiens:

« Et de tes alliés pas un seul n'a paru.

Dans l'infant d'Aragon en vain ton cœur espère :

Il ne sait que pleurer ; car j'ai tué son père.
En vain dans la Navarre ; orpheline par moi,
La Navarre est sans chef, car j'ai tué son roi.
Que te reste-t-il donc ? La Castille ; elle est brave,
Alphonse est brave aussi ; mais il te veut esclave ;
Tu refuses de l'être, il te trahira ⁽²⁾».

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.401

(2) Delavigne Casimir, *Ibid.*, p. 402

Devant le ton provocateur et hautain du Maure, le Cid s'enflamme: « Sors d'ici, Ben Saïd, ou respecte son nom ! ». Casimir Delavigne introduit ici, au cœur de l'affrontement, une lettre envoyée par Fanès, ami fidèle du Cid et père de Rodrigue, qui conduit à la guerre. Le contenu de la lettre renvoie non seulement à une réalité historique mais traduit, face à la menace d'invasion, une volonté de persévérance, l'énergie, la promptitude, le sang-froid et le courage de Fanès. Ainsi, la plume de Fanès, empreinte d'enthousiasme et d'exaltation, vient se heurter à l'offre dédaigneuse de Ben-Saïd :

« Mais, avec mon fils et quelques vaillants,
Je pars au galop quand le jour va poindre.
Fanès te joindra, dût-il, pour te joindre,
Offrir sa poitrine à mille assaillants.
Sur leurs corps à tous je passe, et ramène,
Comme toi jadis aux pieds de Chimène,
Deux rois, mon vieux Cid, et cinq si je puis :
Où le Cid n'est pas, c'est moi qui le suis ⁽¹⁾ ».

Un premier trait distinctif de la pièce de Delavigne est l'accent mis sur les valeurs de l'amitié, elle-même affermie par une incessante exaltation de l'honneur et de l'héroïsme. Cette amitié impressionne et effraie le Maure, qui poursuit néanmoins son chantage pour faire fléchir le Cid. Il se laisse aller à un monologue, traduction d'une sorte de lamentation pour lui-même, camouflée par des promesses qui finissent sur un ton presque suppliant, accompagnées d'un éloge hyperbolique et calculateur renforcé par l'emploi de l'adynaton, et auquel le recours à l'impératif confère un accent solennel qui cherche à en imposer :

« Règne, mais affranchi d'un honteux vasselage :
A ton Dieu seul ta foi, comme à lui ton hommage !

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.402
Ton alliance à nous ! c'est l'acheter pour rien
Que payer d'un royaume un bras tel que le tien ⁽¹⁾ ».

Soulignons, par ailleurs, que toutes les interventions du Maure dans cette scène utilisent le procédé de l'hyperbole - « nous serons cent contre un », « quand vingt rois », « Ben-Saïd, à traiter ne s'avilissant point », « d'un cercle étincelant », « de tous la mort ! », « je viens t'offrir la royauté », « maître du beau pays ... » ; mais, derrière ces exagérations, se cache une ironie sous-jacente qu'on cherche, au premier abord, à faire pour passer pour de l'admiration. Le Maure attendait la réaction du Cid qui, fier et indifférent à l'offre de l'ennemi, ne prend pas la peine de répondre à son discours cynique et artificiel et laisse cette tâche à sa fille. Mais celle-ci ne pouvait que répliquer comme l'aurait fait son père, et s'il n'y avait pas le nom d'Elvire dans le texte on aurait dit que c'est le Cid lui-même qui répond. Ainsi apparaît un nouveau trait de la pièce sur la permanence et la transmission, d'une génération à l'autre, des valeurs sacrées de l'honneur et de l'héroïsme. Elvire refuse catégoriquement les flatteuses propositions de l'ennemi.

Ben Saïd, exacerbé par l'intervention d'Elvire, se fait de plus en plus menaçant, et laisse éclater sa haine du chrétien, que souligne l'emploi de

l'homonymie (le verbe tomber) pour donner un caractère d'évidence à sa victoire :

« La guerre donc ! Fidèle à celui qui m'envoie,
J'ai fait tout pour la paix qui m'arrachait ma proie ;
La guerre me la rend : vos remparts vont crouler,
Et le sang des chrétiens comme l'eau va couler.
Que sur sa croix brisée à mes pieds leur Dieu tombe !
Je veux que leur conquête aujourd'hui soit leur tombe ! ⁽¹⁾ ».

Est-il besoin d'insister sur la brutalité de l'expression ? Et pourtant, les

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.402
répliques du Maure, dans l'outrance même de la haine et du fanatisme, sont bâties sur une antithèse entre la force, moyen de pression psychologique pour obtenir l'accord du Cid, et une faiblesse qui vient de la conscience de la grandeur de l'adversaire car, bien que muré dans une implacable hostilité et un profond mépris du chrétien, Ben Saïd n'hésite pas à proclamer après la rupture du dialogue et l'appel à la guerre, son admiration pour le Cid :

« Pour prix de ta justice,
S'il est jamais en moi de te rendre un service,
Parle et je t'entendrai, fais un signe et j'accours.
Mais l'œuvre qui m'attend n'admet plus les discours ;
Je te quitte... Ta main, seul chrétien que j'admire !
A ceux de ma tribu je serai fier de dire
Que j'ai touché ta main ⁽¹⁾ ».

Au moment des adieux, l'antithèse se poursuit jusqu'à la fin de la scène, où le rapport s'inverse. Ben-Saïd est en position d'infériorité : c'est le Cid qui est dominant, le Maure est le dominé. L'admiration du Maure pour Le Cid fait mieux apparaître la grandeur du Campeador. De même, Delavigne utilise le procédé de la reprise dans les derniers vers pour marquer l'antithèse, mais on notera, que

l'opposition est clairement exprimée dans le choix des souhaits (« paix à ton âme », dit Le Cid, et « paix à ta cendre », réplique le Maure »), mais qu'elle l'est également dans le choix des mots : « la paix » révèle chez Le Cid la maîtrise et la force ; tandis que « la cendre », dans la bouche du Maure, dénote passivité, faiblesse, mort.

La scène III comprend une tirade du Cid sous forme de monologue, véritable morceau de bravoure adressé au peuple espagnol pour se soulever contre

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.402 - 403

l'ennemi ; l'accent en est lyrique mais le fond est essentiellement dramatique. Dans cette tirade, resurgissent, avec une violence marquée dans l'expression, « les prouesses d'honneur » que le peuple espagnol a connues autrefois. On peut parler ici d'hypotypose car le Cid cherche à rendre réel et présent par la force d'évocation quelque chose qui ne l'est pas encore.

« Espagnols, levez-vous !
Par le Christ et les saints ! je vous sauverai tous.
Si vous avez du cœur, jeune gens, leurs richesses
Seront votre butin pour parer vos maîtresses.
Vieillards, en les armant, racontez à vos fils
Les prouesses d'honneur que vous faisiez jadis.
Eveillez dans leur sein le démon des batailles,
Femmes ; ils reviendront. Vous, enfants, aux murailles
Si je vous vois courir, votre fronde à la main,
Avec ces turbans-là vous vous jouerez demain ;
J'en jure Dieu ! [...]
Trois heures de courage :
Nous les battons. Allez ! ⁽¹⁾ ».

C'est pour le Cid la question capitale qui se pose, c'est pour son peuple l'heure du sursaut nécessaire, le tournant du destin de la chrétienté. Ses défenseurs ne sauraient reculer devant le défi, quelle que soit l'étendue du sacrifice. Nous retrouvons bien ici l'ardeur, la fierté, l'élan qui soulèvent les héros cornéliens. Mais la beauté des vers, dans cette tirade, reste bien entendu inférieure à celles du dramaturge du XVII^{ème} siècle.

La scène IV nous renseigne sur une vieille histoire racontée par le Cid à sa fille et à Rodrigue, qui illustre les vertus du Campeador et la gloire de sa race.

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.71

Il s'agit d'un conflit qu'il aurait eu avec un juif sur un coffre-fort, et qui rappelle la fameuse chronique du Coffre du Cid. Cette légende a suscité les acerbes critiques de Gautier qui, se trouvant devant le fameux Coffre à Burgos, pense à l'œuvre de Delavigne: « l'on trouverait maintenant », fait-il observer, « peu de juifs et même peu de chrétiens assez naïfs et débonnaires pour accepter un pareil gage. M. Casimir Delavigne s'est servi de cette légende dans sa pièce de *La Fille du Cid*, mais il a substitué au coffre énorme une boîte imperceptible, qui ne peut rien contenir en effet que *l'or de la parole du Cid* ; et il n'est aucun juif, même un juif des temps héroïques, qui prêtât quelque chose sur une pareille bonbonnière ⁽¹⁾ ». Toujours à Burgos, il lance encore une autre pique à notre auteur, qui avait créé pour la rime le terme « Tizonade » à la scène I^{ère} de l'Acte I^{er} : « à propos du Cid », s'écrie-t-il, « faisons observer à M. Casimir Delavigne que l'épée du héros s'appelle Tisona et non pas Tizonade, qui fait une rime trop riche à limonade ⁽²⁾ ».

Le Cid achève l'évocation de ses souvenirs sur ces vers oratoires qui reflètent vivement la grandeur du sentiment de l'orgueil chez le Campeador :

« Eh bien ! devant ce juif me vois-tu confessant,
Moi, chrétien, gentilhomme, un mensonge innocent,
Dont je n'ai pas rougi dans un moment d'alarme,
Mais un mensonge enfin ! j'aimerais mieux sans arme,

Les rênes dans les dents, me jeter à travers
Les plus fiers Grenadins dont nos champs sont couverts,
Les Maures les plus noirs de la Mauritanie,
Que boire le dégoût d'une telle avanie ! ⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.71

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.88

(3) Delavigne Casimir, *La fille du Cid, op.cit.*, p.404

Dans la scène VI, Rodrigue se décide à entrer en religion. Tout au long de la scène, Delavigne utilise le procédé du débat pour exprimer le terrible dilemme qui agite le jeune Rodrigue: l'état d'indécision qui a retardé sa décision et sa volonté d'obéir à son père dans l'accomplissement de son devoir. Il se plaint et pleure devant le Cid qui apparaît encore une fois sous la figure d'un père attentif, compréhensif, encourageant mais surtout réaliste, ne lui cachant pas la difficulté de la tâche qui l'attend :

« La route est libre au bord des mers.
Mais le cloître, mon fils, a des jours bien amers :
C'est avec désespoir qu'on entend sonner l'heure
Où, jeune, on rejeta ce que plus tard on pleure,
Et qu'on les sent, ces vœux si légers autrefois,
Retomber sur un cœur qu'ils brisent de leur poids.
Au temps où j'habitai Saint-Pierre de Cardène,
Plus d'un moine, saisi d'une douleur soudaine,
Au doux aspect des champs, des bois lointains, des eaux,
Murmura : si j'avais les ailes des oiseaux !...
Sans leur faire expliquer ce qu'ils n'osaient pas dire,
Avec eux tristement j'échangeais un sourire.
Crois donc un vieux soldat, mauvais clerc, moins savant
Sur les choses du ciel qu'on ne l'est au couvent,

Mais qui sait mieux le monde, et voit avec tristesse
Que des vœux imprudents enchaînent ta jeunesse ⁽¹⁾ ».

De cette grande leçon sur la dureté des sacrifices et surtout sur
l'importance de la liberté personnelle dans les choix de la vie, nous passons, dans

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.405

la scène suivante, à une autre leçon de grandeur, mais cette fois représentée par
Elvire, la fille du Cid. Cette dernière, pour rembourser une ancienne dette de son
père, a donné en échange sa couronne, le seul bien qui lui restât. Son père, troublé
mais fier de sa fille, s'écrie :

« Tes regards, tes paroles de flamme
A qui n'en aurait pas pourraient donner une âme,
Rendraient le plus timide incapable d'effroi.
Viens donc, viens dans mes bras, fille digne de moi,
Digne de tes aïeux, mais la plus pauvre fille
Du plus pauvre hidalgo de toute la Castille ⁽¹⁾ ».

Dans ces vers, l'auteur joue sur la répétition des mots « digne » et
« pauvre ». En insistant ainsi sur ces deux termes, il met en relief la signification
du message qu'il délivre. Pauvreté et dignité, ainsi mis face à face, s'épaulent
pour ainsi dire mutuellement et, loin de se contredire ou de s'opposer, se
complètent et se valorisent l'une l'autre ; elles sont comme les deux visages d'un
même univers moral: il y a autant d'occurrences pour chacun des deux termes, et
chacune de ces occurrences est soulignée par une symétrie parfaite dans la
construction des vers.

Le dilemme se poursuit dans la scène VII, mettant en présence le couple
Rodrigue - Elvire. Elvire, l'image de la fille modèle, réplique de son père, nous
apparaît comme une femme qui, fidèle à son lignage, place le devoir et l'honneur
au dessus de tout. Malgré les paroles enflammées du jeune Rodrigue qui lui avoue

son amour, son supplice d'aller au couvent, sa jalousie de Fernand son frère qui gagnera son cœur, Elvire ne s'attendrit pas : en vraie fille du Cid, elle affronte bravement le douloureux problème qui se pose à elle. A la fin de la scène et avec

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.405

une rare lucidité, elle examine la situation et n'hésite pas à répondre au jeune amoureux sur un ton catégorique et décisif:

« Obéissez, Rodrigue, à Dieu qui vous entraîne ; / Séparons-nous ; fuyez ⁽¹⁾ ».

Le balancement se présente comme un face-à-face entre des options tragiquement incompatibles: Rodrigue/Fernand, amour/devoir, jalousie/résignation, contrainte/tyrannie, malheureux/obligé, sont mis en regard par un parallélisme de construction répété tout au long du dialogue Elvire/ Rodrigue.

Le débat révèle chez Elvire, une âme cornélienne qui lutte contre son cœur, sachant qu'elle compromet son bonheur. D'ailleurs, Casimir Delavigne, dans cette pièce, a été accusé par certains critiques de plagiat ; d'autres, au contraire, ont souligné et loué son honnêteté, le jugeant un digne élève de Corneille, incapable de porter atteinte à la gloire du père de la tragédie française auquel il vouait une grande admiration (d'où ses beaux vers sur le grand poète tragique du XVIIème siècle). On sera plutôt tenté de suivre la deuxième opinion et de redire du poète havrais qu'il « y a du Corneille dans cette tête-là ». Delavigne lui-même, le jour où il fit son entrée à l'Académie, émit cette idée, qu'on peut considérer comme une réponse à ce qui vient d'être dit de sa forte inspiration cornélienne: « l'écrivain doit être lui-même. Il ne doit pas être le chevalier servant d'un autre et ne pas suivre le panache de cet autre pour parvenir à la célébrité. Le véritable écrivain doit conserver son originalité propre, être lui et non un autre. Il peut toutefois s'inspirer des idées d'autrui, mais il doit avoir soin de conserver toute son indépendance dans l'art d'écrire, toute sa personnalité ».

Revenons à la pièce et au retour de la guerre de Fanès, qui arrive pour annoncer la mort de son fils Fernand, fiancé d'Elvire et frère de Rodrigue. Aussitôt ce dernier, conscient de son devoir, réclame les armes :

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.407

« Que je reprends mon nom.
Devenu le dernier de ma noble maison,
Je viens revendiquer l'honneur que j'ai d'en être ;
Je le veux soutenir, je l'accroîtrai peut-être ;
Ou si l'accroître encore est plus que je ne puis,
Périr pour ma maison, c'est prouver que j'en suis ⁽¹⁾ ».

Emporté par cet élan et cette impatience presque joyeuse, brûlant d'exercer son courage et de reprendre le flambeau des mains de son frère, le jeune Rodrigue arrive au paroxysme de l'exaltation lorsque son père Fanès, reconnaît en lui son fils. Fanès, encore sous le choc de sa douleur, s'émeut quand il se trouve devant son fils cadet, qu'il avait renié :

« Lui, que j'ai renié, lui, que loin de mes yeux
Je crus enseveli sous un linceul pieux.
C'est mon sang !... Ah ! son cri me suffit pour le croire :
N'as-tu pas dit, enfant, que tu veux de la gloire ? [...]
C'est mon fils ; je le vois, je l'embrasse ;
Je sens sous mes baisers ressusciter ma race ! ⁽¹⁾ ».

Le premier acte se termine par un appel de Fanès aux chevaliers :

« Suivez-nous, compagnons; suivez sa jeune lance ;
Pour reprendre Fernand et pour sauver Valence,
Suivez les deux vieillards et le jeune guerrier ! ⁽¹⁾ »

Aussitôt Rodrigue se sent revivre : l'action l'appelle, son espoir renaît, la gloire s'offre à lui ; se tournant vers Elvire, il s'écrie : « Je vais combattre, Elvire » ; et la jeune fille ajoute : « Et moi, je vais prier ».

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.408 – 409

Acte II

L'acte II nous met en présence de la consternation d'un père plongé dans la tristesse car Rodrigue, son fils, n'a pas été à la hauteur et a failli à l'honneur, fuyant devant l'ennemi. Le champ lexical de l'humiliation révèle l'intensité de l'outrage infligé au vieux guerrier, et Fanès va même jusqu'à vouloir tuer son fils. Le Cid essaye de l'en dissuader, mais quand l'honneur familial est en jeu, les tendresses du cœur ne comptent plus :

« Quand le rameau s'est flétri jeune encore,
Il faut le séparer du tronc qu'il déshonore ⁽¹⁾ », dit Fanès avec une hauteur méprisante pour ce fils qu'il juge indigne de sa race. Le Cid a beau prendre la défense de son filleul : « Il faut venir en aide à sa fragilité, / Pour qu'il couronne un jour le tronc qui l'a porté ⁽¹⁾ », Fanès reste inflexible, ne pouvant pardonner à son fils ce qui lui apparaît comme une inqualifiable lâcheté : la fuite sur le champ de bataille.

« Eh ! quand on lâche pied, qu'importe qu'on frissonne
De celui qu'on reçoit ou de celui qu'on donne ?
Faible qui sans pâlir ne meurt pas à son rang,
Et faible qui pâlit à l'aspect d'un mourant !
Il a manqué de cœur ⁽¹⁾ ».

Casimir Delavigne s'inspire dans cette scène d'un art tout particulier à l'Espagne, violent, coloré, semé d'antithèses forcées: tuer son propre fils paraîtrait en France, et surtout à l'époque de Casimir Delavigne, d'une brutalité forcenée.

Elvire, devant l'insistance du vieillard sur l'impardonnable délit de son fils, est persuadée de la mort de Rodrigue et se reproche cette mort dans un très beau monologue (scène V) où se mélangent, d'une part, des traits d'observation vraiment délicats et profonds et, de l'autre, des pressentiments pathétiques

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p. 409

d'échecs :

« Ainsi jeunesse et gloire,
Première émotion que donne la victoire,
Magnanimes plaisirs qu'à peine il a connus,
Lauriers pour lui fanés aussitôt qu'obtenus,
Tout s'est anéanti. Quand son père l'approuve,
Quand je puis l'avouer, cet amour que j'éprouve [...] ».

Le danger que court son bien aimé est bien fait pour exalter l'âme romanesque d'Elvire qui poursuit sur le ton de la déploration :

« Il est mort ; et ce cri : « Rodrigue, je t'aimais !... »
Rodrigue, mort pour moi, ne l'entendra jamais !
Pour moi ; je l'ai voulu ; sa perte est mon ouvrage.
Pouvais-je donc, ô ciel! douter de son courage ?
Avais-je, en l'adorant, besoin pour l'admirer
De l'exposer au coup dont il vient d'expirer ?
Il fut à lui, ce cœur que la reconnaissance,
Qu'un pur enthousiasme a mis sous sa puissance,
Du jour que je le vis, ange consolateur,
Braver d'un front si calme un fléau destructeur.
Mais aussi que ce cœur, honteux de se connaître,
A pris un soin cruel d'humilier son maître ! ⁽¹⁾ ».

Cette dernière idée est simple : Rodrigue, l'homme qu'elle aime, est coupable car il a failli à l'honneur de son père. C'est sur elle maintenant qu'elle

rejette la faute, qu'elle a le droit de pleurer, et sa peine s'épanche sous une forme lyrique :

« De quels traits dédaigneux il arma mes discours !
Je dûs cacher mes feux, puisqu'ils étaient un crime ;
Ce ne fut pas assez, je l'en rendis victime ;
A ses humbles vertus, superbe, j'insultai ;
Je l'accablai du poids de leur obscurité.
De son sang, de ses jours, je ne tins aucun compte,
Pour faire de sa gloire une excuse à ma honte,
Je voulus qu'il fût grand, illustre ; je voulus
Qu'il devint un héros, et ce héros n'est plus ! ⁽¹⁾ ».

Le héros peut échouer, il n'est pas l'éternel vainqueur. Il est encore, en un sens, plus humain que les héros classiques, et même le grand Cid, le héros des romances, de Guillen de Castro et de Corneille avait donné une excuse à cet échec jugeant qu' « Il faut venir en aide à sa fragilité, / Pour qu'il couronne un jour le tronc qui l'a porté ⁽¹⁾ ». Apparaît un autre visage du Cid : celui du parrain mûri par l'expérience, et qui ne perd pas son sang-froid ni sa confiance dans le jeune Rodrigue.

Mais dans la très belle scène d'amour entre Elvire et Rodrigue qui vient à la suite, L'auteur se rapproche de nouveau de son grand maître Corneille. Cette dette reconnue, on a le droit de dire qu'on relit cette scène incomparable avec la même émotion. Ce premier frémissement, ce frémissement d'attente, on le ressent, et on participe à l'émotion des personnages : dans une situation si difficile pour les deux amoureux, ils se comportent avec une telle franchise et une telle dignité, qu'ils demeurent inattaquables et gagnent le cœur du lecteur. D'ailleurs il faut rendre en premier lieu à Guillen de Castro l'hommage qui lui est dû car c'est lui qui, a, le premier, tracé les thèmes de cette scène qui en font la beauté. Citons, à titre d'exemple, ces quelques vers du dramaturge espagnol :

« Chimène. – Dieu ! Rodrigue, Rodrigue, dans ma maison !

Don Rodrigue. – Ecoute- moi !

Chimène. – Je me meurs ». Puis nous assistons dans la scène espagnole à

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.412

l'explication et la justification par Rodrigue de son acte et à la résolution et, à l'attendrissement de Chimène à l'heure des adieux :

« Don Rodrigue. – Je veux seulement te demander de m'écouter et, après, de me répondre avec ce fer (*il lui tend son épée*). Ton père... a porté sur les cheveux blancs du mien une main insolente et injuste. Quoique je me visse déshonoré..., j'ai hésité à me venger. Dans un si grand malheur, mon affront et ta beauté luttèrent malgré moi et se balançaient dans mon âme. Et tu l'aurais emporté, Chimène, si je ne m'étais représenté que tu haïrais, devenu infâme, celui que tu avais aimé pour son bon renom. Et sur cette pensée noble et digne de toi, dans les entrailles de ton père j'ai enfoncé mon épée sanglante. Ainsi j'ai retrouvé mon honneur perdu... Allons, prends ce fer et pour qu'en nous deux paraissent même volonté et même courage, n'hésite pas à venger ton père comme j'ai vengé le mien.

Chimène. – Rodrigue, Rodrigue ! Ah malheureuse ! Quelle que soit ma douleur, il faut bien que j'avoue que tu t'es conduit comme un chevalier en vengeant ton injure... Je ne te reproche qu'une chose, c'est de te présenter à mes yeux alors que ta main et ton épée sont encore teintes du sang de mon père. Pars donc, Rodrigue, va-t-en. [...]

Don Rodrigue. – Ah ! Chimène, qui aurait dit ?...

Chimène. – Ah ! Rodrigue, qui aurait pensé ?...

Don Rodrigue. – Que mon bonheur devait finir ?

Chimène. – Que mon bien devait s'évanouir ? – Mais, grand Dieu ! je tremble qu'on ne te voie sortir (Elle pleure).

Don Rodrigue. – Que vois-je ?

Chimène. – Va-t'en, laisse moi avec ma douleur ».

Mais ce qui n'était chez Castro qu'un épisode entre tant d'autres devient, chez Casimir Delavigne, un point focal, l'entretien « romantique » qui explique tout, où le cœur, amoureux mais détruit, des deux amants achève de se manifester l'un à l'autre. Notre poète n'a pas uniquement su tirer de cette situation tout le pathétique qu'elle comporte, mais il a ajouté bien des traits romantiques, dont quelques uns sont admirables et rejoignent même, par moments, la beauté de la versification d'un Hugo ou d'un Musset. Cette scène (VI) où les deux amants s'ouvrent leur cœur mériterait d'être citée en entier, mais contentons-nous de ceci :

Elvire.

« Il vit !... ton bras s'est ouvert un passage ;
Au plus épais des rangs jeté par ton courage,
On t'en croyait victime ; un courage plus grand,
Un prodige héroïque à mon amour te rend !

Rodrigue.

Est-ce vous qui parlez ? Quelle pitié vous touche,
Vous égare, et quels mots sortent de votre bouche ?
Aimé ! j'étais aimé ! Je le suis, et de vous !
Répétez cet aveu si cruel et si doux ;
Qu'il inonde mon cœur d'une ivresse nouvelle,
Et que je meurs, ô Dieu ! pour mourir aimé d'elle !

Elvire.

Toi, mourir !... quoi ce cri de mon âme élançé,
De mon front pâle encore l'effroi mal effacé ;
Quoi ! des pleurs qu'ils versaient mes yeux encore humides
Pour toi qui veux mourir sont des garants perfides !
ce que t'ont dit ma voix et le trouble où je suis,
Il faut te le redire ! Eh bien donc ! Je ne puis
Ni cesser de t'aimer, ni t'aimer davantage ;

Eh bien ! ce cœur vaincu t'appartient sans partage.
Te l'a-t-il assez dit ? En subissant tes lois,
Est-il dans sa tendresse assez fier de son choix,
Lorsque je reconnais que ta jeune vaillance
A, sur les pas du Cid, conquis son alliance ;
Que ma main dans ces nœuds, dont j'aime à me vanter,
Trouve autant de lauriers qu'elle en doit apporter ?
Car, en m'en couronnant, c'est aux tiens que je donne
Cette main, que, toi mort, ne méritait personne ;
C'est à ceux dont pour moi tu viens de te couvrir,
A ceux qui les suivront, et que doit m'offrir
Dans le cours d'une vie en victoires féconde
Le bras d'un Cid nouveau qui se révèle au monde ». [...]
Qui peut me démentir quand je te rends justice ?

Rodrigue.

Moi, c'est moi ; mais que n'ai-je, ô ciel ! par quelque indice
Pressenti le bonheur où j'étais appelé !
Il eût changé mon être, il l'eût renouvelé ;
A ces hommes de fer il m'eût rendu semblable.
Devenu par amour comme eux inexorable,
Je n'aurais pas alors, intrépide à moitié,
En étouffant la peur, écouté la pitié.
A travers mon espoir j'aurais d'un œil avide
Vu, comme eux, sans pâlir, cette gloire homicide,
Et me serais plongé, sans reculer d'un pas,
Dans cette œuvre de mort qui ne les émeut pas ⁽¹⁾ ».

Dans la scène suivante, un monologue de Rodrigue, on assiste à la consternation accablée du jeune homme, qui refuse l'accusation de son père à la

(1) Casimir Delavigne, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p. 412-413

suite de la déclaration d'amour d'Elvire et surtout des encouragements de cette dernière lui rappelant qu'il était le « Dernier espoir d'un sang qu'entre tous on renomme / Pour noble, et que pour brave on proclame entre tous, Minaya, / fils d'Alvar, filleul du Cid, qui ?vous !.../ Ah ! Rodrigue ». Ce monologue révèle l'enjeu moral et dramatique dont Rodrigue, dans son intériorité, prend conscience et qui suscite l'émotion tragique par excellence : la pitié. En lisant ces vers, nous découvrons un pathos s'affirmant avec force dans ce personnage et qui le fait s'écrier à genoux :

« Et pourtant, moi, qu'elle outrage en face,
Des miens je me sens l'âme ; ils m'ont de cette audace,
Qui bouillonnait en eux, transmis le feu sacré.

Je ne suis pas de vous un fils dégénéré ;
Mânes de mes aïeux, je ne suis pas un lâche ;

(Il se relève.)

Non, je ne le suis pas !... et sans fin, sans relâche,
Sous leurs mortels dédains ses yeux m'accableront,
Et dans leurs yeux à tous je trouverai l'affront.

Eternelle agonie où ma vertu succombe !

La tombe est préférable, et j'y descends... La tombe !

Sans crime avec ce fer puis-je donc me l'ouvrir ?

Le cloître !j'y serais des siècles à mourir.

Ainsi flétri, perdu, je n'ai plus de refuge,

D'abri contre la honte !... Ô mon père, ô mon juge,

Viens, toi, viens sur ton fils assouvir ta fureur ;

Ah ! viens, frappe, et de vivre épargne-lui l'horreur ! ⁽¹⁾ ».

Ce Rodrigue se rapproche manifestement du Cid de Castro car il passe

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p. 412-413

presque immédiatement d'un terme à l'autre, de la plainte à la décision.

Pour me faire innocent, tu te faisais coupable.
Je mourrais si d'un mot tu m'avais outragé,
Et tu rends à la vie un cœur découragé :
Il renaît ; laisse-moi cacher dans ta poitrine
Ce front que le remords sous tes bontés incline ;
Laisse-moi, soulagé du poids de mes douleurs,
Respirer l'héroïsme en y cachant mes pleurs ⁽¹⁾ ».

Il est vrai, comme le dira le critique Dessalles-Régis, que « malaisément on se le figure vieux [Le Cid], refroidi par l'âge, d'un sang moins bouillant, d'un bras moins prompt, d'une valeur plus prudente et plus réfléchie ». Certes, le Cid de Delavigne est vieux, mais l'âge a-t-il refroidi en lui l'ardeur des passions? Il prononce des paroles conciliantes, tente de dissuader Fanès, mais dans sa réponse au jeune Rodrigue, on retrouve un Cid qui essaye de stimuler l'esprit combattant et les vertus du chevalier dans le cœur de son filleul par l'emploi de métaphores banalisées (« jeune lion », « répands ces pleurs »...) mais qui sont comme revivifiées et retrouvent force et expressivité ; la métaphore, dans ce texte, peut même devenir comme l'esquisse d'une allégorie, celle du remords personnifié. Ainsi, pour persuader son filleul, le Cid, à travers un style figuré, vise à exciter une série de sentiments indispensables à un chevalier ; d'où toute une manipulation affective et psychologique :

« Répands, jeune lion, répands ces pleurs que j'aime;
Ils n'auront sur mon sein de témoin que toi-même.
Quand il touche à l'honneur qu'un souffle ternirait,
Pour qu'un avis profite, il faut qu'il soit secret.

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.414
Le courage qui tue à tes yeux est furie;

Rodrigue, il est devoir s'il venge la patrie.
Le meurtre est juste alors ; pense qu'en triomphant

C'est elle, c'est ton Dieu que ta vertu défend,
Non le bruit qu'après toi laissera ta mémoire,
Et que l'humanité ne sied qu'à la victoire.
Tu le sens, n'est ce pas ? et tu veux devenir
Le vaillant que ton nom promet à l'avenir ;
Tu prouveras à tous qu'en toi revit ton frère,
Et seras ce qu'il fut, l'orgueil de ton vieux père ⁽¹⁾ ».

Cet appel à l'action produira bien son fruit: dans la scène X, en effet, alors que le Cid n'arrive pas à obtenir de Ben-Saïd le cadavre de Fernand, Rodrigue l'obtient du Maure. Le dialogue entre Ben-Saïd et le Cid renferme de très beaux vers, où les antithèses s'articulent autour de deux champs lexicaux: la nature des deux religions (chacun des deux personnages naturalise ses émotions pour exprimer la beauté et l'authenticité de la foi qu'il professe) et la sphère des affections familiales (sont convoqués le père, la mère et le fils, actant de la relation affective, ici détruite). Les figures employées dans ce dialogue antithétique revêtent en même temps une fonction polémique : elles sont porteuses de connotations fortement dévalorisantes envers Fernand et font appel aux caractéristiques traditionnelles du style de l'invective; le dialogue mérite d'être largement cité :

Ben- Saïd

« Cette douleur amère.

Leur fils la sent encor : de tous les prisonniers

Faits dans leur ville en cendre, ils étaient les derniers.

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.414
Ces deux hardis croyants portaient si haut la tête,
Et confessaient si haut la loi de leur prophète,
Qu'on rendit à plaisir leur supplice plus lent ;
L'outrage s'y mêla : de son glaive insolent

L'Espagnol les força de baiser la poignée
Dont il collait la croix sur leur bouche indignée,
A leur aide en riant, appela Mahomet,
Autour de leurs deux corps qu'un brasier consumait,
Et par trois fois, aux cris d'une foule grossière,
En jeta dans les vents la brûlante poussière.
Voilà ce qu'il a fait ; guerrier, veux-tu savoir
Ce qu'à fait à son tour leur fils au désespoir ?

Le Cid

Achève

Ben-Saïd

Il a juré le saint nom de sa mère,
Le nom plus saint encore d son vénéré père,
Et les chairs et les os de leurs corps qu'on brûla,
Et leur cendre lancée à la face d'Allah,
Que jamais les chrétiens ne répandraient la terre
Sur un chrétien par lui frappé du cimenterre,
A moins qu'en succombant, délié de sa foi,
Lui-même d'un vainqueur il n'eût subi la loi.
Que de soleils depuis, que de froides rosées
Ont passé sur des chairs par lambeaux exposées
Au bec vengeur de l'aigle, et combien d'ossements
Ont, de chairs dépouillés, blanchi sans monuments !
Mais, avant qu'il soit las de châtier ta race,
Combien d'autres encor blanchiront sur sa trace !
Car son bras est mortel à qui l'ose braver,
Et le vainqueur qu'il cherche est encore à trouver.

Le Cid

Dieu, qui du haut du ciel maudit ces représailles,

Pourra le lui trouver au pied de nos murailles.

Ben-Saïd

Dieu, qui les lui commande, a dit que sur ce bord

Au plus grand de vous tous il donnerait la mort. [...]

Le Cid

Il n'est plus qu'un duel qui m'honore,
Duel entre la croix et l'étendard du Maure,
Mon pays et le tien, vous, Ben-Saïd, et nous ;
Non d'un seul contre un seul, mais de tous contre tous.
De tant d'hommes sur moi lorsque le sort repose,
Punir l'orgueil d'un homme est pour moi peu de chose.
J'ai son peuple à détruire et le mien à sauver.
Il me retrouvera s'il veut me retrouver ;
Je n'entends éviter ni chercher sa rencontre ;
Qu'au fort de la mêlée à mes yeux il se montre,
Et, pour avoir le mien, qu'il m'apporte son sang,
Je ne refuse pas de l'abattre en passant.

Pars.

(Montrant le champ de bataille.)

Là je te promets de remplir son attente ;
Là, dans les rangs de siens, là, jusque sous ma tente.
Jusque sous son épée, avec l'aide de Dieu,

J'irai chercher Fernand ⁽¹⁾ ».

La scène XI présente le défi entre Rodrigue et Ben-Saïd sous la forme d'un échange de propos rugueux et âpre, dominé par le champ lexical de la menace et de rivalité mais surtout par le ton hautain et sarcastique du Maure devant l'inexpérience du jeune Rodrigue : « Prends garde », « Toi jeune

homme », « malheureux », « plus vaillant que toi ». Mais Ben-Saïd a beau user d'un langage brutal et arrogant, il ne réussit pas à provoquer la colère du jeune chevalier qui, bien au contraire, en digne filleul du Cid, garde son sang-froid et, plus encore, fait preuve, dans ses réponses, d'un mélange de rudesse, de force de caractère et de confiance en sa valeur (« Je n'en redoute aucun », « Réponds-moi », « Je te l'arrache »...) Il va même, face à la jactance du Maure, opter sans hésiter pour la mort au lieu de revenir sans la dépouille de son frère :

Ben- Saïd

« Prends garde: car ta main semblait en approcher,
Et ce serait, chrétien, mourir de qu'y toucher !

Rodrigue

Mourir ! ».

Notons que, dans cette scène, où l'échange des menaces marque un moment de suspense dans l'œuvre, le lecteur, devant l'attente angoissée de ce qui va se produire, se retrouve un peu déçu à la fin car il reste sceptique sur la façon par laquelle le jeune Rodrigue a pu convaincre le dur Maure, alors que même le Cid n'y était pas parvenu. N'est-elle pas un peu romanesque cette scène où les mots du jeune Rodrigue finissent par amollir un rude guerrier Maure que rien ne pouvait fléchir, ni vaincre ni émouvoir ? Ce débat, « à la romaine », vient-il à dessein pour changer un peu l'image que l'on a pu avoir jusque-là d'un Rodrigue

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

incertain et faible? L'auteur veut-il nous préparer à la succession du Cid qui s'annonçait dès le début de l'œuvre comme une nécessité urgente, et qui, au fur et à mesure que nous avançons, devient presque une obsession ? Dans ce cas, il devenait impératif, pour gagner la sympathie du public, surtout à cette étape de l'action, de commencer à mettre dans la bouche du jeune Rodrigue ces vers enflammés où le sacrifice de soi au profit de l'honneur de son frère, de sa patrie et de sa religion prend la forme d'une abnégation sans précédent. Ainsi, la réussite

du filleul du Cid auprès du Maure pour obtenir le cadavre de son frère constitue l'amorce d'un vrai changement du jeune chevalier.

Acte III

Au troisième acte, le Cid et Elvire sont dans l'attente de Rodrigue. Le Cid n'a jamais cessé d'avoir confiance en son filleul : « C'est étrange ! il n'importe : en lui j'ai toujours foi ». En face du Cid, le père que sa condition actuelle rend pathétique sans altérer en rien sa noblesse, apparaît Elvire, la fille belle et fière, à l'image de Chimène sa mère, et amoureuse aussi qui, traversée de sentiments contradictoires, se laisse aller, auprès de son père, aux confidences et aux aveux : « Je crains la gloire aussi, même en la trouvant belle ». Le rôle du père affectueux et encourageant est mis en valeur car Elvire retrouve la confiance et s'écrie : « Mais mon cœur alarmé tressaillant d'espérance » et, plus loin, « Cette course lui garde un triomphe nouveau : / Il reviendra, ce soir, plus fier de son fardeau ».

La crainte dans le regard de sa fille lui fait encore une fois revenir à l'esprit des souvenirs de victoires passées, mais il lui faut prendre conscience qu'il n'a plus sa vigueur d'antan et qu'il doit accepter lucidement les servitudes de l'âge. « Souviens-toi », dit-il à Elvire, qu' « ici bas toute chose a son terme ». Son discours associe des mots que leur connotation habituelle ne permettrait pas d'associer (donner/ reprendre – dernier soleil/ la gloire). Il se confie à Dieu, dans une attitude faite de résignation, mais empreinte en même temps d'une amertume pudique et sobre, comme cela convient à un homme qui a passé sa vie sur les champs de bataille :

« Mes jours sont pleins, Elvire, et bons à moissonner ;
Dieu qui me les compta pouvait moins m'en donner.
Les reprendre est son droit ; mais, si sa faux les touche,
Que leur dernier soleil dans la gloire se couche !
Tu devras, comme moi, bénir le moissonneur ;
La récolte en tombant sera riche d'honneur ⁽¹⁾ ».

Dans les derniers vers du Cid et le songe où il voit apparaître Chimène, deux tonalités affectives s'unissent et, dans le double registre du romanesque et du tragique, se fondent en une sorte de synesthésie, de correspondance entre le sentiment de tristesse et d'oppression, le rêve qui suscite la nostalgie de la jeunesse et des amours. Il s'agit également d'une peinture bien romantique de la relation Cid/Chimène, plus proche des romances que de la tragédie de Castro ou de Corneille :

« Toujours belle,
Belle comme à vingt ans, mais morte cette fois.
J'errais sous son balcon, chantant à demi-voix
L'air qui fut si longtemps sa douce fantaisie ;
Son bras avec lenteur leva la jalousie.
Ravi, je crus encor la voir sous ces atours
Que préféraient mes yeux au temps de nos amours,
C'est sous un blanc linceul qu'elle m'est apparue.
Pâle, elle m'a souri ; puis, dans l'air suspendue,
Vers l'étoile du soir elle a levé la main,
Et s'est évanouie en disant : « A demain ! »

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

Au rendez-vous donné je fus toujours fidèle ;
Tu vois bien que ce soir je dois être auprès d'elle,
Et je voudrais, ma fille, au dernier rendez-vous,
Lui dire, en l'embrassant, le nom de ton époux ⁽¹⁾ ».

Mais, succédant à cette rêverie, nous assistons à un nouveau réveil de son humeur batailleuse de vieux guerrier puisque malgré les infirmités de l'âge, il va combattre le Maure, laissant à Fanès le soin de défendre la ville. Fanès, de son côté, n'est toujours pas guéri de l'offense subie du fait de la conduite de son fils,

avec qui il se dispute à la scène IV, l'insultant pour sa faiblesse, et essayant de l'empêcher d'aller de nouveau au combat car il doute de ses capacités :

« Demeure, ou je suis ton complice,
En souffrant que deux fois ta fuite m'avilisse.
Ton casque !

(Le lui arrachant)

Il me le faut : tu l'as déshonoré.
Cimier de mes aïeux dont j'ai tant espéré
Quand j'ai mis sur son front ton étoile guerrière,
Puisqu'on t'a vu de peur revenir en arrière,
Astre tombé du front d'un Minaya qui fuit,
Rentre avec son honneur dans l'éternelle nuit.

(Il le jette à ses pieds.) ⁽¹⁾

L'accumulation des reproches blessants du père, renforcée par l'emploi de l'épitrochisme, permet au dramaturge, d'une part, de dépeindre avec force le bouleversement que provoque cette situation insolite et, d'autre part, de susciter l'attente de la décision du jeune Rodrigue, créant un suspense qui va durer jusqu'à la fin de la pièce, où se révélera finalement la vraie personnalité de Rodrigue.

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

Ainsi, le jeune guerrier, face à tant d'injures, s'écrie :

« Vous m'avez, ô mon père, avili devant elle ;
J'ai dû souffrir de vous cette injure mortelle ;
Un mot m'en laverait : je ne le dirai plus.

(A Elvire.)

Vos pleurs venus trop tard, vos remords superflus
Seront le châtement de ce cruel silence ;
Vous avez, sans parler, prononcé ma sentence.
Un casque ! eh ! pour mourir, qu'importe à qui vous perd ?

Plus mon front sans défense à leurs coups est offert,
Mieux il attestera ma valeur méconnue ;
Quand on est las de vivre, on combat tête nue,
J'y cours ⁽¹⁾ ».

Dans la scène suivante, nous assistons à un dialogue entre Elvire et Fanès, père inflexible qui met l'honneur de ses enfants bien au-dessus de leur vie et, ne comprenant pas la défense passionnée de Rodrigue par la jeune femme, s'écrie abasourdi: « Qu'il reste ou parte et vive ou se perde lui-même, / Que vous importe ? ». La femme amoureuse révèle alors les affres de son cœur, jusque là inconnus de Fanès, n'hésitant pas à reprocher sans ambages à ce père son attitude brutale et injuste envers son fils ; elle le fait sur un ton de défi, de révolte, frisant même l'insolence:

« A moi ? mais je l'aime, je l'aime !
Ne vous l'ai-je pas dit ? ne le voyez-vous pas ?
Vous ne voyez donc rien ? je l'aime, et sur ses pas
Je ne puis m'élancer pour écarter la glaive,
Pour m'offrir à sa place au fer qui me l'enlève ;

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

Je ne le puis, et vous qui l'avez désarmé,
Témoin de son départ sans en être alarmé,
Vous ne le suivez pas ; non, je vous vois tranquille ;
Vous lui devez l'exemple et restez immobile.
Quel droit aviez-vous donc de le traiter ainsi ?
Guerrier, quand on combat, que faites-vous ici ? ⁽¹⁾ ».

Plus tard, on apprend que Ben-Saïd a été fait prisonnier par le jeune Rodrigue. Elvire, criant victoire, se lance dans un vibrant éloge de son héros, à qui l'ennemi vaincu rend doublement hommage :

Ben- Saïd.

C'est en vain ma défaite;
Il triomphe deux fois : sur la poudre étendu,
J'offrais ma gorge au fer, pour frapper suspendu,
Quand, son genou cessant de presser ma poitrine :
« Sois sauvé, m'a-t-il dit, par cette voix divine
« Qui de tout pardonner au chrétien fait la loi !
« Le meurtrier d'un frère a grâce devant moi ».

Elvire.

D'un frère! il s'exposait pour la cause d'un frère!
C'est Rodrigue ! lui seul, plus heureux que mon père,
De ce double triomphe a pu se couronner!
Seul il a pu vous vaincre, et seul vous pardonner !
Mon cœur, qui le nommait, reconnaissait d'avance
Rodrigue à sa valeur, Rodrigue à sa clémence :
Il est digne de moi ; c'est lui ; j'ai retrouvé
Le héros que j'aimais et dont j'avais rêvé !

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

Ces vers ne se limitent pas à l'annonce d'une victoire militaire et d'une plus grande victoire morale. A travers son héros, c'est la religion chrétienne qui est célébrée, et l'ennemi est forcé de reconnaître la grandeur du pardon chrétien. Cependant, une nouvelle brutale vient briser la fierté d'Elvire: le Cid est blessé, on le rapporte sur un lit. Son épée a été prise par les Maures. Sur cette épée, le Cid, affaibli, verse des larmes :

« Mon épée !... A ma voix /
Nul de vous ne répond ? ». Mais Rodrigue accourt (scène X), l'épée du Cid à la main.

A la vue de son arme, le vieux guerrier s'écrie :
« Tu me reviens à mon heure dernière,

Vieille amie, et sans lui tu restais prisonnière ;
Tu devenais païenne ; il t'a sauvé l'honneur ;
Et de me dire adieu tu lui dois le bonheur.
Moi, mon temps est fini ; mais le tien va renaître,
Bonne épée ; après moi je te destine un maître
Qui ne peut, sans mourir, te laisser en chemin,
Et tu ne croiras pas avoir changé de main.
Sois donc à lui !... Justice est qu'elle t'appartienne.
Prends, Rodrigue, et défends ma conquête...

(*Montrant Elvire.*)

Et a ienre ⁽¹⁾ ».

Sous l'harmonie du rythme et l'entrecroisement de termes qui évoquent l'honneur et d'autres en rapport avec la mort, on discerne les péripéties de la lutte intérieure et on peut ainsi suivre la tension croissante de la volonté de survie, de continuité, de victoire sur la mort. Il s'agit d'un héritage non seulement guerrier

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

mais moral et spirituel plus fort que la mort, et qui doit survivre à la personne.

Arrivé au terme de sa vie terrestre, le Cid laisse l'image du guerrier respecté de ses ennemis et celle du héros fidèle à sa religion, à sa famille et à sa patrie.

Léguant son épée à Rodrigue, il lui donne sa fille et, accablé par l'âge et les fatigues des combats, il vient doucement, comme dans le *Romancero*, expirer sur la scène. Ce coup de théâtre est différent des antécédents: toute la scène X est une montée progressive vers l'immortalité du Cid, à jamais présent dans le souvenir, car même si « l'âme du Cid au ciel est remontée », Elvire ajoute :

« Mais sa grande ombre, amis, dans Valence est restée.

Sa bannière y triomphe ; il l'y faut maintenir :

Qu'elle y prenne racine, et que dans l'avenir,

Fallût-il chaque jour vous remettre en campagne,

Son nom reste à Valence, et Valence à l'Espagne !

Tel est son vœu pour nous ! ⁽¹⁾ ».

Sa mission, par delà les limites de la vie, ne s'arrête pas là et est appelée à connaître des victoires posthumes: « Sans vie, il doit les vaincre encore », s'écrie Elvire exaltée. Et les chevaliers de s'exclamer tous ensemble : « Victoire au Cid Campéador ». Finalement la mort du Cid est une mort naturelle, par la vieillesse. N'est ce pas normal, bien que le lecteur ne puisse imaginer le guerrier hors de la figure du Cid invincible et redoutable ennemi? Le Cid qui meurt réellement doit survivre d'une certaine façon: son gendre Rodrigue prendra donc la relève, étant l'héritier de ses forces et de ses vertus.

La critique sur la valeur de l'œuvre de Casimir Delavigne n'a pas toujours été d'accord. Le grand Larousse dira que son auteur « a complètement échoué » et que cette tragédie « doit être considérée comme la plus faible de ses œuvres » ;

(1) Delavigne Casimir, *La fille du Cid*, *op.cit.*, p.420

Gautier l'attaquera également dans *La Presse* du 30 Mars 1840; Emile Faguet considère dans son *Propos de Théâtre*, qu'elle « n'est pas une bonne pièce ⁽¹⁾ ».

La Revue des deux mondes, en revanche, en fait un compte-rendu plutôt élogieux, notamment en ce qui a trait au style : « si cette oeuvre signale un progrès de quelque sorte, c'est, à coup sûr, dans le style, non que le style de *La Fille du Cid* surpasse le genre de perfection réalisé et tant prôné jusqu'à ce jour chez M. Casimir Delavigne, mais justement parce qu'il est tout autre, parce qu'il s'annonce assez fréquemment avec des allures de franchise, de vigueur, de sensibilité même tout-à-fait imprévues et qui ont été accueillies avec joie ».

Quoi qu'il en soit, on ne peut éviter de lire sans émotion et sans intérêt cette évocation au XIX ème siècle du Cid médiéval. Casimir Delavigne n'a pas cherché à écrire un drame historique, il ne songe pas à faire revivre les rudes mœurs de l'Espagne médiévale telles qu'elles apparaissent encore dans le

Romancero, mais bien au contraire met l'accent sur la figure humaine du Cid sans pour autant dénigrer ou gommer la présence de l'éternelle guerre contre le Maure. En réalité, ce que nous offre ce drame, c'est bien entendu un tableau pittoresque capable d'émouvoir le public français de l'époque, et qui reste assez proche de la légende traditionnelle par la peinture qu'il donne du héros, symbole de la noblesse chrétienne engagé dans la lutte séculaire contre l'infidèle. Mais, en dehors des thèmes de l'honneur et du conflit chrétien/maure, l'œuvre de Casimir Delavigne n'a pas grand-chose à voir avec le Cid de Castro ou de Corneille. L'auteur n'a pas voulu présenter un Cid situé dans son siècle mais un Cid survivant à son temps, dont la légende au fil des siècles a refusé la mort, un Cid intemporel qui peut continuer même au XIX^{ème} siècle à réunir en une même image les deux aspects contradictoires d'une même réalité, amour et devoir, passé et présent; un Cid au service de la patrie et de Dieu qui, bien qu'il soit d'origine espagnole, puisse

(1) Faguet Emile, *Propos de Théâtre*, Société Française d'imprimerie, Paris, 1910, p. 139. appartenir à toutes les nations qui, à certains moments tragiques de leur histoire, ont plus particulièrement besoin de se tourner vers les grandes figures héroïques: « [...] l'hypothèse de M. Casimir Delavigne », écrit le critique Dessalles-Régis, « une fois admise, on ne saurait nier qu'il ait exploité avec une grande intelligence et un rare sentiment les deux mines fécondes ouvertes sous sa main, c'est-à-dire les romances espagnoles et la tragédie de Corneille. Aux unes, il a emprunté leur fonds naïvement original, leurs formes vivantes et pittoresques; à l'autre, en maint endroit, sa touche mâle et vigoureuse, son accent héroïque et fier, ses attitudes et ses poses si martiales. La couleur romanesque et un peu fanfaronne des vieilles épopées est généralement saisie. Ce sont à tout propos ressouvenirs guerriers, sentiments chevaleresques, discours magnanimes, fières provocations de Maure à Castillan, et de Castillan à Maure. On croit entendre comme une succession d'héroïques refrains, de ballades tour à tour énergiques ou gracieuses, qui remuent les fibres du cœur et tiennent l'intérêt en émoi. Plusieurs des traits incisifs de

Corneille sont reproduits en maint passage avec une intention manifeste; chaque personnage, pour ainsi dire, semble fait à dessein pour rappeler quelqu'un des types de l'ancienne tragédie [...] ⁽¹⁾ ».

2- Théophile Gautier (Les poèmes « En allant à la chartreuse de Miraflores » et « Le Cid et le juif » dans *España*).

Les romantiques français ont repris avec enthousiasme la figure et le thème du Cid qu'ils ont illustrés dans des ouvrages de fiction et surtout dans leurs récits de voyage. Le Campéador, « habitant de frontière », a attiré les écrivains par son caractère aventureux et audacieux aussi bien que par sa conduite politique et militaire. Arrivés à Burgos, « la patrie du Cid », les voyageurs ont essayé de

(1) Dessalles-Régis, *Poètes et romanciers modernes de la France, Casimir Delavigne*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} Avril 1840.

revivre sa légende, ne serait-ce que par la contemplation de son monument ou par l'évocation de son fameux coffre: « après le Christ, l'objet dont les voyageurs se préoccupent davantage, c'est le coffre du Cid ⁽¹⁾ », écrit Emile Bégin; ou encore par une allusion à sa force : ainsi Dumas, par exemple, parlant de son fils, a recours à la comparaison suivante : « enfin, il se tient toujours prêt à me voler ma cassette comme Valère, ou à se battre pour moi comme le Cid ⁽²⁾ ». Dumas, malgré ses observations et réflexions chargées d'ironie, n'arrive pas à cacher une certaine tendresse envers les temps de l'épopée, qui étaient ceux des prouesses du héros castillan. Ainsi, à Burgos, il n'hésite pas à écrire à sa correspondante: « nous entrons dans la patrie du Cid par la même porte où le Cid avait passé lui-même, il y a tantôt huit cents ans, pour se rendre au palais du roi, quand il l'aperçut dans la cour du palais où il venait d'entrer, qui s'avancait au-devant de lui. Permettez-moi de terminer cette lettre par le récit de leur rencontre, madame. Il y a dans tous ces récits espagnols une allure fière qui doit aller à la fierté de votre esprit ⁽²⁾ ». Il transforme ensuite la scène de la rencontre du Cid avec son

Roi et déforme bien entendu la légende originelle, racontant le tout sur un ton humoristique et moqueur laissant libre cours à ses interventions fantaisistes. Mais poursuivant sur le même ton de causerie badine, il ne peut ignorer l'importance du nom du Cid dans la ville de Burgos en particulier : « maintenant, ne vous étonnez point, madame, que dès mon entrée à Burgos je vous aie parlé du Cid. Il y a certains noms qui sont liés l'un à l'autre d'une façon indissoluble. Burgos, pauvre cité qui comptait autrefois trente-cinq mille habitants et qui aujourd'hui n'en compte plus, je crois, que huit ou neuf mille, Burgos n'est point la ville de Fernand Gonzalès, qui fut son premier comte ; Burgos n'est point même la ville de don Alphonse premier, qui fut son premier roi ; Burgos est la ville du Cid, qui fut

(1) Bégin Emile, in *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, op.cit.*, p.68

(2) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadiz, op.cit.*, Ch.II

son plus illustre enfant. En effet, Burgos, comme cet écho de la Simonetta qui répète le même mot d'une manière indéfinie, Burgos répète-t-elle incessamment le nom du Cid. Les exploits du mari de dona Chimène bruissent aux oreilles du voyageur qui franchit ses portes, qui traverse ses rues, qui visite ses monuments ; le distrayant de ce qui existe au profit de ce qui est mort, et l'ombre gigantesque du héros, à travers huit siècles écoulés, se projette gigantesque et rayonnante du passé sur le présent. Aussi, interrogez le premier enfant venu sur le Cid Campéador. Cet enfant qui ne pourrait peut-être pas vous dire le nom de la gracieuse reine qui s'assied aujourd'hui sur le trône de Charles Quint, vous dira que le Cid Campéador s'appelait don Rodrigue, et qu'il est né au château de Bivar. Il vous racontera à quelle occasion il fut nommé Cid ; comment il força le roi Alphonse de prêter, en l'église de Saint-Gadocé, serment qu'il n'avait trempé en rien dans le meurtre de don Sanche ; comment le roi Alphonse exila le Cid ; comment, au moment de partir, le Cid emprunta sur un coffre plein de sable mille florins à deux juifs ; comment il se raccommoda avec le roi ; comment saint Pierre lui annonça sa mort prochaine ; et enfin comment, mort, l'industriel Gil

Diaz, son écuyer, le plaça, d'après l'ordre qu'il avait reçu de son maître mourant, sur son cheval Rabiéca, son épée Tisona à la main, si bien que les Mores, le croyant encore vivant, prirent la fuite à son aspect, laissant vingt de leurs rois sur le champ de bataille ». Et pourtant, Dumas contrairement à beaucoup de ses compatriotes ne croyait pas à l'existence du Cid Campéador, d'où, chez lui, une ironie parfois insoutenable: « eh bien ! madame », poursuit-il, en effet, « croyez-vous une chose: c'est qu'il y a des savants qui ont découvert que le Cid n'avait jamais existé, et que cette religion, vouée par toute une ville, que cette renommée qui, débordant d'Espagne, a envahi le monde, ce respect de huit siècles agenouillés sur la tombe du héros, n'était qu'une imagination des poètes du douzième et du treizième siècle. N'est-ce pas, madame, que c'est une chose bien utile à la gloire d'une nation qu'un savant, surtout lorsqu'il est assez savant pour découvrir de pareilles choses ? ⁽¹⁾ ».

Mais tous les romantiques n'ont pas cherché à discréditer par des allégations sans fondement la grande image du Cid. Tout en commettant certaines erreurs, plusieurs ont été saisis tout de suite et profondément par la ville du Cid et tout ce qu'elle enfermait de souvenirs du grand héros. Citons, à titre d'exemple, Gautier qui, bien qu'il ne se soit pas attardé sur ce thème dans son *Voyage* et qu'il se soit moqué à deux reprises de *La fille du Cid* de Casimir Delavigne et de certaines données de la légende, telles que celle du *Cofre del Cid*, qui n'était rien d'autre qu'« un grand coffre retenu au mur par des crampons de fer », ajoutant qu'« il est difficile d'imaginer une malle plus rapiécée, plus vermoulue et plus effondrée ⁽²⁾ », veut néanmoins être volontairement objectif et prudent se mettant en scène le moins souvent possible (contrairement bien sûr à Dumas). D'ailleurs, même en racontant une anecdote en relation avec la tombe du Cid et de sa femme, il prend bien soin de préciser « sans en garantir l'authenticité ⁽³⁾ »; d'où une certaine honnêteté littéraire vis-à-vis de son public.

Gautier, tout au long de ses voyages, s'est distingué par son caractère méditatif, rêveur, un tempérament poétique stimulé spécialement par les effets

variés du paysage; lui-même se déclare d'ailleurs, en contemplant la beauté de la nature, atteint « d'une véritable dysenterie de vers ».

« En allant à la Chartreuse de Miraflores » constitue un des quarante-trois poèmes du recueil *España*. Ces quelques vers ont été improvisés en cours de route, comme nous le fait savoir l'auteur lui-même dans son commentaire du poème paru dans *La Presse* du 17 septembre 1849, où il écrit : « nous avons vu, il

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadiz, op.cit.*, Ch. III.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.70

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.87

y a neuf ans, l'endroit où depuis des siècles reposent les vieux ossements de l'Achille du Romancero: c'était près de Burgos, à San Pedro de Cardeña, non loin de la Chartreuse de Miraflores, d'où l'on aperçoit l'humble clocher. Dans notre enthousiasme, tout en redescendant l'étroit sentier, nous avons fait ces vers⁽¹⁾ ».

La plupart des poèmes de Gautier dans *España* témoignent constamment de cette attention portée au paysage. Au-delà de la nature qu'il évoque ou décrit, nombre de ses vers sont presque des allégories du paysage qui nous incitent à méditer sur sa grandiose beauté. Dans ce poème, Gautier fait littéralement surgir le paysage en montant vers la Chartreuse, avec toute la force d'évocation que lui permet le romantisme de sa jeunesse. On peut parler, dans tout le poème, d'hypotypose, par la manière très vivante avec laquelle il décrit le paysage comme s'il s'agissait d'un être vivant:

« Oui, c'est une montée âpre, longue et poudreuse,
Un revers décharné, vrai site de Chartreuse.
Les pierres du chemin, qui croulent sous les pieds,
Trompent à chaque instant les pas mal appuyés.
Pas un brin d'herbe vert, pas une teinte fraîche ;
On ne voit que des murs bâtis en pierre sèche,

Des groupes contrefaits d'oliviers rabougris,
Au feuillage malsain couleur de vert-de-gris,
Des pentes au soleil que nulle fleur n'égaie,
Des roches de granit et des ravins de craie,
Et l'on se sent le cœur de tristesse serré...
Mais, quand on est en haut, coup d'œil inespéré !

(1) Gautier Théophile, in *La Presse* du 17 septembre 1849.

L'on aperçoit là-bas, dans le bleu de la plaine,
L'église où dort le Cid près de doña Chimène ! ».

Les premiers vers de ce poème soulignent la difficulté de cette montée qui semble causer une sorte d'asphyxie au voyageur et dont le paysage exerce un pouvoir d'ensorcellement que traduit l'abondance des adjectifs qui connotent la nudité et la tristesse du lieu : « âpre, longue, poudreuse » ; le recours au procédé de l'hyperbole : « pas un brin d'herbe vert, pas une teinte fraîche », donne la sensation physique de l'aridité. Ainsi, à la fascination que devait exercer la montée vers la Chartreuse (car le seul nom de la Chartreuse faisait vibrer l'imagination romantique), répondent, en fait, le désagrément et, plus encore, la répulsion qu'inspire la découverte du paysage environnant. Le poète a, par exemple, recours à des constructions négatives, telles que « on ne voit que », « pas un brin » « pas une teinte » « que nulle fleur », pour suggérer la désolation du paysage et son propre accablement. On remarquera d'ailleurs que les mots par lesquels il entend mettre en valeur les éléments constitutifs du paysage (comme « oliviers », « feuillage », « soleil ») sont suivis d'adjectifs qui les déprécient : des oliviers « rabougris », un « feuillage » malsain de couleur de « vert-de-gris », « des pentes au soleil que nulle fleur n'égaie ». Par ailleurs, la plupart des éléments naturels, si on excepte l'eau, sont présents dans ce poème : la terre est représentée par les matières minérales (les pierres – les roches); l'air par l'allusion

à l'absence d'odeurs (il n'y a pas une teinte fraîche ou une fleur). Le poète insiste sur la façon dont ces éléments se rencontrent et fusionnent : les pierres, personnifiées, ne peuvent que « tromper », puisqu'elles s'affaissent sur une étendue « dénaturée », si l'on peut dire, car « pas un brin d'herbe vert » n'y pousse, et on ne voit que « des murs bâtis en pierre sèche » entre des « roches de granit ». Tout ce champ lexical, qui tourne autour de la pierre, tend à dessiner sobrement mais puissamment, un paysage dur, rigide, sévère et inanimé. Vient ensuite une allusion au « soleil », qui devrait en principe suggérer une lueur d'espoir, une ouverture, mais même le soleil semble contaminé et participe de cette atmosphère oppressante puisque le poète ne voit le soleil que sur les « pentes », images d'un abîme duquel il est difficile de sortir, et qui n'accueille que « les pierres qui croulent sous les pieds ».

Gautier cherche surtout à rendre compte des sentiments de tristesse et d'étouffement que ce paysage lui inspire. La ponctuation renforce, par ailleurs, cette impression. L'emploi des points de suspension à la suite du vers qui vient clôturer la dure description du pénible paysage : « Et l'on se sent le cœur de tristesse serré... » met en valeur l'inachèvement de la pensée et la difficulté du poète à décrire, à exprimer son sentiment de tristesse et d'enfermement : un enfermement qui semble lui couper la respiration. Ce paysage, sensé être un monde ouvert, nous apparaît comme un espace replié sur lui-même et sur ses « murs bâtis en pierre sèche ». Cette impression est suggérée également par l'utilisation de termes connotant un processus de dévitalisation, de triomphe du monde inanimé : « la pierre » qui « croule », les « oliviers rabougris », les « roches de granit ».

Jusque-là, la façon dont Gautier évoque la route vers la Chartreuse exprime une volonté d'être fidèle à la réalité du paysage (même si l'olivier, selon nos informations, n'a jamais pu croître aux environs de Burgos) plutôt qu'un désir de s'abandonner à une rêverie poétique (d'où le « oui » approbateur et insistant du début) ; mais une rupture par rapport à ce qui précède vient signaler un

changement de perspective renforcé par le connecteur « mais ». Le poète ne se laisse pas vaincre par ce sentiment de suffocation et, par un coup de plume, passe de l'atmosphère croulante à une autre vivante et « inespérée ». Déjà le changement de la ponctuation vient délibérément briser le discours descriptif: les trois points de suspension de la phrase inachevée laissent la place à des points d'exclamation qui rendent les vers mélodieux et gais. On a également l'impression que le point de vue, l'angle du regard a changé: le poète regarde à présent d'en haut et s'adonne ainsi au plaisir de ce « coup d'œil » et à l'émotion toute poétique qu'il éprouve devant ce paysage. Les « pentes » deviennent des « plaines », les couleurs grisâtres virent au « bleu ». Ce contraste entre le début et la fin vient délibérément s'inscrire dans le contraste « réalité » / poésie car la rêverie romantique finit par gommer la réalité, surtout que l'église de San Pedro de Cardena ne peut en fait être vue de la Chartreuse, l'église étant située dans une dépression.

On peut parler également ici de théâtralisation. Dans les premiers vers, Gautier se plaît à théâtraliser la description du paysage ; mais surtout les trois derniers vers sont très significatifs à ce sujet car ils sont constitués d'une série de lieux (plaine, église), de manière à préparer la présentation du personnage qui est sur le point d'entrer en scène : en fait, à la longue apodose descriptive par laquelle débutent les vers, répond finalement une protase où l'intonation monte et, après avoir fait patienter le lecteur, comme un présentateur le ferait au théâtre avec le public, Gautier fait entrer en scène le Cid et Chimène.

Nous pouvons dire finalement que le poète ne se contente pas de décrire l'âpreté du paysage qui mène à la Chartreuse et ses effets sur le voyageur mais entend surtout évoquer la jouissance du poète qui finit par vaincre la triste réalité observée, et clôt son texte sur le souvenir « inattendu » du Cid et de Chimène.

En choisissant de terminer ainsi, Gautier vient confirmer encore une fois son désir de donner libre cours à son imagination, qu'il avait si bien exprimé dans son poème « Départ » quand il dit :

« Poète, tu sais bien que la réalité
A besoin, pour couvrir sa triste nudité,
Du manteau que lui file à son rouet d'ivoire
L'imagination, menteuse qu'il faut croire ⁽¹⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.455

Ce beau « manteau » de l'« imagination » se retrouve dans un autre poème *d'España*, consacré exclusivement à la figure légendaire du Cid. Le sujet est très fréquent dans le *Romancero* et Gautier entend, en le reprenant, raviver – romantisme aidant – les vieilles idées d'héroïsme et de bravoure, à travers l'évocation de cette figure qui reste, malgré les siècles, un catalyseur de l'imagination poétique.

« Le Cid et le juif » est une adaptation d'un vieux romance publié en 1551 par Lorenzo de Sepúlveda. Gautier a su conserver l'esprit du texte espagnol mais la forme est tout autre, le poète restant fidèle à la rime et de l'emploi de l'octosyllabe français (qui ne correspond pas tout à fait à l'octosyllabe espagnol).

Ce qui frappe d'emblée le lecteur de ce poème, c'est l'emploi d'un lexique surchargé de termes et de métaphores mettant en valeur la grandeur du personnage. Le poète semble affectionner tout particulièrement la métaphore construite avec la préposition « de », qui introduit un véritable complément de matière. Ainsi « ce gagneur de bataille » est « bardé de fer, coiffé du heaume » ; voici encore « sa barbe de neige » qui devient « grise » et mérite finalement de se voir métamorphosée en « barbe sainte » ; ici, l'adjectif « sainte » revivifie la couleur en rappelant qu'elle fut d'abord grande par rapport à la petitesse de l'homme moderne: « Le Cid, ce gagneur de bataille, / Ce géant plus grand que nos tailles ». Ce Cid populaire apparaît comme l'incarnation de tout ce qui il y a de grand en Espagne. D'ailleurs, l'usage de termes qui appartiennent au champ lexical de la magnanimité et de l'éloge scrute le poème et est renforcé par l'emploi de l'hyperbate : « par un puissant baume », « en un riche tombeau »

« ayant pour siège un escabeau » etc... car le poète ne se contente pas d'évoquer platement la figure du Cid, il le transfigure et le dote d'un pouvoir quasi surnaturel : même mort, il n'est pas présenté comme un être inanimé car « A le voir assis, quoique mort, / On dirait d'un vivant qui dort ». Le poète veut immortaliser, par-delà la mort, « ce corps du Cid, du grand homme », qui reste le lutteur, le guerrier vainqueur « Le juif, l'épouvante dans l'âme, / Tombe le front sur le pavé ». Cette confrontation entre le Cid et le juif ne révèle-t-elle pas, d'une part, une certaine répulsion à l'égard du juif, qualifié de « juif sordide » au « doigts crochus », renforcée par l'ironie parodique dans le « Ainsi soit-il » de la fin, et d'autre part, une « résurrection » bien romantique du Cid héroïque punissant le mortel qui a osé perturber son éternel sommeil ? Nous remarquerons, de surcroît, que ce que Corneille, lié (même encore imparfaitement) aux «règles», ne pouvait montrer sur scène, duels ou batailles, trouve largement place dans le poème narratif de Gautier; il donne plein droit d'existence au duel et à l'épée : « pour le défendre, à son côté / Prend Tisona, sa bonne épée , / Au sang more et chrétien trempée » et, à la fin, « A plein poing prenant Tisona, / Sort du fourreau deux pieds de lame ».

Quoi qu'il en soit, nous devons accorder de l'importance aux temps verbaux employés dans ce poème car Gautier, dans sa volonté de revivifier la légende du Cid et plus encore de l'immortaliser, a essayé de réconcilier les temps entre eux. Le temps utilisé dans la description est le présent (repose, s'épanche, prend, dort, se repose, abonde). De là, ces euphories lyriques, dont le poème abonde, et ces vers fortement rythmés qui disent l'émoi du poète romantique exalté par la mémoire de son héros. L'emploi du présent est parfois escamoté par l'apparition d'un passé employé uniquement pour le souvenir élogieux du Cid « On m'a raconté bien souvent / Que nul n'eût osé, lui vivant ». Mais le poète use également du futur: « nous verrons s'il se fâchera / Et quelle mine il nous fera » ; le futur est le temps de l'aventure, d'un avenir encore incertain, le temps de l'avenir, le temps d'un autre temps. On dirait que Gautier dans ce poème ne

cherche pas à immobiliser le temps passé, celui du souvenir, car un temps arrêté serait une fin, un temps mort. Aussi revient-il sans cesse au présent, comme cherchant à se rattacher, en plein XIX^{ème} siècle, à cette grande figure. Puisque dans ce poème le passé, l'aujourd'hui et le futur ne se font plus la guerre en racontant la légende du Cid, peut-on parler d'un « temps cidien », un temps infiniment mouvant, celui des conquêtes et des aventures que Gautier a voulu évoquer dans cet épisode du Cid et du Juif? Marta Giné écrira dans un article intitulé « El Cid en la poesía y el drama en verso » à propos des poèmes de Gautier relatifs au Cid : « es la singularidad, la sorpresa, lo extraño y lo extraordinario lo que busca Gautier, la manifestación de la fantasía creadora en la realidad y, para ello, el personaje del Cid, con sus múltiples leyendas es fuente inspiradora de la poesía. [...] En los poemas se constata una clara mitología: Gautier, con su viaje iniciático, se ha orientado hacia una España imaginaria que le permite sumergirse en el amor por la belleza y las grandes pasiones; pero este viaje tiene también espectros: el verbo *rêver*, múltiples veces utilizado, el personaje del Cid (evocado únicamente en la tumba) manifiestan de qué forma esa España imaginaria, representación del paraíso terrestre es, paradójicamente, de “otro mundo ⁽¹⁾”».

3- Victor Hugo (les métamorphoses du Cid dans *La légende des siècles*).

Tout « moderne » est, à l'époque romantique, nourri du Moyen Âge, où l'Espagne féodale et héroïque de la Reconquista tient une si grande place. Victor Hugo non seulement s'est intéressé à l'Espagne et à ses problèmes, à son peuple, à sa littérature, mais a profondément vécu les changements politiques survenus

(1) Boixareu Mercè et Leyere Robin, in *La Historia de España en la Literatura Francesa, Una fascinación*, Editorial Castalia, Madrid, 2002, p.505. Traduction: « c'est la singularité, la surprise, le bizarre et l'extraordinaire que cherche Gautier, la manifestation de la fantaisie créatrice dans la réalité et, pour cela, le personnage du Cid, avec ses multiples légendes est une source inspiratrice de la poésie. [...] Dans les poèmes, on dénote une mythologie claire:

Gautier, par son voyage initiatique, s'est orienté vers une Espagne imaginaire qui lui permet de se plonger dans l'amour à travers la beauté et les grandes passions ; mais ce voyage a aussi des spectres : le verbe *rêver*, plusieurs fois utilisé, le personnage du Cid (évoqué uniquement dans la tombe) manifestent comment cette Espagne imaginaire, représentation du paradis terrestre, est, paradoxalement, de "l'autre monde"».

dans ce pays. Quand la *Gloriosa* de 68 mit fin au règne discrédité d'Isabelle II, le républicain Emilio Castelar demanda à Hugo son soutien moral. C'est alors que le poète fit un portrait épique du peuple espagnol sans lequel, selon lui, « Corneille n'aurait pas créé la tragédie et Christophe Colomb n'aurait pas découvert l'Amérique ». Ce peuple qui, « naissant, a tenu en échec Charlemagne, et, mourant, Napoléon », il le voit renaître de ses cendres, du bûcher auquel le papisme et l'absolutisme ligués l'avaient condamné ; il le voit renaître grand, républicain, et, dans ses colonies appelées à disparaître, abolir dès maintenant l'esclavage : « Ô noble peuple espagnol ! Vous vous êtes délivré du despote, maintenant délivrez-vous de l'esclave ». On dirait qu'il revoit tous ses combats, tout le chemin parcouru, l'Espagne au cœur. La fermeté de Hugo sur ses positions esthétiques n'a d'égale que la fermeté de ses attitudes politiques, celles d'un républicain repenti de sa jeunesse légitimiste. Si, après la mort de sa mère, il se rapproche du général Hugo, son père, et à travers lui du mythe napoléonien, jusqu'à rêver saisir son glaive et « suivre au pays du Cid nos glorieux soldats » ; si, dans une ode monarchiste de 1823, il réveille l'ombre de Roland pour soutenir l'expédition conçue par Chateaubriand des « cent mille fils de saint Louis », qui va replacer sur le trône d'Espagne un souverain abject, au fur et à mesure que le temps passe et que Hugo voit plus loin, c'est le peuple espagnol qui grandit à ses yeux. Ce peuple, cette littérature qu'il loue dans nombre de ses pièces connaîtrait un manque sans l'existence du Cid. D'ailleurs, de tout le théâtre français, la pièce qu'il admirait le plus était *Le Cid*. Ainsi, « Le Romancero du Cid » et ses dérivés, « Quand le Cid fut entré dans le Généralife », le poème « Bivar » et « Le Cid exilé » qu'il insère dans sa *Légende des siècles*, constituent un renouvellement en plein XIXème siècle de la figure légendaire du Cid et le situent dans la grande fresque épique de l'histoire de l'humanité.

Dans quelle mesure Hugo se démarquait-il du Cid traditionnel ? Peut-être n'avait-il pas entendu parler de la *Chanson de Mio Cid*, découverte tardivement. Quels ouvrages avait-il à sa disposition ? Son Cid est-il tributaire du seul *Romancero*? A-t-il lu des traductions fidèles et fiables? Si nous regardons le profil d'ensemble, quelle image cette production de Hugo a-t-elle donnée de l'Espagne aux Français de l'époque?

Les poèmes relatifs au Cid sont directement inspirés de ses lectures poétiques espagnoles et en particulier d'une compilation de romances faite par son frère Abel (plus hispanisant que lui) en 1821, en espagnol, et traduite l'année d'après en français sous le titre de *Romances historiques traduites de l'espagnol*, qui regroupait nombres de romances du Roi Don Rodrigue. A cela viendront s'ajouter quelques essais sur le théâtre espagnol, toujours par son frère, et d'autres nouvelles traductions de romances espagnols par des contemporains. Ces poèmes témoignent de l'intérêt de Hugo pour l'âge médiéval castillan, et le Cid en fut le héros qu'il préférait. Son « Romancero » de 728 vers est construit sur une idée qu'on pourrait résumer par le vers du Cantar: *Dios qué buen vasallo, si oviese buen señor*. Il est aisé de délimiter la matière du « Romancero » car le poète a séparé les thèmes par de simples épithètes; chacune est suivie d'un poème intitulé : *L'entrée du roi, Souvenir de Chimène, Le roi jaloux, Le roi ingrat, Le roi défiant, Le roi abject, Le roi fourbe, Le roi voleur, Le roi soudard, Le roi couard, Le roi moqueur, Le roi méchant* ; face à ce roi féroce et attaqué on retrouve d'autres poèmes relatifs au Cid : *Le Cid fidèle, Le Cid honnête, Le Roi est le Roi, Le Cid est le Cid*.

Le sujet est bien romantique : Hugo donne libre cours à ses colères et à sa vive hostilité à l'égard du roi, qu'il accable de tous les attributs infâmes, et qu'il oppose au Cid, symbole non seulement du chevalier de Dieu mais aussi de force et de noblesse.

« Quand le Cid fut entré dans le Généralife », qui précède « Le Romancero », nous présente un Cid déchaîné, à la fois violent et fort, honnête et

fier. Il est clair, direct, cassant, inflexible (« Il alla droit au but et tua le calife »), fort, « au poing de bronze », enthousiaste et passionné, « au cœur de flamme », conscient de son devoir, violent (« frappa le calife à la tête »). Par l'emploi de l'oxymore, le poète cherche à atténuer le portrait plutôt sauvage du Cid et à le présenter comme ayant un caractère contrasté, « l'âme honnête », capable de devenir « tranquille et rêveur ». Mais un autre oxymore, construit sur l'opposition « meurtrier/sauveur », exploite deux énonciateurs, l'un valorisant la lutte et l'autre la disqualifiant; cet oxymore a ici une construction dialogique, et oppose la voix de l'apparence (sauveur) et celle de la réalité (meurtrier). Cet oxymore prend un peu plus loin la forme d'un paradoxe dans la relation entre le Maure et le Cid car nous assistons à un dialogue entre deux voix opposées. D'ailleurs, la caractérisation de chaque personne, au début du poème, ne fait que renforcer le contraste: le calife est « noir » et « haï de ses sujets » ; tandis que le Cid est qualifié par des termes comme « aux prunelles de jais », « au poing de bronze ». Apparaît ensuite la métonymie du tonnerre, un mot-clé dans tout le poème qui, dans la situation contextuelle, désigne par contiguïté logique objectivement vérifiable, d'une part le Cid, sa mission, ses exploits, et d'autre part son peuple car sans son peuple cet être ne serait rien. Ce tonnerre est personnifié et, outre sa faculté de parler, mis en confrontation, comme par une analogie de tempérament, avec les exploits du Cid : « Me voici, la douleur des peuples me réveille, / Et je descends du ciel quand un prince est mauvais ; / Mais je vois arriver le Cid et je m'en vais ». A la fin du poème, le Cid arrive à remplacer le trône dans la lutte contre les Maures. La conquête de Grenade apparaît ici avec quelques siècles d'anticipation.

Le « prince mauvais », qui dans ce poème désigne le « noir calife », peut être aussi l'image de rois espagnols. Ainsi dans les premiers poèmes du « Romancero », la figure du roi mauvais prend forme avec le roi don Sanche affronté au Cid. Devenu républicain, Hugo se dresse en adversaire farouche des

rois, mais il sent néanmoins le besoin de rester fidèle à l'image héroïque du Cid.

Son don Sanche est chargé de tous les vices : la Jalousie :

« Roi, c'est trop d'être le maître

Et d'être aussi l'envieux » ; l'ingratitude :

« je sens vos ruses sans nombre ;

Oui, je sens tes trahisons » ; la défiance :

« Ton effroi sur moi se penche

Tremblant, par tes alguazils

Tu te fais garder, roi Sanche,

Contre mes sombres exils » ; l'abjection :

« Roi que gêne la cuirasse,

Roi qui m'as si mal payé,

Tu fais douter de ta race » ; la fourberie :

« La parole qu'un roi fausse

Derrière les gens trahis

N'est plus que la sombre fosse

De la pudeur d'un pays » ; le vol :

« Roi, fallait-il que tu vinsses

Pour nous écraser d'impôts ?

Nous vivons dans nos provinces,

Pauvres sous nos vieux drapeaux » ; la trahison :

« Roi, les guerres que vous faites

Sont les guerres d'un félon

Qui souffle dans des trompettes

Avec un bruit d'aquilon » ; la couardise :

« Pour que tu t'en ailles vite,

Fussent-ils un contre cent,

Et pour qu'on te voie en fuite,

De mont en mont bondissant » ; le sarcasme insolent:

« Mais ton vain rire farouche,
Roi, n'est pas une raison
Qui puisse fermer la bouche
A quelqu'un dans ma maison » ; la méchanceté :
« J'ai vu, c'est mon amertume,
Tes bourreaux abattre, ô roi,
Des fronts qu'on avait coutume
De saluer plus que toi ».

Le poète, qui a largement ouvert les portes à ses rancunes personnelles, poursuit la flagellation des rois et ne se limite pas à stigmatiser leur corruption mais dénonce également leur plaisir sadique à écraser le peuple. Ainsi dans *Le Roi méchant*, Hugo atteint, dans l'invective et l'outrage, une intensité et une violence de ton sans mesure :

« Sous toi l'Espagne est mal sûre
Et tremble, et finit par voir,
Roi, que ta main lui mesure
Trop d'aunes de crêpe noir.
J'ai reconnu, car vous êtes
Le sinistre et l'inhumain,
Des amis dans des squelettes
Qui pendaient sur le chemin ».

Notons que ces poèmes datent de 1858-1860 c'est-à-dire de l'époque où Hugo était en exil. Obsédé par la figure honnie de « Napoléon Le Petit », il s'est laissé aller à une vision manichéenne de l'histoire, poussée jusqu'à la caricature, car les rois ont été, bien souvent, au Moyen Age, les appuis et les défenseurs des peuples; c'est bien ainsi qu'ils apparaissent dans la comédie espagnole ou encore dans le *Pierre Ier* de Mérimée. Mais, outre l'insuffisance, chez notre poète, de la conscience historique, la véracité semble l'intéresser moins que la signification symbolique des figures et des événements. Par ailleurs, il est manifestement attiré

par la sonorité des mots qui produisent un puissant effet auditif, et recherche un exotisme de bric-à-brac dans sa narration des hauts faits du Cid. Nous avons vingt toponymes cités tout au long du « Romancero ». Prenons à titre d'exemple *Le Roi abject* où il nous présente le Cid dominant tout le pays qui s'étend du *Tage* à *l'Almonacid* :

« Et tout tremble, Irun, Coïmbre,
Santander, Almodovar,
Sitôt qu'on entend le timbre
Des cymbales de Bivar ».

Le spectacle ici dépasse la réalité et évolue à maintes reprises vers le fantastique: « A tes traités, verbiage, / Je préférerais souvent / Les promesses du nuage / Et la parole du vent ». Bien entendu, le caractère mélodramatique de l'action dans ces vers n'est pas toujours d'excellent goût mais la préoccupation du poète est, avant tout, de montrer une dégradation en chute libre du roi. Donnant libre cours à ses fantasmes, moqueur, méprisant, juge et bourreau, il cloue au pilori sa victime : « Vous êtes petit, roi Sanche », « Lorsque étant homme, on est lâche, / Et qu'on est traître, étant roi », « Roi par moi ; sans moi, poupée ! / Le respect qu'on a pour toi, / La longueur de mon épée / En est la mesure, ô roi » etc... La même ironie goguenarde se poursuit à partir du *Roi fourbe* mais devient plus perçante car elle se veut davantage injurieuse puisqu'elle rabaisse le souverain à l'état d'animal, et pas n'importe lequel, à l'état de chien:

« Certes, il tient moins de noblesse
Et de bonté, vois-tu bien,
Roi, dans ton collier d'altesse,
Que dans le collier d'un chien ! ».

L'emploi du rejet met également en valeur le groupe de mots « dans ton collier d'altesse, / Que dans le collier d'un chien ! », renforçant ainsi l'expressivité du dernier vers. Dans son exécution du roi, il dit préférer « le venin d'une vipère » au « serment d'un félon ». Malgré les outrances et les puérités de

ces invectives, on ne saurait nier la verve sonore, la composition des gammes éclatantes sous formes de vers retentissants dont l'effet donne au poème une résonance non seulement oratoire mais épique surtout. Écoutons ces vers du *Roi voleur* :

« Roi, tu m'as pris mes villages,
Roi, tu m'as pris mes vassaux,
Tu m'as pris mes grands feuillages
Où j'écoutais les oiseaux ;
Roi, tu m'as pris mon domaine,
Mon champ, de saules bordé ;
Tu m'allais prendre Chimène,
Roi, mais je t'ai regardé ».

Emporté par la polémique anti-royaliste et anticléricale, le poète dénonce, par la bouche de son héros, la complicité des juges et des prêtres dans l'obscurantisme, la servilité, l'infamie:

« Tu te fais, tristes refuges,
Adorer soir et matin
En castillan par tes juges,
Par tes prêtres en latin ».

A-t-on besoin de dire que la personnalité du poète, son idéologie, ses ressentiments transparaissent trop souvent tout au long du « *Romancero* » de la façon la moins discrète ?

Ces vers seraient-ils, parmi bien d'autres, à l'origine des reproches fort judicieux adressés plus tard par Barbey d'Aurevilly à Hugo l'accusant d'avoir peint un Cid plus féodal que catholique ? : « Le Cid lui-même, qui tient tant de place dans le *Romancero* du second de ces deux volumes, est bien plus féodal que catholique de mœurs et d'accent, – ce qui est faux historiquement, mais ce qui, de plus, est un contresens en Espagne ⁽¹⁾ ». Manifestement la pente de l'idéologie portait notre poète à modifier les faits historiques, mais tout le reste conserve en

somme une couleur médiévale. Et quelles trouvailles de rimes et de sonorités rares tout au long du *Cid fidèle*, du *Cid honnête* et du *Le Cid est le Cid* ! Pour lui tout le mal vient effectivement du roi mais, avec un sûr instinct de vaincre ce « roi des noires sentences », il crée ces trois poèmes rapides et émouvants dont le Cid est le centre et le héros, ce Cid qu'il veut garder fidèle à son image héroïque. Ainsi, et toujours par opposition au pouvoir royal, le Cid apparaît comme porteur du sentiment de l'indépendance et de l'honneur car, malgré les attaques très dures qu'il lance au roi, il continue à lui rester fidèle :

« Tu n'es qu'un méchant, en somme.

Mais je te sers, c'est la loi ;

La difformité de l'homme

N'étant pas comptée au roi ».

Dans *Le Cid fidèle* nous apparaît un Cid plus moderne, teinté néanmoins de couleur médiévale où on retrouve cette même fidélité inébranlable:

« Princes, on voit souvent croître

Des gueux entre les pavés

Qui font de vous dans un cloître

Des moines aux yeux crevés.

Je ne suis pas de ces traîtres ;

Je suis muré dans ma foi,

(1) Aurevilly Barbey d', *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, Gallimard, vol.II, Paris, 1966, p.1597.

Les grands spectres des ancêtres

Sont toujours autour de moi ».

Ces vers émeuvent autant notre sens esthétique que notre sensibilité morale car l'image créée est renforcée par la comparaison avec un paysage fortement contrasté :

« Comme on a, dans les campagnes

Où rit la verte saison,
Une chaîne de montagnes
Qui ferme l'âpre horizon ».

Le poète, tout en faisant subir à son personnage des inflexions dictées par l'idéologie, demeure soucieux de le vêtir d'un costume médiéval, dressant de lui un portrait conforme au code féodal fondé sur l'éthique de l'honneur et de la fidélité. Quant au Cid pourfendeur des rois, il nous ramène aux péripéties de la vie de Victor Hugo, à partir de l'exil, qui tiennent souvent dans son inspiration épique, et plus particulièrement dans ce « Romancero du Cid », une place prépondérante. Les vers vengeurs s'appliquent encore plus à Napoléon III qu'au roi don Sanche dans ses démêlés avec le Cid.

Nombreuses sont les contradictions qu'on retrouve dans le Romancero hugolien : le poète veut rester fidèle au Cid médiéval mais y réussit très peu et finit par créer la figure outrancièrement anachronique que d'un héros républicain, invoquant des institutions qui, faut-il le dire, sont totalement étrangères à l'Espagne du XI^{ème} siècle :

« Il n'est pas de cœurs obliques

Voués aux vils intérêts,

Dans nos vieilles républiques

De torrents et de forêts ». Mais on ne saurait méconnaître sa nostalgie et sa

passion pour « l'ancienne mode » où le Cid réapparaît avec sa puissance d'antan, son mépris pour la trahison :

« Le traître est pire qu'un more ;

De son souffle il craint le bruit ;

Il met un masque d'aurore

Sur un visage de nuit »; sa loyauté, sa noblesse et ses principes :

« Sous cette fange, avarice,

Vil, débauche, trahison,

Je ne veux pas qu'on pourrisse

Le plancher de ma maison » ; son assurance et son orgueil intraitable qui le poussent à attaquer le roi avec une hauteur méprisante:

« Reconnais à mes paroles
Le Cid aimé des meilleurs,
A qui les pâtres d'Eroles
Donnent des chapeaux de fleurs ».

Dans *Le Cid honnête*, nous retrouvons au début le héros médiéval qui s'immole à la grande loi de l'honneur et de Dieu, respecte son roi, un comportement peut-être douloureux pour ce chevalier se trouvant dans l'obligation de tranquilliser le roi Sanche jusque là foncièrement attaqué :

« Donc, sois tranquille, roi Sanche,
Tu n'as rien à craindre ici.
La vieille âme est toute blanche
Dans le vieux soldat noirci.
Grondant, je te sers encore.
Dieu m'a donné pour emploi,
Sire, de courber le more
Et de redresser le roi ».

Poussée à ce degré, exprimée si superbement, l'arrogance du Cid est d'une incontestable et émouvante grandeur:

« Personne sur nous ne marche.
Il suffit de oui, de non,
Pour rompre à nos ponts une arche,
A notre chaîne un chaînon ».

Enfermé dans son orgueil comme dans une citadelle inaccessible, (voici revenir l'histoire rétrospective de la vie personnelle de notre poète : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ») ce simple chevalier a l'air de braver tous les rois car, dit-il,

« Loin de vos palais infâmes

Pleins de gens aux vils discours,
La fierté pousse en nos âmes
Comme l'herbe dans nos cours ».

En se dressant dans cette attitude de rebelle, il semble être le représentant du peuple honnête et grand qui refuse toute forme de servilité et de lâcheté. C'est bien l'impression que Hugo a voulu nous laisser dans ces vers:

« Le Cid est, suivant l'usage,
Droit, sévère et raisonneur.
Peut-être n'est ce point sage,
Mais c'est honnête, seigneur.
Pour avoir ce qu'il désire
Le flatteur baise ton pied.
Nous disons ce qu'il faut, sire,
Et nous faisons ce qui sied.
Nous vivons aux solitudes
Où tout croît dans les sentiers,
Excepté les habitudes
Des valets et des portiers ».

Les strophes suivantes constituent un tableau pittoresque, et, non moins injurieux, où le poète fait entendre la voix du peuple révolté, de toute époque; ainsi la terrible haine qui domine les premiers poèmes du « Romancero » se nuance un peu, s'estompe pour céder la place à quelque chose de plus humain, de plus réaliste et de plus directement populaire :

« Nous fauchons nos foins, nos seigles,
Et nos blés aux flancs des monts ;
Nous entendons des cris d'aigles
Et nous nous y conformons ».

Mais dans les dernières strophes adressées au Roi, et en dépit des bonnes dispositions apparentes du début de ce poème, le ton retrouve son accent

polémique (renforcé par des points d'interrogation, qui introduisent une sorte d'interrogatoire) et une âpre ironie domine jusqu'à la fin, l'humeur batailleuse du Cid-Hugo se donnant libre cours.

Notons que ceci n'altère cependant pas la noblesse de la personne du Cid mais le rythme s'accélère et, aux strophes qui jusque-là s'opposaient sans trop se bousculer, succèdent des répliques pressées, d'une seule strophe, qui atteignent de plein fouet le lecteur :

« Roi, le Cid que l'âge gagne
S'aime mieux, en vérité,
Montagnard dans sa montagne
Que roi dans ta royauté ».

Et puis enfin arrivent en guise de conclusion les deux poèmes intitulés *Le roi est le roi* et *Le Cid est le Cid* : deux titres évocateurs qui, naturellement, soulignent l'opposition de deux mondes et de deux idéologies. Le mouvement des vers témoigne d'un sens très sûr des effets de contraste. Contrairement à ce que le titre de ces deux poèmes pourrait suggérer, que chacun joue son rôle, le Cid poursuit ses reproches au roi par le recours à l'antithèse, donnant ainsi une intensité accrue à la puissance évocatrice des images : « donjon de papier », « le loyal devant le fourbe, / l'acier devant le chiffon ». Pour exprimer son indignation, Hugo met à profit toutes les ressources d'une savante rhétorique: il ne dédaigne pas les répétitions : « Vous me faites garder, sire ; / Vous me faites épier », « malgré ce que je pense, / Et malgré ce que je dis » ; on aura remarqué l'opposition *vous/je, faites/pense, dis*, renforcée par la répétition de l'adverbe *malgré* ; il use savamment des parallélismes : « Comme l'eau sort des fontaines, / Le soupçon sort du méchant » ; varie les rythmes de façon à donner souplesse et expressivité au vers : « Vos précautions sont vaines ; / Pourquoi ? Je le dis à tous : / C'est que le sang de mes veines / N'est pas à moi, mais à vous ». Un simple enjambement, en détachant le nom du Cid, permet de souligner l'intensité dramatique de la situation où se trouve le héros :

« Devant vous, fuyard, s'efface
Le Cid, l'homme sans effroi.
Que voulez-vous que j'y fasse,
Puisque vous être le roi ! ».

Dans le poème suivant, *Le Cid est le Cid*, le rythme des vers change ; il devient plus fluide, plus allègre, en même temps que ses gammes paraissent plus éclatantes, chargées d'une résonance plus véritablement épique, alors que jusque là avaient dominé la satire, l'invective, les reproches et les quolibets. Ceci ne veut pas dire que dans *Le Cid est le Cid* le poète se départe de l'ironie et du sarcasme, pas du tout : quelques termes restent enrobés de moquerie mais plus assouplies si l'on peut dire, par rapport à toutes les attaques qui ont précédé : « Et chevalier plus que vous », « Et qu'un roi même a des freins ». La leçon de morale faite au roi, opposant sa bassesse à la grandeur du Cid, correspond à la vision profonde de Hugo des valeurs humaines et à sa philosophie politique : « De quelque nom qu'il se nomme, / Nul n'est roi sous le ciel bleu / Plus qu'il n'est permis à l'homme / Et qu'il ne convient à Dieu ». Plus on avance dans le poème, plus on retrouve un Hugo se cachant derrière la figure de son Cid :

« Moi, ce n'est pas mon affaire ;
Je ne veux rien vous ôter ;
Etant le Cid, je préfère
Obéir à disputer.
Accablez nos sombres têtes
De désespoir et d'ennuis,
Roi, restez ce que vous êtes ;
Je reste ce que je suis.
J'ai toujours, seul dans ma sphère,
Souffert qu'on me dénigrât.
Je n'ai pas de compte à faire
Avec le roi, mon ingrat ».

Le réquisitoire contre l'ingratitude d'un roi qu'il a toujours servi, s'accompagne de l'apologie d'un Cid que Hugo ressuscite épiquement, mais en prenant beaucoup trop de liberté avec l'histoire, soucieux surtout de pittoresque, comme on le voit par l'accumulation des noms de ville :

« Je t'ai, depuis que j'existe,
Donné Jaen, Balbastro,
Et Valence, et la mer triste
Qui fait le bruit d'un taureau,
Et Zamora, rude tâche,
Huesca, Jaca, Teruel,
Et Murcie où tu fus lâche,
Et Vich où tu fus cruel,
Et Lerme et ses sycomores,
Et Tarragone et ses tours,
Et tous les ans des rois mores,
Et le grand Cid tous les jours ! ».

Dans cet affrontement manichéen des forces du bien et du mal, le chevalier, face aux rois, a pour lui son héroïsme et sa foi, qui le convient à l'humilité : « Je baisse mes yeux, j'en ôte / Tout regard audacieux ». La priorité reste toutefois au sentiment de l'honneur, féodal en même temps que typiquement espagnol : le Cid croit profondément en l'honneur et le place au dessus de tout, que ce soit « le bonheur, l'amour ou la victoire » ; une supériorité morale dont il fait l'éloge de la sorte :

« Cet astre de la nuit noire,
Roi, ce n'est pas le bonheur,
Ni l'amour, ni la victoire,
Ni la force ; c'est l'honneur ».

L'honneur accompagnera le Cid jusqu'à la vieillesse. Ces dernières strophes se chargent d'une forte valeur symbolique : la nuit et la couleur noire

connotent la mort, le blanc des cheveux symbolise la pureté de la vieillesse du chevalier ; le jeu des antithèses, « jour/ nuit », « étoile / cierge de mon cercueil », l'opposition des couleurs créent un tableau en clair obscur où luttent le bien (le Cid) et le mal (le roi). Mais dans la dernière strophe, même si le Cid se trouve dans l'obligation de « lécher son maître », le « lion » finit par triompher sur « le monstre » :

« Ainsi le Cid, qui harangue

Sans peur ni rébellion,

Lèche son maître, et sa langue est rude, étant d'un lion ». La force et la beauté de cette strophe finale reposent sur le jeu de l'esthétique des contraires ; si le roi reste le « maître », il a en face de lui un « lion », qui accepte de « lécher » mais d'une langue « rude ».

« Bivar » est un autre poème placé sous la séquence du *Cycle héroïque chrétien* qui aurait pu faire partie du Romancero. Il ne s'agit pas d'un récit historique et encore moins d'un récit dramatique comme l'on pourrait s'imaginer à la suite d'une première lecture; mais tout simplement d'un tableau foncièrement vivant et coloré dont le sujet est issu des sentiments personnels du poète. Il s'agit d'un chef arabe, le scheik Jabias, qui, émerveillé et attiré par la gloire du Cid, vient lui rendre visite dans le château de Bivar. Là-bas il rencontre Rodrigue en train d'étrier lui-même son cheval. L'Arabe, étonné, compare la splendeur des triomphes où il a vu le guerrier vainqueur avec la bassesse de son occupation actuelle :

« - Quoi ! vous qu'on nomme

Le héros, le vaillant, le seigneur des pavais,

S'écria Jabias, c'est vous qu'ainsi je vois !

Quoi ! c'est vous qui n'avez qu'à vous mettre en campagne,

Et qu'à dire : Partons ! pour donner à l'Espagne,

D'Avis à Gibraltar, d'Algarve à Cadafal,

O grand Cid, le frisson du clairon triomphal,

Et pour faire accourir au-dessus de vos tentes,
Ailes au vent, l'essaim des victoires chantantes ! ».

La longue tirade du chef arabe sur la grandeur du Cid se revêt de comparaisons et métaphores symboliques à coloration très souvent épique : « votre magnificence emplissait cette cour, / Comme il sied quand on est celui d'où vient le jour », « Le Cid comme une altesse avait ses majordomes » ; d'images à coloration orientale : « Votre miel semblait or comme l'orange mûre » ; ainsi que de plusieurs hyperboles bien « à l'orientale » telles que « D'altiers ducs, tous enflés de faste et de tempête, / Qui, depuis qu'ils avaient le chapeau sur la tête, / D'aucun homme vivant ne s'étaient souciés » ou « Vous éclatiez, avec des rayons jusqu'aux cieux ». Cette dernière figure, dont nous retiendrons quelques marques, se distingue en effet par des particularités d'ordre grammatical, stylistique et rhétorique : tout d'abord les marques morphologiques de la quantité/intensité : récurrence de « tous », et de son antonyme « aucun », adverbes « si » ; ensuite les marques lexicales, c'est-à-dire ici le champ lexical de la seigneurie : « le seigneur des pavois, l'air royal du conquérant de l'Ebre, une altesse etc... » ; les marques syntaxiques : l'amplification par énumération des prouesses de Rodrigue ; et finalement les marques rythmiques et phoniques qui s'associent aux marques citées plus haut pour produire un énoncé rhétoriquement saturé comme par exemple « Vous dominiez tout, grand, sans chef, sans joug, sans digne, / Absolu, lance au poing, panache au front ».

A cette « apothéose » du Cid, ce dernier se limite de répondre, dans un premier temps : « Je n'étais alors que chez le roi ». Le scheik ne comprenant toujours pas, Rodrigue termine par un vers clair et tranchant : « - Scheik, dit le Cid, je suis maintenant chez mon père ». Cette réponse nous fait penser à la pièce de Guillen de Castro où Rodrigue, modestement incliné devant son père, se contentait de recevoir ses compliments avec une respectueuse courtoisie, contrairement au *Cid* français, où il répond à son père avec une dureté assez choquante :

« Ne me dites plus rien ; pour vous j'ai tout perdu :
Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu ⁽¹⁾ ». Il suffit de connaître Hugo et toute la vénération qu'il vouait à son père ⁽²⁾ pour mieux comprendre cette réponse de Rodrigue au chef arabe ; sans doute pensait-il dans ce poème à son père et à l'Espagne de son enfance. On peut voir dans ce poème un acte de piété filiale de la part du poète, qui terminait ses lettres à son père par « votre fils respectueux et soumis ». Dans le poème intitulé « Après la bataille » ne fait-il pas un portrait à la fois héroïque et tendre de son père, commençant par le vers célèbre: « Mon père, ce héros au sourire si doux » ?

(1) Corneille, *Le Cid*, Classique Bordas, Paris, 2003, Acte III, scène 6, p.100

(2) Voir à ce sujet Ernest Dupuy, *Victor Hugo et son père. La jeunesse des Romantiques*, Paris, 1905, p.82-144

Le dernier poème qui nous intéresse pour notre étude, et qui aurait très bien pu également être inclus dans le « Romancero », « Le Cid exilé » constitue à lui seul la section XI de *la Légende*. Dès la première partie, le lecteur est plongé dans une puissante évocation historique de couleur espagnole : le Cid exilé qui vit « dans les pays qui sont entre l'Ebre et le Cil » est décrit parmi 26 toponymes réels ou déformés. Le poète énumère les prouesses du chevalier espagnol : Baza, Medina del Campo, Vergara, Salinas, Mondragon-les-tours-noirs. Or nous savons que le Cid n'a jamais conquis ces villes mais ces victoires furent remportées en réalité par le père du poète, le général Hugo, durant les guerres napoléoniennes.

Le Cid persécuté et exilé est en fait le poète lui-même ; ainsi tout comme Hugo, le Cid se sent injustement frappé et désire vaincre le destin que le tyran (cette fois-ci le roi Alphonse) lui a imposé :

« Le roi ne veut pas plus qu'on nomme le héros
Que le pape ne veut qu'on nomme la comète ;
Il n'est pas démontré que l'aigle se permette

De faire encor son nid dans ce mont Muradal,
Qui fit de Tizona la sœur de Durandal ».

Dans la deuxième partie du poème, on verra que le roi veut trouver des remplaçants au Cid :

« Du reste, comme il faut des héros pour la guerre,
Le roi, cassant le Cid, a trouvé bon d'en faire ;
Il en fait. L'Espagne a des hommes nouveaux ». Mais Hugo ne fera en aucune façon triompher le roi et ces vers magnifiques, qui constituent la réponse du poète aux prétentions du roi, confèrent à la figure du Cid une résonance toute moderne, Hugo opposant le héros aux « nains heureux » - qui pourraient être les ministres et courtisans de Napoléon III :

« L'exil, est-ce l'oubli vraiment ? Une mémoire
Qu'un prince étouffe est-elle éteinte pour la gloire ?
Est-ce à jamais qu'Alvar, Nuño, Gil, nains heureux,
Eclipsent le grand Cid exilé derrière eux ? ».

Encore plus magnifique est la grandeur de la comparaison du Cid exilé avec le Pic du Midi. Le poète imagine un voyageur ne voyant à l'horizon que le Mont d'Oyarzun ; ce dernier a longtemps marché à la recherche du Pic du Midi qui n'est plus qu'un rêve oublié dans sa pensée :

« Quand le voyageur sort d'Oyarzun, il s'étonne,
Il regarde, il ne voit, sous le noir ciel qui tonne,
Que le mont d'Oyarzun, médiocre et pelé :
- Mais ce pic de Midi, dont on m'avait parlé,
Où donc est-il ? Ce Pic, le plus haut des Espagnes,
N'existe point. S'il m'est caché par ces montagnes,
Il n'est pas grand. Un peu d'ombre l'anéantit. – [...]]
Il est là; le regard croit, sous son porche obscur,
Voir le nœud monstrueux de l'ombre et de l'azur,
Et son faite est un toit sans brouillard et sans voile

Où ne peut se poser d'autre oiseau que l'étoile ;
C'est le Pic du Midi. L'histoire voit le Cid ».

La deuxième partie du « Cid exilé » est d'une extrême beauté ; ce qui fait que tous les reproches d'erreurs historiques ne peuvent que tomber d'eux-mêmes ou se réduire à des détails infimes car l'intention ici n'est-elle pas surtout de glaner du pittoresque ?

Somme toute, ces poèmes relatifs au Cid renouvelé par Hugo constituent indubitablement une image fortement influencée par les positions idéologiques et la condition personnelle du poète que le Deux Décembre laissa dix-huit ans hors de France. Le Romancero hugolien a sa source profonde dans l'idéal républicain qui fut celui de Victor Hugo, une fois passées les ferveurs royalistes de sa jeunesse. Ce Cid ressemble finalement moins au féodal du XI^{ème} siècle qu'aux contemporains républicains de Hugo, un Gambetta ou un Jules Ferry. N'est-ce pas que l'histoire événementielle a peu d'importance pour Hugo car il a paru aimer plutôt les synthèses symboliques. Notons également que pour lui, encore plus que pour un Casimir Delavigne ou un Gautier, les sources espagnoles auxquelles il a puisé sont un simple point de départ car l'œuvre du poète français s'écarte considérablement de l'œuvre-source. L'image de l'Espagne que Hugo donne aux Français de l'époque est donc déficiente du point de vue historique et s'explique peut-être non seulement par l'idéologie de Hugo mais par l'ensemble des idéologies dominantes de son temps. Reste que le fond de chaque poème, c'est encore l'Espagne du moyen âge héroïque qui fait rêver tout lecteur et tout romantique par le biais de cette vision lointaine des cités évoquées par la sonorité des noms propres ; et la présence dominante du Cid confère au texte son dynamisme et, bien souvent, son pouvoir de fascination. Il suffit que ses poèmes, quelles que soient les déformations, les erreurs, les anachronismes, nous transmettent l'écho des « idées, sentiments et comportements » qui avaient accompagné la vie féodale et qui se sont maintenus vivants bien après la décadence de la féodalité. Aucune révolution n'avait frappé les institutions

anciennes qui s'étaient altérées progressivement, sans que l'individualisme noble, l'esprit d'aventure, le goût de l'outrance et des sublimes rares eussent jamais complètement disparu ⁽¹⁾ ».

4- Prolongement : les adaptations du Romancero après le romantisme

Si les romantiques ont repris avec enthousiasme la figure du Cid suivant

(1) Bénichou Paul, « Le héros cornélien », *Morales du Grand Siècle*, 1948.

presque toujours le *Romancero*, les post-romantiques en ont fait de même. Seulement, très peu ont été respectueux de sa légende première. Reste, à la rigueur, Jules Barbey d'Aurevilly qui a peint un Cid héroïque, champion des vertus chrétiennes, qu'il identifie dans ces vers avec le patron de l'Espagne :

« Et les pâtres, penchés aux rampes des montagnes,
Se le montraient flambant, au loin, dans les campagnes,
Comme une tour de feu, ce grand cavalier d'or,
Et disaient : C'est saint Jacques ou bien Campeador,
Confondant tous les deux dans une même gloire,
L'un, pour mieux l'admirer, l'autre, pour mieux y croire ⁽¹⁾ ».

Il poursuit le poème et ravive la scène du lépreux sur un accent aussi touchant qu'humain mettant largement en relief la vertu chrétienne du Campéador :

« Cependant le héros, dans sa splendeur d'archange,
Inclinant son panache éclatant, aperçut
Ce hideux malandrin, sale et vil, le rebut
Du monde, – il lui tendit noblement son aumône,
Du haut de son cheval cabré, comme d'un trône,
À ce lépreux impur, contagieux, maudit,

Qui la lui demandait au nom de Jésus-Christ !

[...]

Et le Cid le laissa très tranquillement faire,
Sans dédain, sans dégoût, sans haine, sans colère,
Immobile, il restait le grand Campeador ! ⁽¹⁾ ».

(1) Aurevilly Barbey d', *Œuvres romanesques complètes*, vol.II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p.1.192.

Leconte de Lisle, dans ses *Poèmes Barbares*, insère trois compositions sur le Cid inspirés principalement de *L'Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne* de Viardot (1833), de *l'Histoire de Don Pèdre Ier, roi de Castille* de Mérimée et de quelques traductions du *Romancero* et, bien qu'il l'ait critiqué sur plusieurs plans, du « Romancero » de Hugo. Mais contrairement à Barbey d'Aurevilly, il recrée des épisodes connus de la légende du Cid, tout en s'en éloignant considérablement. Pour ce qui est de la vengeance par exemple, il la peint en accentuant le caractère de sauvagerie primitive du récit. Ce titre, « La tête du Comte », est déjà à lui seul assez évocateur :

« Le sang coule, et la nappe en est rouge.

-regarde !

Hausse la face, père ! Ouvre les yeux et vois !

Je ramène l'honneur sous ton toit que Dieu garde. [...]

Vierge et saints ! Mieux que l'eau de tous les océans
ce sang noir a lavé ma vieille joue en flamme.

Plus de jeûnes, d'ennuis, ni de pleurs malséants !

C'est bien lui ! Je le hais, certes, à me damner l'âme ! -

Ruy dit : -l'honneur est sauf, et sauve la maison,
et j' ai crié ton nom en enfonçant ma lame.

« Mange, père ! – Diego murmure une oraison ;

Et tous deux, s'asseyant côte à côte à la table,

Graves et satisfaits, mangent la venaison
En regardant saigner la Tête lamentable ⁽¹⁾ ».

Le motif de la vengeance se retrouve avec la même intensité dramatique dans « La Ximena », où le poète nous décrit une femme rancunière et agressive envers le roi :

(1) De Lisle Leconte, *Poèmes Barbares*, Paris, Poésie Gallimard, 1985, p.241- 246
« Il n'est point roi, celui qui défaille en justice,
afin qu' il plaise au fort et que l' humble pâtisse
sous l' insolente main chaude du sang versé !

Et toi, plus ne devrais combattre, cuirassé
ni casqué, manger, boire, et te gaudir en somme
avec la reine, et dans son lit dormir ton somme,
puisque ayant quatre fois tes promesses reçu,
l' espoir de ma vengeance est quatre fois déçu,
et que d' un homme, ô roi, haut et puissant naguère,
le plus sage aux cortès, le meilleur dans la guerre,
tu ne prends point la race orpheline en merci ⁽¹⁾ ! ».

La même violence de ton domine également dans « L'accident de don Iñigo », le dernier poème relatif au Cid, qui nous fait largement penser au « Romancero » de Hugo par l'affrontement entre le Cid et son roi et surtout par le ton interpellateur de don Iñigo. Mais les rôles ici s'inversent : don Iñigo est la victime et le Cid, par son crime, est comparé au diable et à Mahomet :

« Mais ceci m'est fâcheux et j'en suis affligé.
Don Iñigo, ce semble, est fort endommagé;
il gît, blême et muet, et sans doute il expire.
Rengaine ton estoc, don Ruy, si tu n'es pire
que le diable et Mahomet, très féroces tous deux.

-voilà ce que l'on gagne aux propos hasardeux,
dit Ruy Diaz. Ce seigneur eut la langue un peu vive. -
puis, sans s'inquiéter qu'on le blâme ou poursuive,
avec ses fidalgos, devers Calatrava,

(1) De Lisle Leconte, *Poèmes Barbares*, Paris, Poésie Gallimard, 1985, p.241- 246
le bon campeador tourne bride et s'en va ⁽¹⁾ ».

José María de Heredia, moins sarcastique, écrit à la fin du XIXème siècle
un « Romancero » en trois parties dans *Les Trophées* : « Le Serrement de mains »,
« La Revanche » et enfin « Le Triomphe du Cid ». Voici, à titre d'exemple
quelques vers tirés du « Triomphe du Cid », qui revient d'un combat contre les
Maures. Le roi l'attend et le peuple l'applaudit. Notons le beau rôle des regards
dans le texte et l'étonnante demande de Chimène :

« Il s'avancait, charmé du glorieux accueil...
Tout à coup, repoussant peuple, massiers et garde,
Une femme apparut, pâle, en habits de deuil.

Ses yeux resplendissaient dans sa face hagarde,
Et, sous le voile épars de ses longs cheveux roux,
Sanglotante et pâmée, elle cria : - Regarde !

Reconnais-moi ! Seigneur, j'embrasse tes genoux.
Mon père est mort qui fut ton fidèle homme lige ;
Fais justice, Fernan, venge-le, venge-nous !

[...]

Vengeance, ô Roi, vengeance et justice plus prompte !
Tire de l'assassin tout le sang qu'il me doit !
Et le peuple disait : - C'est la fille du Comte.

[...]

Et l'œil sombre de l'homme et les yeux clairs de celle
Qui l'accusait, alors de croisèrent ainsi
Que deux fers d'où jaillit une double étincelle ⁽¹⁾ ».

(1) Heredia José María de, *Les Trophées*, Paris, Gallimard/Poésie, 1981, p.192

Chapitre VIII: Le Maure

- 1- Vision du maure dans la littérature depuis les origines jusqu'au romantisme européen.
- 2- Le romantisme français et l'Islam.
- 3- Les précurseurs (Chateaubriand) : *Le dernier Abencérage*.
- 4- • Le Poème « Bataille perdue » et « Le Romance mauresque » des *Orientales* de Victor Hugo
 - « L'amour africain » de Prosper Mérimée.
 - *Scènes de mœurs arabes-Espagne* et *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne* de Louis Viardot.
 - *Le laurier du Generalife / Le soupir du Maure* de Gautier
 - Edgard Quinet, Alexandre Dumas.
- 5- Le maure contre le chrétien?

1-Vision du maure dans la littérature depuis les origines jusqu'au romantisme européen.

Le Maure, au fil des siècles, était vu selon les époques, les lieux et les circonstances, ne correspondant pas toujours à une fidèle reconstitution historique mais à une idéalisation littéraire plutôt universellement contagieuse. Dans la littérature castillane du moyen âge, le maure et le chrétien ont été l'objet de plusieurs études sur leur vie ensemble, leurs différentes coutumes parfois partagées et leurs fréquents combats. Cette Espagne musulmane est en grande partie connue grâce aux écrivains arabo-espagnols. Louis Viardot écrira à ce sujet dans le chapitre « Les Académies » de ses *Scènes de mœurs arabes* que « des soixante-dix bibliothèques publiques que les Khalyfes d'Espagne ont établies dans leur empire, la plus considérable est celle de Cordoue. [...] Traités sur toutes les sciences, agriculture, astronomie, mathématiques, médecine, chimie, musique ; commentaires sur toutes les questions de théologie et de jurisprudence ; livres sur tous les sujets, histoires, voyages, romans, discours ; puis, enfin l'immense recueil des poésies d'une nation qui fit des vers avant de savoir écrire, chez qui la mémoire et la tradition tinrent longtemps lieu de la plume et du papier, pour laquelle le rythme et la rime sont si pleins à la fois de facilité et de charmes, que les entretiens les plus familiers sont souvent semés d'improvisations poétiques ⁽¹⁾ ». Par la suite, apparaîtront ces romances dans lesquels on verra le roi de Castille épris d'une belle maure grenadine ou ce maure pleurant pour cette belle espagnole qui manqueront certainement de véracité historique mais révéleront le caractère sentimental et galant du maure par delà les conflits et constitueront un catalyseur essentiel de la vision poétique du maure. Le nom du musulman était intimement lié à Grenade et partout on rencontrait ce maure grenadin, notamment chez le jongleur, grâce à qui naîtra une forme espagnole

(1) Viardot Louis, *Scènes de mœurs arabes-Espagne – Dixième siècle*, Paris, Paulin, 1834.

d'exotisme qui nous ramène à un passé dans lequel le maure andalou fait son entrée dans la littérature espagnole comme le représentant d'une civilisation brillante et raffinée mais décadente, que les chrétiens admirent dans ses aspects externes sans pour autant cesser de la combattre ni de croire fermement à la supériorité de leur propre religion. Ce maure a hanté la littérature castillane: au XVème siècle par le biais des vers de Juan de Mena dans son *Laberinto de la Fortuna*, passant par le marquis de Santillana qui, dans sa « cinquième serranilla », nous a laissé un magnifique souvenir de son très beau séjour à Grenade dans lequel apparaîtra un jeune chevalier inquiet pour sa belle mauresque et cherchant à la sauver. Dans l'œuvre de Juan de Encina, *Granada*, cette ville « de todo el mundo nombrada » apparaît heureuse et fière dans son triomphe contre le Maure. Aux siècles d'Or, une fois la Reconquista achevée, les romances morisques réapparaissent dans l'intention surtout d'exalter l'héroïsme castillan face à l'ennemi vaincu.

L'exotisme dû à l'amplification des thèmes à cette époque est indiscutable. On voit naître de là les livres de chevalerie avec Amadís de Gaula ; on parle de *pliegos sueltos* perdus, dans *Les guerres civiles de Grenade* de Pérez de Hita (livre qui comme on le verra plus tard eut non seulement une influence considérable sur les romantiques anglais et français en particulier mais leur a également servi de référence), et dans des romances mauresques ; on retrouve partout le thème des Abencérages « qui étaient la fleur de Grenade », ainsi que des prénoms totalement fictifs tel que Zaïde, Jarifa, Gazul, Celindaja. Puis des auteurs célèbres, comme Lope de Vega dans son *Abindarráez*, Góngora dans son *Hazén* commencent à adopter ce genre de romance. Mais déjà dans la deuxième moitié du XVIème siècle, le panorama littéraire mauresque avait vu naître son premier récit avec *L'Abencérage*, qui peint avec beaucoup de pittoresque d'un côté la longue tradition maure et le souvenir d'une persécution sanglante qui se

projetent sur le dernier représentant des Abencérages, mais de l'autre des sentiments d'amour chaleureux et profonds envers la Jarifa, jalonnés cependant de moments de doute, de jalousie et de tristesse. L'histoire de l'Abencérage restera comme un modèle de conduite exemplaire dans la différence et constituera une belle leçon de tolérance. On dit que le seul récit mauresque grenadin du XVIIème plus proche des romances que de *L'Abencérage* est l' « Histoire des deux amoureux Ozmín et Daraja », de Mateo Alemán, inséré dans son *Guzmán de Alfarache*. Quant au théâtre, Lope de Vega fut celui qui a sérieusement cultivé la comédie sur fond des luttes des Maures et des chrétiens, depuis sa première oeuvre intitulée *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Trafe* (ou *El cerco de Santa Fe*), passant par les comédies actuellement perdues comme, à titre d'exemples, *El peregrino, la toma de Alora, La prisión de Muza, Zegríes y Abencerrajes*, jusqu'à six comédies qu'on connaît aujourd'hui qui sont : *La envidia de la nobleza, El hidalgo Bencerraje, El hijo de Redúan, Pedro Carbonero, El remedio en la desdicha, El cerco de Santa* (citée plus haut). Les auteurs dramatiques contemporains de Lope n'ont pas autant abordé le genre mauresque bien qu'on retrouve des titres sur la légende de la *Peña de los enamorados* de Tirso de Molina ou *El cerco del Peñon de Vélez, La niña* de Gómez Arias et *El alba y el sol* de Luis Vélez de Guevara ; Calderón traitera la rébellion des morisques dans les Alpujarras dans *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra*. La parution d'oeuvres historiques a également contribué à la survie du thème du maure et de Grenade dans la littérature. Citons à titre d'exemple les *Epístolas familiares* (1539) du père Antonio de Guevara qui reprenait le thème du « soupir du Maure » très à la mode à cette époque là.

Le thème du Maure n'était pas une exclusivité espagnole, il a rapidement conquis le reste de l'Europe. En Italie, la *Reconquista* était digne de louange au théâtre avec, à Naples, les deux farces allégoriques intitulées *La Presa di Granata* et *El Triumpho della Fama*, à Rome la comédie en prose latine *Historia Baetica* composée par le secrétaire du pape, Carlo Verardi. Quant à la poésie, on retrouve

à ce sujet le poème en latin intitulé *Panegyricon ad Ferdinandum Regem et Isabellam Reginam Hispaniarum de Saracenaethicos gloriosa expugnatione*, écrit en 1492 par l'humaniste italien Ugolino Verino, un autre *De bello granatense* écrit par Pietro Santeramo et *De triumpho Granatensi* par Paolo Pompilio. Dans la première moitié du XVIIème siècle en Italie parut le seul roman à thème espagnol, la *Istoria Spagnuola* (1640-1650) écrit par l'homme politique et écrivain Anton Giulio Brignole Sale. L'Italie verra paraître un peu plus tard, cette fois sous la plume d'un de ses grands poètes de l'époque, Girolamo Graziani, les très belles strophes du poème *Il conquisto di Granata* (1650), imité de *La Jérusalem délivrée* du Tasse et considéré comme la meilleure épopée italienne du siècle baroque.

De France, il nous est parvenu, au XVIème siècle, quelques beaux récits de voyage, mais sans grande importance, des descriptions de l'Alhambra et du Generalife par M. de Montigny, Antoine de Lalaing. C'est au XVIIème siècle surtout que commence à fleurir une quantité innombrable de récits à thème maure, suite à la traduction de *L'Abencérage* dans l'édition bilingue de Pavillon et à celle de la première partie du Guzmán de Alfarache. Puis commenceront à circuler les *Guerres civiles* de Pérez de Hita dont étaient épris certains écrivains précieux, Voiture en particulier. Ces traductions ont été reçues dans les salons français les plus fréquentés de cette époque avec un grand enthousiasme et beaucoup de curiosité. Le premier roman hispano-mauresque français *Almahide ou L'Esclave Reine* est publié en France en 1660. Ce roman, très lu en France et à l'étranger, qui ne comprend pas moins de huit volumes, est l'œuvre de Madeleine de Scudéry ou de son frère Georges. Il raconte les interminables aventures de l'héroïne grenadine et les laissera inachevées. En 1670, on publie à Paris *Zayde, Histoire espagnole*, de Mme de Lafayette. Par la suite, *Almahide* et *Zayde* ainsi que bien d'autres ouvrages, comme par exemple les récits de Swinburne et nombres de livres relatifs à l'Islam, inspireront à Florian, fils d'une espagnole, son *Gonzalve de Cordoue ou la Conquête de Grenade* qu'il publiera en 1791,

précédé d'un bon « Précis historique sur les Maures d'Espagne » considéré comme la partie la plus intéressante de l'ouvrage. Florian avait eu des précurseurs au siècle précédent : Mme de Villedieu avec ses *Galanteries grenadines*, Melle de la Roche-Guilhen avec *Almazäide* (1674), un auteur anonyme *L'innocente justifiée, histoire de Grenade* (1694), Madeleine Angélique Poisson avec son *Histoire secrète de la conquête de Grenade*. Certains tel que Florian ont essayé dans ces récits de concilier la figure idéalisée du maure avec l'histoire réelle.

Le théâtre français a vu se déployer sur ses scènes tout le pittoresque qu'entraîne la figure du maure. Ce fut d'abord, en 1654, Philippe Quinault avec *La généreuse ingratitude*, suivi de Jean de la Chapelle en 1681 avec *Zaïde*. L'opéra *Almahide* de Giacomo Heidegger apparaît 30 ans plus tard, toujours sur les scènes parisiennes. Par suite du grand succès de ces thèmes, on verra encore défiler au siècle suivant un nombre supérieur de pièce de théâtre : en 1728, la comédie en prose *Abdili, Roi de Grenade* de Mme Riccoboni est présentée sur le Théâtre des Italiens et en 1745, toujours du même auteur, on verra *Le Siège de Grenade*, puis *Abdelazis et Zuleïma* (1791) de M. de Murville. Le ballet aussi donnera *Zaïde, Reine de Grenade* (1739) écrit par Abbé de La Mare, *Les Fêtes de Grenade* (1749) de Disson, le mélodrame *Gonzlvo de Cordoue ou la Conquête de Grenade* (1794), écrit par D'abaytua ou encore l'opéra *Zoraïme et Zulnare* (1789), ces deux derniers ouvrages basés sur le roman de Florian. Ajoutons à ce panorama d'œuvres dramatiques la comédie héroïque *Ramir* (1757) inspirée en partie par la légende de Bernardo del Carpio et encore la tragédie *Zulime* (1740) de Voltaire.

La liste est bien fournie pour servir d'emblée aux tout premiers romantiques du XIXème siècle, qui ont inlassablement exploité ces thèmes pour nous donner une liste peut-être moins longue que les siècles passés mais de loin plus exaltante et plus passionnante. Au théâtre, on assiste dès le début du siècle à la tragédie anonyme intitulée *Alhamar* (1801), suivie du mélodrame *Don Pèdre et Zulica* (1802), du général Thuring, de l'opéra de Dalayrac *Le Pavillon du Calife*

ou *Almanzor et Zobeïde* (1804) ; la même année, un autre mélodrame qui offre encore plus d'intérêt est celui de Guilbert de Pixérécourt intitulé *Les Maures d'Espagne ou Le Pouvoir de l'enfance* suivi de trois mélodrames inspirés du roman de Florian : *Gonzalve de Cordoue ou le Siège de Grenade* (1806), de Dorvo, *L'Amazone de Grenade* (1812), de Mme Barthélémy- Hadot, et *Aben-Hamet ou Les deux héros de Grenade* (1815) de Mélesville. Un an auparavant on avait présenté *Almanza ou la Prise de Grenade*, de Montpellier. Une autre œuvre inspirée de Florian et de Pérez de Hita (ce dernier retraduit en français en 1808) qui a été beaucoup plus applaudie que les précédentes est l'opéra de Cherubini d'Etienne Jouy intitulée *Les Abencérages ou l'Etendard de Grenade* (1807) qui fut imitée plus tard, vers 1843 par Aristide Plancher Valcour dans son mélodrame *Les Abencérages ou Octaïr et Zoraïde*. Nous savons qu'il y a eu deux tragédies aujourd'hui perdues, l'une intitulée *Les Abencérages* à laquelle avait collaboré Alexandre Dumas et l'autre écrite en 1827 par Clémence Isaure d'Albénas sous le titre de *Boabdil ou les Abencérages*.

En Angleterre, c'est plus tard vers la fin du XVIIème siècle que le Maure apparaît dans la littérature mais de façon plus sporadique qu'en Italie ou en France. Dryden présente en 1670 sa tragédie *The Conquest of Granada by the Spaniards*, inspirée de *Almahide ou l'Esclave Reine* de Mlle de Scudéry, qui a connu un grand succès et fut éditée six fois.

Quant aux Allemands, rares ont été les écrivains qui ont traité le thème des Maures avant le XIXème siècle. Citons, néanmoins, à titre d'exemple, le roman philosophique de « la légende noire » d'Espagne de Friedrich Maximilian Klinger écrit en 1793 intitulé *Geschichte Raphaels de Aquillas. Ein Seitenstück zu Fausts Leben Thaten und Höllenfahrt*.

On voit l'intérêt que le thème a suscité dans toutes les principales littératures d'Europe pendant trois siècles avant que le romantisme s'en empare et en fasse une de ses sources d'inspiration.

2- Le romantisme français et l'Islam

Il est naturel que les romantiques, à la recherche d'exotisme et de couleur locale, se soient penchés sur les traces de la civilisation arabe au cours de leurs voyages en Espagne. Nombreux étaient les traits de la culture espagnole (en Andalousie surtout) qui étaient considérés par nos romantiques comme authentiquement orientales, voire islamiques. Ils regrettent avec amertume leur disparition de la terre espagnole. Tout leur est prétexte à comparaisons avec les mœurs espagnoles. Ils retrouvent partout le croissant, le Coran, la belle Mauresque. Citons ici José Condi qui en quelques mots résume cet envoûtement du voyageur : « ce peuple », écrit-il se référant aux Maures, « a passé comme une ombre ; et le voyageur solitaire cherche en vain aujourd'hui, dans les tristes déserts de l'Andalousie, cette terre jadis couverte d'habitants riches et heureux ; [...] les Arabes apparaissant tout à coup en Espagne, la remplirent soudain de leurs œuvres et des fruits de leur génie. Une auréole de gloire la ceignit tout entière depuis les Pyrénées jusqu'au rocher de Gibraltar, depuis les bords de l'Océan jusqu'au rivage où s'élève Barcelone... Trois millions d'Arabes, dit-on, sont sortis d'Espagne, emportant avec eux leurs biens et leurs arts, richesse de l'Etat. Qu'ont mis les Espagnols à leur place? on n'a rien à répondre ; un deuil éternel enveloppe les mêmes contrées où respirait autrefois la plus brillante nature ⁽¹⁾ ». Si l'Islam fut pour eux une source certaine pour leurs images poétiques, ils ne se sont pas pour autant intéressés à sa signification profonde, très largement gommée.

Cette connaissance imparfaite de l'Islam n'a pas du tout constitué un

(1) Conde José, *Histoire de la domination des Arabes en Espagne et en Portugal*, Paris, Emery, 1826, tome III, p.405 - 406
handicap pour les romantiques, qui l'ont remodelé, reconstitué et aimé peut-être, mais certes d'après l'image qu'ils en avaient eux-mêmes rêvée et créée.

Les premiers précurseurs dans cette vision étaient incontestablement les Anglais, dont la conception romantique du maure andalou en général et grenadin

en particulier devait connaître une influence sans égale sur tout le thème, repris postérieurement dans le reste de l'Europe. Avant l'apparition, vers 1826, de la grande bombe, si l'on peut dire, grenadino-mauresque, de l'œuvre de l'américain Washington Irving, quelques noms antérieurs méritent tout de même d'être cités rien que pour l'impact qu'ils ont eu au moment même de la parution de leurs œuvres. Vers 1801, Southey rédige un petit poème intitulé « The lover's Rock » inspiré de la *Peña de los enamorados* et une autre ballade « Gonzalvo », inclus dans ses *Tales of Terror*. Vers 1825, un poème de six chants *The Moor*, considérable pour ses descriptions *costumbristas* et ses souvenirs personnels, est composé par Lord Carnarvon (J.G. Herbert), suivi d'autres auteurs mineurs tels que Felicia Dorothea Hemans qui a écrit un poème divisé en trois chants et intitulé « The Abencerraje », ainsi que George Croly avec son poème « Sebastian. A Spanish Tale ». Mais, on l'a beaucoup répété d'ailleurs, c'est grâce aux *Contes de la Alhambra* (o *The Alhambra*), de Washington Irving, qui a voué un véritable culte à Grenade, à ses légendes populaires et romantiques, que les écrivains européens se trouvent progressivement contaminés jusqu'à devenir presque obsédés par tout l'attrait que présentent les thèmes islamo-chrétiens, l'image du maure galant et amoureux, la resurreccion des histoires d'amour médiévales ... ; tout ceci foncièrement imprégné d'un halo de pittoresque et de couleur locale de premier niveau. Des écrivains anglais, postérieurs à Irving et de moindre importance, aborderont également le sujet, tel que le roman historique de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain. With Granada* (1834), le roman de Lord Lytton intitulé *Leila or the Siege of Granada* (1839), les poèmes « Zaida. A Tale » (1848) de Thomas Stuart Trail et « The Key. A Moorish Romance » (1844) de Thomas Hood.

Les Allemands eux, qui avaient pourtant joué un rôle considérable dans l'essor des études sur *Don Quichotte*, ne se sont pas particulièrement intéressés au thème du Maure et de Grenade. On retiendra quand même quelques noms influencés par l'interprétation de Lope de Vega sur les combats de Grenade, qui

ont donné le jour à quelques épisodes mettant en scène des Maures et des chrétiens, tels que le drame *Genoveva* (1799), de Ludwig Tieck, la tragédie *Almansor* (1820-1821) de Heinrich Heine, et trente ans plus tard sa ballade « Der Mohrenkönig », incluse dans son *Romanzero* et traitant la légende du soupir du Maure, qui comprend de très beaux vers sur l'Andalousie où le poète fait ainsi l'éloge de l'orientalisme: « Ce n'est pas le seul triomphateur, /Celui qui couronna la victoire, /Le favori de cette déesse aveugle / Qui dans la mémoire des hommes / Survivra éternellement, Mais aussi le fils sanglant du désastre, / Celui qui lutta en héros /Pour succomber devant un monstrueux destin ». Par la suite, paraîtra le drame *Don Ramiro* (1825), de Heinrich Gustav Hotho, mais l'œuvre la plus ambitieuse dans ce domaine restera le drame composé en 1830 par Joseph Freiherr von Auffenberg, intitulé *Alhambra, Dramatisches Gedicht in drei Theilen*. Le même auteur écrira cinq ans plus tard *Die Renegaten von Granada*, un drame sur la rébellion des Maures. Le poème *Alhambra am Vorabend des Advents*, le plus représentatif de cet emblème qu'était la Alhambra, fut écrit par Clemens Brentano qui n'a pourtant jamais été à Grenade, mais à qui l'œuvre de Washington Irving était suffisante pour lui servir d'inspiration.

Nous arrivons à l'Espagne et nous nous permettons d'affirmer que le véritable initiateur de l'école du « grenadisme poétique » du XIX^{ème} siècle fut, selon la critique littéraire, le grand poète José Zorrilla. Ce « cantor de Granada » s'affichait dans la mode granadino-maurisque, se distinguant de tous les autres par une originalité unique dans l'abord de ce thème. Il cherchait à exprimer toutes les facettes chrétiennes et maures de l'Espagne médiévale et à l'heure où ses compatriotes romantiques épris d'orientalisme allaient le chercher ailleurs, Zorrilla voulait exposer l'exotisme de sa propre cité. Ses premiers poèmes à la teinte orientale étaient fortement imprégnés de ceux de Victor Hugo. Ses légendes les plus connues sont « La sorpresa de Zahara », « Al último rey moro de Granada, Boabdil el chico ». D'autres poèmes à ce sujet paraîtront plus tard mais aucun n'eut l'impact et la richesse de *Granada*, principal occupation du poète de

1845 à 1852. Notons que Zorrilla, comme tout romantique épris d'orientalisme, n'a cependant pas été entraîné par la vogue des poètes qui mettaient le Maure au-dessus de tout mais bien au contraire, et comme il l'explique lui-même dans son vers resté célèbre « Chrétien et espagnol, plein de foi et sans peur, / Je chante ma religion, je chante ma patrie », le poète loue la figure du Maure pour tout ce qu'elle inspire de couleur locale à ses vers, mais place le chrétien et sa patrie en vainqueurs et reconquêteurs de leurs terres. Savourons ces quelques vers qui chantent les gloires de deux peuples ennemis sous une expression largement romantique :

« Lejos de mí tan sórdida mancilla:
antes selle mi boca una mordaza
que llame yo en la lengua de Castilla
a su raza oriental bárbara raza.
Jamás: aún en nuestro suelo brilla
de su fecundo pie la extensa traza
y, honrado y noble aún, su sangre encierra
más de un buen corazón de nuestra tierra ⁽¹⁾ ».

(1) Zorrilla José, *Granada*, disponible sur: www.cervantesvirtual.com. Traduction: « Loin de moi une si sordide flétrissure / plutôt ma bouche sceller un bâillon / que nommer moi-même dans la langue de Castille / sa race orientale race barbare. / Jamais : même si brille sur notre sol / de son pied fécond la longue trace, / et, honnête et noble même, son sang renferme / plus qu'un bon cœur sur notre terre ».

« El sábado 5 », écrivait la revue *El Pasatiempo* dans son numéro du 13 avril 1845, qui nous expose ici un panorama de la situation de l'Espagne au temps de Zorrilla, « llegó a esta ciudad el célebre poeta D. José Zorrilla. Hace diez años que tiene pensado un poema sobre la conquista de este reino, y visitar los monumentos de Granada, admirar sus pintorescos paisajes, ha sido hasta aquí su sueño de oro. El mismo asegura que los diecisiete tomos de poesías que lleva publicados no son otra cosa que ensayos para esta obra magistral. La época es la mejor que podía escogerse; dos civilizaciones están la una enfrente de la otra; muere un siglo de

corrupción y parece la aurora de otro en que reunidas las coronas de Castilla y Aragón y descubiertas las Indias, España iba a ocupar el trono de la Europea y la primacía del mundo. Isabel la Católica, la Reina magnánima, la mujer sublime, marchaba entonces a la cabeza de los guerreros que conquistaban y de los sabios que esparcían la civilización que ya estaba renaciendo en Italia. El gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, terror de los turcos y de los franceses; Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas, que incendió el corazón de una ciudad defendida por 40.000 guerreros y por 1.030 torres; el intrépido marqués de Cádiz, que en todas las batallas daba el primer bote de lanza, que siempre aparecía en el peligro de los cercos y en las sorpresas, ocupan de una parte el cuadro, mientras que el desgraciado Boabdil, que llevaba el signo de reprobación en la frente como Caín; Aixa, con su carácter varonil y su aliento; Tarfe el más caballero y valiente de las nobles razas del África, y Muza, jefe de la Caballería y que prefirió la muerte a la vergüenza del rendimiento, dan vida y animación a la Granada de Alhamar el magnífico, ya decaída y sin vigor, pero todavía cubierta de las ricas

galas con que la adornaron sus señores ⁽¹⁾ ».

Quant aux autres poètes de cette époque, ils sont considérés, si l'on excepte Espronceda et le duc de Rivas, comme mineurs, ayant été écrasés par la célébrité de Zorrilla. Il ne faudrait pas méconnaître, néanmoins, la présence d'autres écrivains avant Zorrilla ou en même temps que lui, qui ont écrit des romans, des pièces de théâtre ou des fragments qui tournent autour de ce même thème du Maure et du chrétien, si fréquent à cette époque. Citons Martínez de la Rosa avec son *Doña Isabel de Solís*, récit mélangé de fiction et d'histoire, et son

drame *Aben Humeya ou la Révolte des Maures sous Philippe II*, de 1830, écrit en français durant son séjour à Paris. Au théâtre toujours citons *El último Abencerraje*, de Juan de la Pezuela (1832), le *Adel el Zegrí*, de Coll (1838) qui a eu un grand succès sur les scènes de Madrid, *Un rebato en Granada*, de don Manuel Cañete (1845). Par la suite, surgiront les thèmes de la rébellion dans les Alpujarras avec Manuel Fernández y González et son *Traición con traición se*

(1) « Le samedi 5, le fameux poète D. José Zorrilla est arrivé dans cette ville. Cela faisait dix ans qu'il avait prévu un poème sur la conquête de ce royaume, et, visiter les monuments de Grenade, admirer ses pittoresques paysages, fut jusqu'ici son rêve d'or. Lui-même assure que les dix sept tomes de poésies qu'il avait déjà publiés ne sont que des essais pour cette œuvre magistrale. C'est la meilleure époque qu'il pouvait choisir; deux civilisations sont l'une en face de l'autre ; un siècle de corruption meurt et paraît être l'aurore de l'autre dans lequel, une fois réunies les couronnes de Castille et d'Aragon et découvertes les Indes, l'Espagne allait occuper le trône de l'Europe et la primauté du monde. Isabelle la Catholique, la Reine magnanime, la femme sublime, avançait alors à la tête des guerriers qui conquéraient et des savants qui répandaient la civilisation qui avait déjà fleuri en Italie. Le grand capitaine Gonzalo Fernández de Cordoue, la terreur des Turcs et des Français ; Hernán Pérez del Pulgar, l'homme des prouesses, qui a incendié le cœur d'une ville défendue par 40.000 guerriers et par 1.030 tours ; l'intrépide marquis de Cádiz, qui dans toutes les batailles faisait le premier jet de lance, qui apparaissait toujours au milieu du danger des sièges et dans les surprises, occupent une part le tableau, tandis que le malheureux Boabdil, qui portait le signe de réprobation sur le front comme Caïn ; Aixa, avec son caractère viril et son souffle; Tarfe, le plus chevaleresque et le plus courageux des nobles races d'Afrique ; et Muza, chef de la cavalerie qui a préféré la mort à la honte de la reddition, donnent de la vie et de l'entrain à la Grenade d'Alhamar le magnifique, déjà déchu et sans vigueur, mais encore couverte des riches galas avec lesquelles l'ornaient ses seigneurs ».

paga (1847), Castro y Orozco avec, en 1837, *Fray Luis de León o el siglo y el claustro*. La prise de Grenade vue par les chrétiens fut un autre thème abordé également au théâtre avec *El triunfo del Ave María* par José María Díaz, *Isabel la Católica* (1849) par Tomás Rodríguez Rubí. L'opéra a de même été contaminé par ces thèmes: *Boabdil, último rey de Granada* (1844), composé par Baltasar Saldoni, *Boabdil el chico*, de Ruiz del Cerro (1848) et d'autres, parfois chantés en italien. D'autres thèmes dont les protagonistes sont toujours les Maures dans la ville de Grenade ont été intensément abordés. En 1834 paraîtront *Sancho Saldaña* d'Espronceda et *Doncel de don Enrique el Doliente* de Larra. Eugenio de Ochoa écrira des contes dans l'*Artiste* dans les années 1835- 1836 et,

un an plus tard, son *Auto de fe*. Dans un grand nombre de revues, en particulier à Grenade, ainsi que dans le *Semanario Pintoresco* de Madrid, ces thèmes abondaient sous forme de contes ou de légendes. La liste des contes mauresques est interminable à cette époque là en Espagne.

Estébanez Calderón contribuera à l'extension de cette mode avec ses contes dans *Cartas Españolas*, mais sa narration la plus longue à ce sujet est celle datée de 1838 connue sous le titre de *Cristianos y moriscos*. Plus tard, à la manière de Washington Irving, il a voulu écrire *Los cuentos del Generalife*, dont un seul chapitre intitulé « El collar de perlas » a pu voir le jour.

Quant au roman, il n'y a pas de doute que Manuel Fernández y González se place comme le meilleur Espagnol de son époque qui a cultivé le roman mauresque. Son premier roman *La mancha de sangre* (1845-1847) est une romantique évocation des Maurisques des Alpujarras. Deux ans plus tard, paraîtra sa collection de traditions grenadines *Allah-Akbar y el Laurel de los siete siglos* ainsi que d'autres romans d'importance mineurs. Mais surtout on ne peut ignorer *El moro expósito* du Duc de Rivas qui, quoique la critique n'ait pas pu se mettre d'accord sur le genre auquel il appartient, légende romanesque ou poème épique, occupe, grâce à la figure de son héros Mudarra, une place considérable dans la longue tradition littéraire de figures mauresques à l'époque romantique.

Nous arrivons aux Français, dont la grande majorité est redevable à Pérez de Hita, source d'inspiration de premier plan, dont les romantiques français seront, comme du reste les Anglais, les véritables héritiers dans la narration des amours romanesques, des aventures héroïques, dans les descriptions de décors somptueux, de riches costumes, dans les dénouements « romantisés » etc...

Chateaubriand fut le précurseur le plus considérable du thème mauresque et l'auteur favori des romantiques, qui trouvaient chez lui le récit exemplaire de l'amour entre deux personnes de religion différente. Il publia en 1826 *Les aventures du dernier Abencérage* (qu'on analysera en détail dans ce chapitre),

fruit du voyage qu'il fit autour de la Méditerranée en 1806-1807 et d'un amour passionné pour Nathalie de Noailles.

Abel Hugo fut un des principaux traducteurs du *Romancero* en France. On lui attribua un roman dont la moitié est traduite d'un autre roman espagnol et l'autre moitié inventée. Il s'agit du *Captif d'Ochali*, inséré dans les *Tablettes romantiques* de 1823, où l'on retrouve le thème récurrent du Maure, ici Albayaldos qui retourne à temps à Grenade pour enlever sa bien-aimée, mariée à un autre Maure. Il la conduit au Genil pour la baptiser et finissent tous deux par disparaître.

3- Chateaubriand : *Le dernier Abencérage*

Mais le chef d'oeuvre de la littérature « mauresque », en France à l'époque romantique, est *Le dernier Abencérage* de Chateaubriand. C'est un bref roman qui fut publié en 1826, 17 ans après sa composition pour des raisons, selon la critique, d'ordre économique et principalement politique car l'éloge du peuple espagnol en pleine guerre aurait été sujette à la censure impériale. C'est à la suite d'une « dispute » avec Napoléon que Chateaubriand se retire dans une ferme à Châtenay-Malabry où il se met à écrire ce récit. L'auteur lui-même justifie dans son prologue le retard de la publication quand il dit que « *Les Aventures du dernier Abencérage* sont écrites depuis à peu près une vingtaine d'année : le portrait que j'ai tracé des Espagnols explique assez pourquoi cette Nouvelle n'a pu être imprimée sous le gouvernement impérial. La résistance des Espagnols à Buonaparte, d'un peuple désarmé à ce conquérant qui avait vaincu les meilleurs soldats de l'Europe, excitait alors l'enthousiasme de tous les cœurs susceptibles d'être touchés par les grands dévouements et les nobles sacrifices. Les ruines de Saragosse fumaient encore, et la censure n'aurait pas permis des éloges où elle eût découvert, avec raison, un intérêt caché pour les victimes ⁽¹⁾ ». Son compatriote Augustin-François Creuzé de Lesser avait publié en 1814 des *Romances*

espagnoles imitées en romances françaises et disait : « dans le moment où une tyrannie sans exemple obligeait la France à combattre une nation qu'elle estime, rien ne me défendait d'écrire cet ouvrage. Tout m'ordonnait de le garder en portefeuille ».

On raconte qu'avant la publication de son roman, Chateaubriand lisait à ses amis, pour voir l'impact que pourrait faire le récit, des fragments du dernier *Abencérage*. Mme de Ségur raconte dans ses *Mémoires*: « il nous lut un soir, dans le salon de Méréville, sa nouvelle des *Abencérrages*. La chanson du Cid eut un grand succès. Il la fredonnait sur l'air des *Folies d'Espagne*. [...] Dans certains moments, il était rieur comme un enfant, dans d'autres, silencieux, presque morose, mais toujours original et attachant. Je me rappelle [...], le soir où il nous lut *Le Dernier Abencérage*, quand il eut dit le dernier vers de la chanson du Cid :

(1) Chateaubriand François de, *Le dernier Abencérage*, Folio Classique, Gallimard, 1971, p. 275

Il préférera, diront-ils, à la vie
Son Dieu, son roi, sa Chimène et l'honneur, [...]
Au piano, il chantait la jolie romance d'Hélène qu'il plaça ensuite dans
l'*Abencérage* :
Oh ! qui me rendra mon Hélène
Et ma montagne, et le grand chêne ? ».

L'histoire et la critique littéraires consacrent peu de place aux relations de Chateaubriand avec l'Espagne ; or elles furent plutôt profondes et dignes de considération sur le double plan de la littérature et de la politique. Chateaubriand, tout comme ses contemporains français et étrangers, occupe sa place dans la diffusion de la passion romantique pour l'Espagne. Il a commencé à s'intéresser à cette Espagne « non contaminée », surtout par la civilisation. Déjà dans son « Génie du Christianisme », on trouve ce genre d'explications : « l'Espagne, séparée des autres nations, présente encore à l'historien un caractère plus original,

l'espèce de stagnation de mœurs dans laquelle elle repose lui sera peut-être utile un jour ; et, lorsque les peuples européens seront usés par la corruption, elle seule pourra reparaître avec éclat sur la scène du monde parce que le fond des mœurs subsiste chez elle ⁽¹⁾ ».

D'ailleurs, après *Atala* et *René*, *Les aventures du dernier Abencérage* sont considérés comme sa production romantique la plus importante, due en grande partie au voyage en Espagne et à l'histoire d'amour qu'il a vécue à Grenade avec Nathalie de Noailles ; son séjour en Andalousie, pour bref qu'il ait été, a cependant beaucoup donné sur le plan littéraire. La preuve, c'est qu'il était très lu en Espagne et l'impact du roman fut tel que presque tous les journaux en ont parlé ; à titre d'exemple le *Diario de Valencia* que cite E. Allisson Peers dans son

(1) Chateaubriand François de, *Le génie du christianisme*, disponible sur: www.Academia.fr. article « La influencia de Chateaubriand en España »: « *Las aventuras del último Abencerraje* », écrit le journaliste Cabrerizo, « escritas en francés por el vizconde de Chateaubriand: traducidas al castellano en un tomito en 16 capítulos, adornado con un frontis y hermosa lámina. El autor de esta novelita es reputado en nuestros días por la primera pluma de la culta Francia. *El Abencerraje* es la última de sus producciones literarias, publicada en París en 1826. ¿Qué podemos, pues, nosotros añadir en obsequio del ilustre cantor de *Atala* y del sublime poema de *Los mártires* y del *Genio del Cristianismo*? El asunto del Abencerraje es todo español: el lugar de la escena es Granada, y en ella se recuerdan aquellos tiempos de galantería, de pundonor y de gloria española, que tanto brillan en la historia de la dominación musulmana en nuestro hermoso suelo, y muy particularmente en la antigua Bética, en donde los poetas colocaron el asiento de la felicidad ⁽¹⁾ ». Un autre témoignage de l'influence considérable qu'eut Chateaubriand en Espagne furent les traductions de plusieurs de ses œuvres et les innombrables rééditions de l'*Abencerraje* en Espagne comme dans toute l'Europe (et au Brésil aussi). Selon José Luis Santaló, « nuestro personaje [se refiriendo a Chateaubriand] ha dejado

constancia de sus sentimientos españolistas en el orden literario en dos obras: el *Itinerario de París a Jerusalén y El último Abencerraje* ⁽²⁾ ».

- (1) Cité par E. Allisson Peers , « La influencia de Chateaubriand en España », in *Revista de Filología Española*, 1924, p.356. Traduction : « *Les aventures du dernier Abencérage*, écrites en français par le vicomte de Chateaubriand : traduites en castillan dans un tome de 16 chapitres, décoré d'un fronton et d'une belle gravure. L'auteur de ce petit roman est réputé de nos jours pour être la première plume de la France lettrée. *L'Abencérage* est la dernière de ses productions littéraires, publiée à Paris en 1826. Que pouvons nous, donc, ajouter en hommage à l'illustre chantre d'*Atala*, du sublime poème *Les martyrs* et du *Génie du christianisme* ? Le sujet de l'Abencérage est entièrement espagnol : le lieu de la scène est Grenade, et en elle revivent ces temps de galanterie, de point d'honneur et de gloire espagnole, qui brillent tellement dans l'histoire de la domination musulmane sur notre beau sol, et très particulièrement dans l'ancienne Bétique, où les poètes ont situé le siège du bonheur ».
- (2) Santaló José Luis, « Chateaubriand y España », in *Revista General de investigación y cultura*, Arbor, Num, 277, Enero, 1969, p.108. Traduction: « notre personnage a rendu compte de ses sentiments hispanisants dans l'ordre littéraire dans deux oeuvres: l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et le *Dernier Abencerraje* ».

Plusieurs sources et influences ont servi à Chateaubriand d'inspiration pour son *Abencérage*. Tout d'abord il doit beaucoup à sa visite de Grenade dans ses descriptions réalistes de la ville et des lieux : « du sommet du mont Padul », on pouvait voir certes « la mer » et aussi Grenade, la Véga et le Xénil ; tous ceux qui ont visité Grenade le savent: « es que Granada », écrit José Luis Santaló, « no podía por menos de producir una enorme impresión en quien, como Chateaubriand, era un amorador de lo que se ha convenido en llamar el color local. Todavía hoy, con todos los adelantos de nuestros tiempos, causa una extraña sensación a quien recorre sus calles y sus paseos, cuanto más en los años en que él la visitó ⁽¹⁾ ». On a également beaucoup parlé de la grande influence de sa relation avec Nathalie de Noailles, puisque lui-même le confessera plus tard à son amie la duchesse de Duras, en 1810 « c'est Mme de Noailles qui a inspiré *L'Abencérage* ⁽²⁾ ». C'est elle donc qui servit de modèle à la Blanca du roman : « la fiction est née du souvenir », écrira Sainte-Beuve, « dans les jardins de l'Alhambra, une amitié trop tendre, semblable à celle qu'au XIIème siècle on expiait par un voyage en Terre Sainte, était venue attendre le nouveau et plus faible pénitent au retour de sa mission. Il n'en dit rien dans ses *Mémoires* ; mais

des mots épars ailleurs ont confirmé cette médisance de Paris. Il ramena jusqu'au sombre palais de l'Escorial la belle et spirituelle voyageuse qu'il avait trouvée à Grenade ».

Il y a eu beaucoup de polémique sur le lieu de rencontre de Chateaubriand et de Nathalie mais, comme écrivait Marcel Duchemin dans la *Revue des deux Mondes*, « nul ne conteste la réalité de cette poétique vision des deux illustres

(1) Santaló José Luis, *op.cit.*, p.109. Traduction : « c'est que Grenade ne pouvait produire moins qu'une énorme impression en qui, comme Chateaubriand, était un amant de ce qu'il est convenu d'appeler la couleur locale. Aujourd'hui encore, avec tous les progrès de nos temps, elle provoque une étrange sensation chez celui qui parcourt ses rues et ses promenades : combien plus dans les années où il l'a visitée ».

(2) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t.I, p.353

amants enivrés du parfum des fleurs et de la fraîcheur des eaux, parcourant, tels Aben-Hamet et Blanca de Bivar, les parvis solitaires dans les enchantements du palais des Maures, sous la clarté bleuâtre et veloutée de la lune, ou mêlant aux arabesques gravées aux murs des portiques l'enlacement harmonieux de leurs deux noms ⁽¹⁾ ».

Outre les influences personnelles et intimes, Chateaubriand s'est inspiré également de quelques lectures, au nombre desquelles figurent *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* de Madame Cotin, *Corinne* de Madame de Staël, l'*Histoire chevaleresque des Maures* que Sané avait adaptée d'une histoire de Ginés Pérez de Hita et certainement des pages encore inédites du *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde. Ajoutons à cette liste la traduction procurée par Sané en 1808 des *Guerres civiles de Grenade* de Pérez de Hita (à titre d'exemple, le détail, emprunté à Sané qu'il donne au début de l'*Abencérage* sur quelques Maures de l'Espagne et en particulier sur « les tribus des Zégris et des Gomèles [qui] s'établirent dans le royaume de Fez, dont elles tiraient leur origine » ou encore l'expression « le paradis de Grenade ») ; ainsi que le *Voyage en Espagne* de Swinburne (traduit en français depuis 1787 et qui passait alors pour la meilleure description de Grenade), et dont s'inspire, par exemple, toute la description de la visite de

Blanca et Aben-Hamet à l'intérieure de l'Alhambra. De cette « mosaïque de source » naissent *Les Aventures du dernier Abencérage* : Aben Hamet dernier rejeton de la famille aussi illustre qu'infortunée qu'étaient les Abencérages, réfugié en Tunisie, décide un jour de visiter le pays de ses ancêtres et revient à Grenade « afin de satisfaire au besoin de son cœur et d'accomplir un dessein qu'il cacha soigneusement ». Là-bas, il tombe amoureux d'une jeune demoiselle appelée Blanca, fille du duc de Santa Fe. La religion et l'honneur de

(1) Duchemin Marcel, « Un roman d'amour en 1807 – Chateaubriand à Grenade », in *Revue des deux mondes*, Paris, 1933, t.XIII, p.160

chacun s'opposent à cet amour. Chacun rêvait de pouvoir convertir l'autre.

Blanca songera : « qu'Aben Hamet soit chrétien, qu'il m'aime et je le suis au bout de la terre » ; et Aben Hamet en réponse plus tard : « chrétienne, je suis ton esclave désolé; musulmane, je suis ton époux glorieux ». L'Alhambra sera le témoin de cet amour et des promesses de se revoir tous les ans. Ils se reverront, leur amour grandit mais se heurte au conflit religieux. La malheureuse jeune fille, dont « la santé s'altère » parce que son amour lui livre « des combats qui minent peu à peu sa vie », insistera pour la conversion d'Aben Hamet: « sois chrétien » et Aben Hamet résistera en lui demandant d'être musulmane. L'intrigue commence lorsque le frère de Blanca, une fois au courant, s'opposera catégoriquement à cette relation. Le conflit s'intensifie lorsque Aben Hamet apprend que Blanca était la petite fille du Cid et porte le patronyme de Bivar, éternel ennemi des Maures. Pour la première fois, il révélera le secret de son retour dans la ville de Grenade : il veut venger son grand-père autrefois tué par un Bivar qui n'était autre que le grand père de sa bien-aimée. Il renonce à l'instant à ce grand amour, à sa vengeance aussi et cède la main de Blanca à Lautrec, son soupissant français. Devant une telle générosité, Lautrec essaye de convaincre le frère de Blanca, Carlos, qui accepte à la seule condition qu'Aben Hamet devienne chrétien. Cette terrible condition mettra le Maure dans une situation confuse, pouvant difficilement « unir le sang des persécuteurs au sang des persécutés ». Il demandera à Blanca de se prononcer mais cette dernière lui demandera de

« retourner au désert » ; ce que fera Aben Hamet sans plus jamais retourner au pays de ses grands-parents. On ne saura jamais rien de sa destinée. Carlos mourra dans un combat singulier, Lautrec s'éloigne et Blanca vivra toujours solitaire et n'arrêtera jamais de contempler la mer d'où son amant était reparti vers sa destinée solitaire. A en croire Sainte-Beuve, *Le dernier Abencérage* serait « une sorte d'hommage romantique à la beauté de Grenade, ses paysages, ses monuments, ses traditions et son peuple. Il est surtout une sorte de transposition de la vie amoureuse de Chateaubriand dans le roman. D'ailleurs avant de se réunir dans l'Alhambra de Grenade, Nathalie elle-même, encore choquée par sa mauvaise expérience avec son mari, ne lui-a-t-elle pas demandé, comme dans les romances médiévales, de réaliser une grande prouesse pour qu'il soit digne d'elle et de parcourir les terres lointaines et d'affronter tous les dangers du chemin, ceci car la campagne de Bonaparte n'avait fait qu'augmenter le péril de ce genre de voyages et beaucoup périssaient en chemin de faim, de fatigue ou capturés par les pirates barbares : « songez à votre gloire avant tout, faites votre voyage d'abord, et après...après... nous verrons ! ⁽¹⁾ ». Ce que demandait Nathalie-Dulcinée, c'était un Don Quichotte romantique qui devait s'éterniser plus tard dans la figure d'Aben-Hamet, comme elle dans celle de Blanca. Les souvenirs autobiographiques ne font pas de doute dans les couples Aben Hamet/Chateaubriand et Blanca/ Nathalie. Ceci paraît plaire à Chateaubriand et nous fait penser au prologue de Martínez de la Rosa pour son drame *Aben Humeya ou la Révolte des Maures sous Philippe II*, écrit en français durant son séjour à Paris, lorsqu'il dit qu'outre les lectures, « la circonstance même d'être né à Grenade, et d'avoir parcouru, dans [sa] jeunesse, une partie des Alpujarras, [lui] a été aussi de quelque utilité; car [il a] pu mettre à profit des traditions populaires, des souvenirs d'enfance; et [a] fini par regarder avec une sorte d'attachement de famille, [...], un sujet si intimement lié à l'histoire de [son] pays natal... ¡Qu'il est doux de se le rappeler, d'entendre répéter des noms si chers, quand on est loin de sa patrie! ⁽²⁾ ».

Chateaubriand, lui, « a mis à profit » des éléments personnels et intimes. « On ne peint bien que son propre cœur », écrit-il dans son *Génie du Christianisme*, « en l'attribuant à un autre et la meilleure partie du génie se

(1) Sainte Beuve, « Le Chateaubriand romanesque et amoureux », *op.cit.*, p.141

(2) Martínez de la Rosa, *Aben Humeya ou la Révolte des Maures sous Philippe II*, disponible sur : www.cervantesvirtual.com

compose de souvenirs ⁽¹⁾ » : tout d'abord, la description des lieux qui semble émaner d'une rapide excursion mais assez suffisante pour retracer tout d'abord l'ambiance des routes : « des troupeaux de moutons qu'un berger conduisait comme une armée dans des plaines jaunes et incultes, quelques voyageurs solitaires, loin de répandre la vie sur le chemin, ne servaient qu'à le faire paraître plus triste et plus désert. Ces voyageurs portaient tous une épée à la ceinture : ils étaient enveloppés dans un manteau, et un large chapeau rabattu leur couvrait à demi le visage. Ils saluaient en passant Aben-Hamet » ; la description physique de la ville : « Grenade est bâtie au pied de la Sierra Nevada, sur deux hautes collines que sépare une profonde vallée. Les maisons placées sur la pente des coteaux, dans l'enfoncement de la vallée, donnent à la ville l'air et la forme d'une grenade entrouverte, d'où lui est venu son nom. Deux rivières, le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent, lavent le pied des collines, se réunissent et serpentent ensuite au milieu d'une plaine charmante, appelée la Véga ⁽²⁾ » ; ainsi, comme le dira à juste raison Jacque Huré, « ce n'est plus l'histoire qui alimente l'inspiration, c'est la lumière de Grenade, c'est, plus encore, la magie de l'Alhambra, lieu où l'architecture mauresque opère une sorte de renversement des valeurs, de toutes les valeurs, avec le danger que cela peut comporter comme le montre bien le texte de Chateaubriand, le *Dernier des Abencérages* ⁽³⁾ ». Lui-même le confessera, dans ses *Mémoires*, quand il écrit que ces splendeurs sont « gravés dans sa tête comme ces paysages fantastiques que, souvent à l'aube du jour, on croit entrevoir dans un beau premier rayon de l'aurore ». Nombreux seront ceux qui feront l'éloge du réalisme dans sa

description de Grenade : « la visión de Chateaubriand », écrit José Luis Santaló,

(1) Chateaubriand François de, *Génie du Christianisme*, II partie, livre U, chapitre III, disponible sur : [www. Academia.fr](http://www.Academia.fr).

(2) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p. 190

(3) Huré Jacques, *Europa en España, España en Europa*, Actas del simposio internacional de literatura comparada, PPU, Barcelona, 1990, *op.cit.*, p.278

« traducía la realidad de la cosa, aun envuelta en el halo de misterio y de leyenda que siempre parece rodear a las ciudades como Granada. Porque por lo menos en *El Ultimo Abencerraje* es la anécdota, más o menos real o fantástica, que sirve de pretexto al autor para desplegar su poderosa fantasía ⁽¹⁾ ».

Pour revenir à ce phénomène d'identification, Aben Hamet ressemble beaucoup à son créateur ; il est ce voyageur mélancolique, à la recherche de l'honneur de ses ancêtres, tout comme l'exilé qu'a toujours été Chateaubriand et nous pensons ici à son voyage de Carthage en Espagne où l'attendait un rendez-vous d'amour. Paul Hazard commentera ce passage de Chateaubriand par Grenade dans la *Revue de littérature comparée* et verra que « tandis qu'il s'enivrait ainsi du pittoresque le plus éthéré, le plus pur, René demandait à l'Abencérage de lui inspirer le roman de l'exil. L'exil avait été la loi de sa vie... Le pèlerin de Jérusalem, regagnant la France en passant par Grenade, trouvait dans Aben-Hamet la personnification de ses éternels regrets, de ses éternels désirs ⁽²⁾ ». L'histoire d'Aben Hamet, qui « ne veut [plus] s'occuper que de son pèlerinage au pays de ses pères... [et qui] cherche maintenant [...] la belle chrétienne », ressemble beaucoup à celle de Chateaubriand lui-même, qui malgré les périls et les fatigues, avait confessé : « outre que je supporte la fatigue, le soleil et la faim, j'ai observé qu'une vive émotion me soutient contre la lassitude, et me donne de nouvelles forces ⁽³⁾ ». D'ailleurs le « pèlerinage » des deux amoureux à l'Alhambra, morceau central du roman dont la description évoque une sorte de *Mille et une Nuits*, ne peut-être que la transposition des impressions

(1) Santaló José Luis, *op.cit.*, p.109. Traduction : « la vision de Chateaubriand traduisait la réalité de la chose, encore enveloppée dans le halo de mystère et de légende qui paraît toujours entourer les villes telles que Grenade. Parce qu'au moins dans *Le Dernier Abencérage* c'est l'anecdote, plus ou moins réelle ou fantastique, qui sert de prétexte à l'auteur pour montrer sa

puissante fantaisie ».

(2) Hazard Paul, « Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne », in *Revue des mondes*, 1936, XVI, p12.

(3) Chateaubriand François de, *Mémoires d'outre-tombe*, disponible sur : [www. Academia.fr](http://www.Academia.fr).

personnelles de quelqu'un qui a vécu cette aventure : « la fille de don Rodrigue monta sur une haquenée blanche accoutumée à gravir les rochers comme un chevreuil. Aben-Hamet accompagnait la brillante Espagnole sur un cheval andalou équipé à la manière des Turcs. [...] [Aben-Hamet] croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes [...] Il apercevait d'autres labyrinthes et de nouveaux enchantements [...] Après quelques instants de surprise et de silence, les deux amants entrèrent dans ce séjour de la puissance évanouie et des félicités passées ⁽¹⁾ ». Dans la correspondance de l'écrivain, on retrouve bien cette ambiance dans une lettre datée du 11 mai 1807: « j'ai vu en Espagne les ruines de Grenade, qui sont un véritable enchantement, l'Alhambra est un palais des fées; c'est une chose dont je n'avais aucune idée et qui n'existe que dans ce coin du monde ⁽²⁾ ».

En plus, la description de l'attente du Maure, anxieux de revenir à Grenade après son voyage à Carthage et de savoir si sa Blanca accomplira sa promesse, ne peut-être que sentie, vécue par celui qui la raconte ainsi: « avec quel transport, avec quelle joie mêlée de crainte il aperçut les premiers promontoires de l'Espagne ! Blanca l'attend-elle sur ces bords ? Se souvient-elle encore d'un pauvre Arabe qui ne cessa de l'adorer sous le palmier du désert ? ⁽³⁾ ». Cette impatience d'arriver à Grenade a été évoqué dans tous les récits de voyage des romantiques et Chateaubriand décrit sa propre expérience (celle qu'il a fait répéter sous d'autres termes à son protagoniste) dans ses *Mémoires* quand il dit: « une seule pensée m'absorbait ; je comptais avec impatience les moments [...] Comme le cœur me battait en abordant les côtes d'Espagne ! Aurait-on gardé mon souvenir ainsi que j'avais traversé mes épreuves ? ⁽⁴⁾ ». Cet Aben-Hamet, qui

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p.205-207

(2) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, *op.cit.*, t.I, p.229

(3) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p.214

(4) Chateaubriand François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, GFlammarion, Paris, 1968.

« était si enchanté d'être aimé pour lui seul », nous rappelle bien ce besoin égocentrique, toujours présent dans la vie de Chateaubriand, d'être « aimé pour lui-même » et non pas en tant que grand écrivain ou homme politique engagé. Finalement, tous les deux, Aben Hamet et son créateur, se ressemblaient énormément dans leurs nombreuses réflexions sur la vie. Dans son *Itinéraire*, Chateaubriand avoue: « je me laissai entraîner à ces réflexions que chacun peut faire, et moi plus qu'un autre, sur les vicissitudes des destinées humaines », et il laisse son Aben Hamet réfléchir lui aussi « sur les destinées humaines, sur les vicissitudes de la fortune, sur la chute des empires, sur cette Grenade enfin, surprise par ses ennemis au milieu des plaisirs ».

Un autre personnage qui semble être issu de son cœur et de sa vie intime est celui de Blanca qui, elle également, n'est autre que le portrait de Nathalie de Noailles. On le voit dans plusieurs descriptions: toutes les deux étaient belles, douées pour la danse, raffinées et spirituelles. Tous ceux qui ont connu Mme de Noailles parlent de la « belle Nathalie » et louent sa beauté et sa distinction : « c'était », écrit M. Duchemin, « une nature d'artiste, délicat et tendre, vibrant à tous les émois du cœur, des sens et de l'esprit ⁽¹⁾ ». Blanca apparaît vêtue non pas comme les femmes du XVIème siècle mais du costume des Espagnoles contemporaines du voyage de Chateaubriand, celui des élégantes qu'on voyait dans les tableaux de Goya. Cette élégance ainsi que le trait physique suivant pourraient également s'appliquer à Nathalie de Noailles : « son jupon court, étroit et sans plis, découvrait une jambe fine et un pied charmant ». Blanca est peinte comme une femme libre et indépendante, contrairement au regard romantique français [mis à part celui de Mérimée et Gautier] qui n'a pas vu ce trait chez les Espagnoles : « elle fit signe à l'étranger de s'approcher avec une grâce et une liberté particulières aux femmes de ce pays ». M. Duchemin toujours nous fait

(1) Duchemin Marcel, « Un roman d'amour en 1807 – Chateaubriand à Grenade », *op.cit.*, p.329.

remarquer que Nathalie de Noailles, « dans le milieu conformiste de Méréville, faisait un peu figure d'indépendante ⁽¹⁾ ». Les sentiments « interdits » de Blanca pour Aben-Hamet ne s'appliquent-ils pas également à Nathalie de Noailles, quoiqu'ils soient d'un ordre différent ? : « Blanca se trouva bientôt engagée dans une passion profonde par l'impossibilité même où elle crut être d'éprouver jamais cette passion : « aimer un Infidèle, un Maure, un inconnu, lui paraissait une chose si étrange, qu'elle ne prit aucune précaution contre le mal qui commençait à se glisser dans ses veines ; mais aussitôt qu'elle en reconnut les atteintes, elle accepta ce mal en véritable Espagnole ⁽²⁾ ». Aben Hamet voyait de son côté que « tout était séduction dans cette femme enchanteresse ». Dans ses *Mémoires*, Chateaubriand apporte sa voix dans le concert et confesse qu'il gardera de Nathalie de Noailles toute sa vie « la mémoire de ces jours de séduction, d'enchantement et de délire ». Quoi de plus romantique en effet que l'histoire de Chateaubriand et de sa Nathalie, vécue à Grenade en 1806, qui lui a servi pour peindre avec des traits concrets les scènes de son roman qui renferment tant de souvenirs personnels. La transposition de l'aventure d'amour vécue en celle d'Aben Hamet et de Blanca apparaît clairement au lecteur du roman et des *Mémoires*.

Il n'y a pas toutefois que cela. Afin de satisfaire le goût de son époque, l'écrivain devait ajouter à l'ambiance des éléments assez riches de pittoresques pour séduire l'imagination de son lecteur avide de couleurs et d'exotisme. L'« enchanteur », sûr de son talent, ne néglige aucun détail pittoresque depuis les vêtements d'apparat d'Aben Hamet: « dans la course rapide du jeune Maure, sa robe de pourpre s'enflait derrière lui, son sabre recourbé retentissait sur la selle élevée, et le vent agitait l'aigrette dont son turban était surmonté ⁽³⁾ » ; passant par

(1) Duchemin Marcel, « Un roman d'amour en 1807 – Chateaubriand à Grenade », *op.cit.*, p.330

(2) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p. 204

(3) Chateaubriand François de, *Ibid*, p. 189

les fêtes splendides: « de nombreux serviteurs parurent : ils portaient le chocolat, les pâtes de fruit et les petits pains de sucre de Malaga, blancs comme la neige,

poreux et légers comme des éponges. Après le Refresco, on pria Blanca d'exécuter une de ces danses de caractère, où elle surpassait les plus habiles Guitanas ⁽¹⁾ » ; les armes luxueuses et les combats : « Aben-Hamet était moins habile dans les combats que don Carlos, mais la bonté de ses armes, trempées à Damas, et la légèreté de son cheval arabe lui donnaient encore l'avantage sur son ennemi. Il lança son coursier comme les Maures, et avec son large étrier tranchant, il coupa la jambe droite du cheval de don Carlos au-dessous du genou. Le cheval blessé s'abattit, et don Carlos, démonté par ce coup heureux, marcha sur Aben-Hamet l'épée haute ⁽²⁾ ». Cette réécriture romancée de combats très fameux dans la légende grenadine contribue à créer une ambiance intensément évocatrice: « ils passèrent près du gros frêne célèbre par le combat de Muça et du grand-maître de Calatrava, sous le dernier roi de Grenade ».

Bien avant, tout au début, Chateaubriand pour donner de l'intensité à ses impressions et à ses souvenirs de Grenade commence par paraphraser le romance de Abenamar. Ainsi le dialogue entre le Maure et le guide paraît largement inspiré de ce fameux romance qui a été ainsi traduit par Sané et dont Chateaubriand avait pris connaissance : Le roi Juan Ier (demande au Maure Abenamar) : « Je te sais bon gré de ta franchise. Quels sont ces châteaux qui s'élèvent si pompeusement dans les airs ? ». [Et Abenamar] qui répond de la sorte : « c'est l'Alhambra, seigneur, et sa Mosquée dont les portiques sont d'un travail merveilleux. Cet autre château que tu vois là-bas, c'est le Généralife, dont le parc enchanteur n'a point de rival ».

Comparons-le, avec *L'Abencérage*, mais les rôles étant inversés : « sois

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p.202

(2) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p.223

heureux », lui demande Aben-Hamet au guide espagnol, « ne me cache point la vérité, [...] Quelles sont ces tours qui brillent comme des étoiles au-dessus d'une verte forêt ?

« C'est l'Alhambra », répond le guide.

« Et cet autre château, sur cette autre colline ? » dit Aben-Hamet.

« C'est le Généralife, répliqua l'Espagnol ⁽¹⁾ ». Et il lui raconte l'histoire de l'Abencérage et de la sultane Alfaïma. Cette allusion à un ancien roman, outre le pittoresque et le mouvement qu'elle ajoute au texte, contribue également à renforcer la couleur romanesque et romantique, trait bien ancré dans le passionné, hautain, courageux et mélancolique Aben Hamet. D'ailleurs une grande partie du récit est construite sur une note de profonde mélancolie: Chateaubriand était jusqu'au fond de l'âme pénétré de la tristesse dont il a paré son Aben Hamet et sa Blanca, entourés souvent par ces « mouettes plaintives ». Le « mal du siècle » faisait souffrir tous les romantiques et ici Chateaubriand mêle sa propre voix à celle de Blanca, à qui il fera dire: « tous les cœurs qui sont ici éprouvent des chagrins ; vous apprendrez de nous à supporter les maux de la vie ⁽²⁾ ». Mais cette mélancolie semble céder devant l'amour, apparent remède à tout, et le regard d'Aben-Hamet devient allègre et joyeux dans la vallée du Douro où il ne voyait plus que « le coteau du midi [qui] soutenait sur sa pente fleurie les murailles de l'Alhambra et les jardins du Generalife; la colline du nord était décorée par l'Albaïzyn, par de riants vergers, et par des grottes qu'habitait un peuple nombreux. A l'extrémité occidentale de la vallée on découvrait les clochers de Grenade qui s'élevaient en groupe du milieu des chênes-verts et des cyprès ⁽³⁾ ». Aben Hamet reconnaît aussitôt la femme aimée : « c'est ma houri », s'écrie-t-il.

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p.191

(2) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p. 187

(3) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p. 197

La métamorphose causée par l'amour, potion magique, adoucit tout : « Aben Hamet, en priant, en se prosternant, en versant des larmes filiales, songe que la jeune Espagnole a passé quelquefois sur ces tombeaux, et il ne trouve plus ses ancêtres si malheureux ⁽¹⁾ ». Cet amour dissipe toutes les haines, et Aben Hamet,

venu en principe à Grenade animé du désir de vengeance, « a même pénétré jusqu'à la tombe de Ferdinand et d'Isabelle » ; puis l'auteur prend soigneusement garde d'ajouter ici « c'était aussi le plus grand sacrifice qu'il eût jusqu'alors fait à l'amour ⁽²⁾ ». Afin de compléter ce tableau volontairement exotique, l'écrivain utilise une orthographe fantaisiste de quelques mots comme par exemple Zaara pour Sahara ainsi que des mots écrits en arabe tel que Kan, anafins, houris ou en espagnol tel que refresco

Un autre thème à la mode, très exotique et qui revenait chez presque tous les romantiques, était celui du « soupir du Maure » qui se faufile pour prendre sa place dans *L'Abencérage*: « loin des Tours Vermeilles, il n'y avait ni fruits agréables, ni fontaines limpides, ni fraîche verdure, ni soleil digne d'être regardé. Si l'on montrait à quelque banni les plaines de la Bagra, il [Aben-Hamet] secouait la tête et s'écriait en soupirant : « Grenade ! ⁽³⁾ ». Chateaubriand a également mentionné ce « soupir » dans son *Itinéraire*, parlant de « la délicatesse des Arabes que le charme du ciel et de la terre séduit toujours et qui pleurent encore aujourd'hui Grenade perdue ⁽⁴⁾ ». Le champ lexical du regret et des lamentations du départ se poursuit dans *L'Abencérage* où l'on croiera des termes comme : « un mortel regret », « il donne libre cours à ses larmes », ou des intuitions comme celles d'Aben-Hamet en route, qui en traversant les palmiers de Murcie « jugea qu'ils devaient avoir été plantés par ses pères, et son cœur fut

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p. 195

(2) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p. 197

(3) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p. 186

(4) Chateaubriand François de, *Itinéraire*, *op.cit.*, p. 439

pénétré de regrets » ou encore « une ruine dont l'architecture annonçait une origine moresque ; autre sujet de douleur pour l'Abencérage ! ». C'est seulement en visitant Grenade que Chateaubriand arrivera à comprendre « que les Maures regrettent un pareil pays ⁽¹⁾ ». Ce soupir, dans *L'Abencérage*, s'accompagne d'une dose de surnaturel et de fatalisme qui, quoi qu'ils fassent partie de la pratique religieuse de l'Islam, constituent des éléments supplémentaires de pittoresque:

« Allah », s'écrie Aben-Hamet, « avait voulu que les Maures d'Espagne perdissent leur belle patrie ». Une sorte de fusion magique s'installera entre le Maure et son guide espagnol. Ce dernier, essayant de soulager la peine du premier, lance un: « marchons, Dieu l'a voulu ! » ; Aben-Hamet, comme tout musulman ne cessait de répéter : « c'était écrit ».

Reste que le récit de la visite d'Aben-Hamet et de Blanca à l'Alhambra ainsi que la description qui s'en suit, marquent le sommet du pittoresque dans le roman. L'auteur s'empresse dès le début de nous mettre dans l'ambiance du lieu, Grenade source de toute sorte de sentiments, et nous pensons ici au Maure à son entrée dans la ville: « le cœur lui battit avec tant de violence qu'il fut obligé d'arrêter sa mule. [...] Le guide s'arrêta à son tour, et comme tous les sentiments élevés sont aisément compris d'un Espagnol, il parut touché et devina que le Maure revoyait son ancienne patrie ⁽²⁾ » ; dominée par l'Alhambra, ce « cloître de l'amour, retraite mystérieuse où les rois maures goûtaient tous les plaisirs, et oubliaient tous les devoirs de la vie ». Tout, dans l'ambiance de la ville de Grenade, était propice à l'amour, à une sensation de secrète harmonie dans ce mélange unique entre les paysages grenadins et les ruines arabes et romaines : « le coteau du midi soutenait sur sa pente fleurie les murailles de l'Alhambra et les jardins du Généralife ; [...] A l'autre extrémité, vers l'orient, l'œil rencontrait

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p. 191

(2) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p. 197

sur des pointes de rochers, des couvents, des ermitages, quelques ruines de l'ancienne Ibérie, et dans le lointain les sommets de la Sierra-Nevada. Le Douro roulait au milieu du vallon, et présentait le long de son cours de frais moulins, de bruyantes cascades, les arches brisées d'un aqueduc romain, et les restes d'un pont du temps des Maures ⁽¹⁾ ». Cet intense sentiment de la nature et de l'amour relèvent d'un romantisme très raffiné, mélangé de contrastes entre le désert d'une part et la mer, et qu'accentuait l'attachement à la religion paternelle : « mêmes promenades, même regret à la vue de la patrie, même amour ou plutôt amour

toujours croissant, toujours partagé ; mais aussi même attachement dans les deux amants à la religion de leurs pères. « Sois chrétien », disait Blanca ; « Sois musulmane », disait Aben-Hamet ». Cette histoire d'amour pavée d'obstacles nous fait penser aux vers de Yézyd, medecin poète arabe cité par Louis Viardot dans ses *Scènes de mœurs arabes-Espagne*, qui s'appliquent parfaitement à l'état d'âme d'Aben Hamet pour les plaintes douloureuses et condamnées au désespoir: « le chagrin abat mon courage, et la fermeté d'âme le relève ; mes larmes, tour à tour obéissantes et rebelles, cèdent au combat de ces deux affections contraires ⁽²⁾».

Pour revenir à la symbolique de l'Alhambra, « un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes », nous pouvons voir la visite du palais présentée sous un double aspect : d'une part, le pèlerinage du Maure et la découverte des splendeurs de ses aïeux ; d'autre part, le lieu de rencontre des deux amoureux. En plus, ce palais abandonné renferme également un symbole négatif pour les deux amants : il est la préfiguration du destin de cet amour impossible voué à l'échec, qu'on perçoit dans le parallélisme entre la perte de Grenade par les Maures et la perte de Blanca par Aben-Hamet: « on dirait », écrit

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p. 197

(2) Viardot Louis, *Scènes de mœurs arabes-Espagne*, *op.cit.*, p.209.

Chateaubriand, « qu'en perdant le royaume de Grenade, les Maures ont perdu le droit au bonheur ».

L'amour intense d'Aben-Hamet et de Blanca s'exprime tantôt dans un style coulant et léger à la manière de certains romanciers du XVIIIème siècle, et tantôt sur un ton cornélien : « je t'aimerai, répondit le Maure, plus que la gloire et moins que l'honneur ». Sainte-Beuve critiquera durement le langage des héros qu'il trouve artificiel: « j'y sens continuellement le drapé, comme dans les tragédies... Les réponses sont toutes par contrastes et par compartiments, par ressort... L'antithèse des personnages, de tout ce qu'ils font et ce qu'ils disent, est

trop fortement accentuée. En somme, c'est le plus parfait des tableaux d'Empire, mais c'est un tableau d'Empire ⁽¹⁾ ». Et pourtant, selon notre point de vue, une nouveauté par la perfection et la densité de la forme distingue Chateaubriand romancier de tous les Français qui avaient célébré le thème de l'amour à Grenade. A juste raison, on considère les pages consacrées à la description de l'Alhambra comme les plus belles peut-être de toute son oeuvre et parmi les plus poétiques de la langue française. Le suisse Alexandre Vinet parlait de « diamant de la plus belle eau parmi tous ceux qui font étinceler le diadème poétique de M. de Chateaubriand ⁽²⁾ ».

L'amour d'Aben-Hamet et de Blanca se retrouvera finalement, à la triste attente du lecteur, dans un abîme moral, et on arrive ici au point crucial de la profonde signification de ce roman. Il est vrai que l'amour d'une chrétienne et d'un Maure était une mode littéraire à l'époque de Chateaubriand, qui a voulu ici, par l'impossibilité de la réalisation de cet amour, briser une fiction littéraire

(1) Sainte Beuve, « Le Chateaubriand romanesque et amoureux », *op.cit.*, p.141

(2) Chateaubriand François de, *Etudes sur la littérature française au XIX*, 1849, p.426

fausse et délirante. L'auteur démontre que la loi religieuse n'a pu empêcher la naissance du sentiment d'amour entre Aben Hamet et Blanca, mais constitue bien un obstacle. Peu à peu nous assistons à une opposition ferme et tranchante de la part de Blanca à la conversion : « sois Chrétien, et rien ne pourra m'empêcher d'être à toi » et une opposition tout aussi résolue d'Aben-Hamet : « Allah est puissant, s'écria-t-il, et Aben-Hamet est heureux ! O Mahomet ! que cette Chrétienne connaisse ta loi, et rien ne pourra... ». Blanca ne lui laisse même pas la possibilité de continuer : « tu blasphèmes, dit-elle : sortons d'ici ».

Mais l'impasse est définitive et l'échec de la tentative de rapprochement est une sorte de témoignage de l'impossibilité d'une réconciliation non seulement entre les deux amants mais entre ces deux peuples, ces deux cultures si diverses.

D'ailleurs, connaissant les positions religieuses de Chateaubriand, on ne pouvait s'attendre à autre chose qu'à la séparation irrévocable de ces deux mondes et l'illustration par le biais d'un récit fictif de l'impossibilité pour les deux religions de vivre ensemble. Cette vision lui a valu les protestations de nombre de ses compatriotes ; nous pensons en particulier au *Danube en colère* de Hugo. Mais qui mieux que Chateaubriand, parmi tous ses contemporains, pouvait émettre des conclusions basées sur sa propre et riche expérience au cours de son pèlerinage à Jérusalem, se prenant pour un nouveau croisé ? Quoique, dans son *Itinéraire*, il cherchât au début une apparente réconciliation entre les deux religions, le ton, les idées, tout démontre son intention de mettre en évidence la supériorité de la sienne. Dans *L'Abencérage*, les rôles paraissent, de prime abord, inversés, lui qui a toujours dénoncé le despotisme, l'agressivité et l'intolérance du Maure, peint un Aben-Hamet doux, compréhensif, comme envoûté par ses sentiments, régi par l'amour : « tu pouvais me tuer, répond l'Abencérage, mais je n'ai jamais songé à te faire la moindre blessure : j'ai voulu seulement te prouver que j'étais digne

d'être ton frère et t'empêcher de me mépriser⁽¹⁾ ». Mais c'est uniquement pour l'agrément du récit que le langage des « Turcs » qui l'exacerbait (« Chien de Chrétien » disait-il), est ici complètement remodelé. Ainsi le romancier pouvait-il « être à la mode » tout en montrant, en même temps, la puissance du Chrétien et la soumission du Maure. Par cette « antithèse des personnages » on dirait que c'est le Maure qui est le moins méchant dans l'histoire. Écoutons ce passage : « Blanca voulut contraindre les trois chevaliers à se donner la main ; tous les trois s'y refusèrent : « je hais Aben Hamet ! », s'écria Don Carlos. – « Je l'envie », dit Lautrec. – « Et moi, dit l'Abencérage, j'estime Don Carlos, et je plains Lautrec, mais je ne saurais les aimer ».

Cette contradiction dans le personnage du Maure ressemble peut-être à celle que Florian avait peinte dans son *Précis historique*, où il remarque chez le

Maure « un mélange extraordinaire de douceur et de cruauté, de délicatesse et de barbarie, et la passion de se montrer le plus brave et le plus constant ».

Mais n'oublions pas que ceci n'empêchera nullement Chateaubriand de continuer de chercher dans son *Abencérage* à rendre hommage aux vertus espagnoles. On retrouve les thèmes de la noblesse, de l'honneur, du courage, de la fierté, et surtout l'invincible foi chrétienne. Il loue ce peuple par le biais d'une fine analyse du caractère de Blanca et de son frère Carlos. Il attribue à Carlos toutes les qualités d'un vrai espagnol avec une haine farouche envers les infidèles et le présente comme un héros de l'histoire de l'Espagne ayant « tout le courage et toute la fierté de sa nation : terrible comme les conquérants du Nouveau-Monde, parmi lesquels il avait fait ses premières armes ; religieux comme les chevaliers espagnols vainqueurs des Maures, il nourrissait dans son cœur contre les Infidèles la haine qu'il avait héritée du sang du Cid ⁽²⁾ ». Blanca apparaît comme une dame noble, généreuse, passionnée, chez qui les convictions religieuses restent au

(1) Chateaubriand François de, *Le Dernier Abencérage*, *op.cit.*, p. 224

(2) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p.218

dessus de tout, même de son grand amour. Les portraits de Blanca et de Don Carlos témoignent, malgré ce que le Maure peut avoir de séduisant, d'une volonté, chez l'écrivain, de placer haut l'Espagnol et de montrer son évidente supériorité : « l'esprit de chevalerie et de religion du moyen âge, et surtout du moyen âge espagnol, est élevé dans les *Aventures du dernier Abencérage* à sa plus haute, à sa plus parfaite expression. Il y a là un écho du *Cid*, plutôt modifié qu'affaibli. Si Corneille a des accents qui n'appartiennent qu'à lui, l'auteur de l'*Abencérage* en a que Corneille lui-même eût pu lui envier. Ces deux religions, ces deux chevaleries, ces deux civilisations en présence, l'une en deuil de sa gloire, l'autre enivrée de son triomphe, tant d'estime mêlée à tant de haine, l'amour jeté par un hasard funeste entre ces passions farouches, l'honneur comme une nouvelle et inexorable fatalité condamnant à un veuvage éternel deux cœurs que tout unit, mais que la religion sépare, cette héroïque douleur, capable

d'arracher à sa victime la vie plutôt qu'un soupir, ce mot déchirant et sublime :
« Retourne au désert ! ⁽¹⁾ ».

Jacques Huré écrira dans son article « L'Espagne et l'Europe : la leçon de l'Andalousie musulmane » que « dans *Le Dernier des Abencérages*, Chateaubriand présente cette conflagration dans le destin de deux personnages qui tous deux résument un moment de sa propre histoire. Il laisse échapper ainsi dans le texte une sorte de reconnaissance de la force de l'Orient, mais il exprime aussi quelque chose de plus vaste, dont il n'a que vaguement conscience, un trouble dans la représentation de la relation entre l'Islam et le christianisme, entre la culture de l'Islam dont il reçut la révélation à l'Alhambra et la culture chrétienne qui marque son identité. C'est tout l'intérêt de ce texte court et déterminant, semble-t-il, que d'ouvrir une brèche dans les certitudes de la culture occidentale, notoirement définie par l'affirmation de sa différence, ou de son hostilité, avec

(1) Vinet Alexandre, *Études sur la littérature française au XIXème siècle*, Librairie Fischbacher, Paris, 1848, p.372
celle de l'Orient islamique ⁽¹⁾ ».

On ne peut négliger la fiction poétique fortement présente dans le roman. Blanca, par exemple, dans un dialogue romanesque, fait l'éloge de la galanterie des Maures. Notons que cette galanterie relève de la légende romanesque des Maures car en réalité ceux-ci ont été plutôt reconnus pour leurs trahisons et leurs actions sanguinaires, et Chateaubriand était bien informé à ce sujet. Cette fiction poétique apparaît également dans le fait que Chateaubriand ait attribué un descendant au Cid car le Cid n'a pas eu de descendant mâle comme il le raconte : « le nouveau duc fixa sa demeure à Grenade, et mourut jeune encore, laissant un fils unique déjà marié, don Rodrigue, père de Blanca ». Au demeurant, près de cinq siècles séparent l'époque du Cid et celle de Blanca.

En guise de conclusion à *L'Abencérage* de Chateaubriand qui, pour bref et rapide qu'il soit, englobe des thèmes d'un intérêt profond, la critique reconnaît que l'opinion en son temps ne fut pas unanime à applaudir ce roman. Certains journaux parlaient d' « admirables épisodes », « d'un style charmant » ; d'autres,

plus réticents, le trouvent « commun et usé » et « plus riche en papier qu'en bonnes choses » ou tout simplement, comme le percevra plus tard Lamartine, y voient « un roman français sans vérité et sans succès ». Sainte-Beuve se demande : « manqua-t-il son à-propos, son heure au soleil [...] n'eut-il point tout le succès auquel il avait droit » ? Est-ce par peur de ce genre de réaction que Chateaubriand désirait garder ce récit pour lui car, à la suite de sa parution, il éprouva une sorte de déchirement: « Ah ! mon pauvre Abencérage ! », s'écria-t-il, « le voilà donc sorti de sa solitude et livré au monde ! Cela fait saigner le cœur ⁽²⁾».

(1) Huré Jacques, in *Europa en España, España en Europa*, Actas del simposio internacional de literatura comparada, PPU, Barcelona, 1990, p.280-281

(2) Hazard Paul, « Comment Chateaubriand écrivit une nouvelle espagnole », in *Revue de Paris*, 15 décembre 1924, p.906-928

Quoi qu'il en soit, l'histoire d'Aben-Hamet, indépendamment des diverses opinions, a connu une audience internationale dont témoignent les nombreuses traductions dans différentes langues. Ce roman a également contribué pour une bonne part à la survie de la tradition mauresque tout au long du XIXème siècle, avant de subir une éclipse au XXème car, selon le jugement de Marcel Duchemin, « la délicate nouvelle [...] fait un peu figure de ces belles princesses endormies depuis un siècle dans leur palais enchantés ⁽¹⁾ ».

La lecture de cette nouvelle apparemment simple et commune est d'une grande richesse. Derrière une apparence superficielle, une lecture attentive permet de mettre en lumière des thèmes anthropologiques et des sentiments intemporels.

Certains ont considéré que parmi « tous les écrits de M. de Chateaubriand rien ne fait naître l'idée d'une plus grande perfection, rien n'est plus touchant que l'Abencérage », ainsi une fois « la lecture [...] achevée ; l'âme rêve longtemps encore ; elle s'unit par la pensée à cette solitude, à ce deuil immortel des deux amants ; mais elle porte presque envie à de si nobles douleurs, et peut-être a-t-elle compris que le sacrifice est la suprême, l'unique beauté de la vie humaine ⁽²⁾ ». D'autres ont beaucoup insisté sur la poésie : le marquis de

Gabriac, parlant de Chateaubriand, considère que les pages écrites sur Grenade sont « parmi les pages les plus poétiques et les plus musicales de son œuvre entier et aussi de la langue française ⁽³⁾ ».

« Grenade fut la ville qui les a conquis », écrit Azorín, « d'où leur amour pour toute l'Andalousie ⁽⁴⁾ ». Ainsi l'Andalousie musulmane, Grenade en particulier, continuera à alimenter la poésie d'amour jusqu'à nos jours. Lorca dans

(1) Duchemin Marcel, « Un roman d'amour en 1807 – Chateaubriand à Grenade », *op.cit.*, p.329-330.

(2) Vinet Alexandre, *Études sur la littérature française au XIXème siècle*, Librairie Fischbacher, Paris, 1848, p.372

(3) Letessier Fernand, *Les Aventures du Dernier Abencérage*, Edition de Atala, René, p.LXXII

(4) Martínez Ruiz J. (Azorín), *L'Espagnolisme des romantiques français*, in *Mercure de France*, tome 121, mai-juin 1917, Paris, p. 625.

le *diván del Tamarit* (1936) se réfère à la poésie persane ⁽¹⁾, Borges dans le *Aleph* invoque le patronage d'Averroès, Aragon dans le *Fou d'Elsa* choisit également Grenade, se convertissant en Medjnoûn, l'arabe fou d'amour, et devient l'incarnation du poète persan Djâmi : « Djâmi ! Djâmi ! de qui je n'étais que le chant prolongé ! ⁽²⁾ ».

4- Le Poème « Bataille perdue » et « Le Romance mauresque » des *Orientales* de V. Hugo.

On peut difficilement séparer ce qu'on a appelé en France le courant hispano-mauresque de la ville de Grenade qui elle aussi prendra la figure d'un mythe dans beaucoup de fragments et de récits, pour tout ce qu'elle a d'oriental. Cette ville constituera une sorte de reliquaire qui fera que les romantiques regarderont, à travers elle, toute l'Espagne comme une sorte de dilatation de l'Orient. Le poème *Grenade* de Victor Hugo constitue un des premiers exemples, chez les romantiques français, de transposition en vers de toute la magie de Grenade, provenant d'une inspiration directe des *Aventures du dernier Abencérage* (voir l'analyse de ce poème au chapitre III).

Victor Hugo a également laissé, dans *Les Orientales*, deux poèmes à thème mauresque: le premier, qui s'intitule « La bataille perdue », s'inspire

entièrement de la première traduction du très beau romance espagnol par son frère Abel Hugo *Rodrigo en el campo de batalla* qui avait paru pour la première fois en français en 1821 dans le *Romancero General*. Ce poème doit également au *Rodrigo pendant la bataille* d'Emile Deschamps, le premier à s'être inspiré de l'original et qui, selon notre point de vue, dépasse en beauté et en richesse la

(1) García Lorca Federico, *El diván del Tamarit*, disponible sur: www.cervantesvirtual.com:
Nadie comprendía el perfume / de la oscura magnolia de tu vientre. / Nadie sabía que
martirizabas / un colibrí de amor entre los dientes. / Mil caballitos persas se dormían / en la
plaza con luna de tu frente, / mientras que yo enlazaba cuatro noches / tu cintura, enemiga de la
nieve.

(2) Borges Jorge Luis, *Aleph*, disponible sur : www.apocatástasis.com.

reprise de Hugo. Soulignons néanmoins la richesse du vers hugolien qui reste admirablement entraînant, quoique relevant du « déjà vu », dans la lamentation du Maure devant la perte de la bataille :

« Hier j'avais des châteaux ; j'avais de belles villes ;
Des Grecques par milliers à vendre aux juifs serviles ;
J'avais de grands harems et de grands arsenaux.
Aujourd'hui, dépouillé, vaincu, proscrit, funeste,
Je fuis... De mon empire, hélas ! rien ne me reste ;
Allah ! je n'ai plus même une tour à créneaux !

[...]

Ainsi parlait Reschid, le soir de sa défaite.

Nous eûmes mille Grecs tués à cette fête.

Mais le vizir fuyait, seul, ce champ meurtrier.

Rêveur, il essayait son rouge cimenterre ;

Deux chevaux près de lui du pied battaient la terre,

Et vides, sur leurs flancs sonnaient les étriers ⁽¹⁾ ».

Le « Romance mauresque » est un autre poème qui pourrait nous intéresser pour son thème et est également inspiré d'un romance traduit par Abel, qu'il inclut dans le *Romancero General*. Le « Romance mauresque » reprend une légende célèbre qui a inspiré une chanson de geste, *Les sept enfants de Larra*, dont

le texte original est perdu mais dont la trame a été reconstituée par Menéndez Pidal, grâce à la *Cronica General* ; cette légende a été constamment reprises par les poètes. Hugo nous donne dans *Les Orientales* une narration dramatique versifiée de la vengeance du bâtard Mudarra de son oncle Rodrigo de Larra, assassin de ses frères. Le caractère du dialogue est fortement romanesque, avec un mélange d'élan lyrique propre à Hugo, et l'argument, traditionnel et légendaire,

(1) Hugo Victor, *Les Orientales, op.cit.*, p. 373

ne manque pas d'apports capricieux et fantaisistes du poète, mais l'ensemble est entraînant et plutôt chaleureux, attrayant et d'une langue fortement évocatrice:

« Si mon poignard de Tolède
Et mon Dieu me sont en aide,
Regarde mes yeux ardents,
Je suis ton seigneur, ton maître,
Et je t'arracherai, traître,
Le souffle d'entre les dents ! ⁽¹⁾ ».

Ce romance mauresque hugolien pourrait être comparé à *El moro expósito* écrit en 1834 par le duc de Rivas pour la ressemblance entre le personnage principal Mudarra dans les deux œuvres, quant à son caractère romantique, sentimental et impétueux :

« Por ilustres mancebos, que aun no habían
Estrenado su pecho en las batallas,
Se dispuso la fiesta, demostrarse
Diestros ansiando en manejar las armas.
Divididos están en dos cuadrillas,
Y un jefe cada cual gobierna y manda:
Era jefe Zeir de la primera,
Jefe de la segunda era Mudarra ⁽²⁾ ».

(1) Hugo Victor, *Les Orientales, op.cit.*, p. 395

(2) De Saavedra Rivas Ángel, *El moro expósito*, disponible sur:
www.cervantesvirtual.com. Traduction:

« Comme d'illustres jeunes gens, qui n'avaient pas encore
Etreigné leur poitrine dans les batailles
La fête a commencé, ils se sont démontrés
Comme des maîtres anxieux pour manipuler les armes :

Ils sont divisés en deux bandes,
Un chef dans chacune gouverne et ordonne:
Le chef Zeir était celui de la première,
Le chef de la seconde était Mudarra ».

Reste que le romance espagnol dépasse de loin celui de Hugo quant aux valeurs qu'il englobe et fut considéré comme faisant partie de la meilleure poésie narrative du XIX^{ème} siècle.

5- « L'amour africain » de Prosper Mérimée.

Mérimée occupe également une place considérable dans l'engouement immédiat parmi ses contemporains pour cette Espagne vue comme une terre peuplée de princesses et d'esclaves ensorceleuses et de violentes passions. Dans les *Espagnols en Danemark*, il insère un romance en prose traduit d'un romance mauresque du siècle d'or qui raconte, à la manière du *Dernier Abencérage* de Chateaubriand, l'histoire d'un chevalier espagnol qui « jamais ne fut vaincu en duel ni en bataille ; mais par de beaux yeux ⁽¹⁾ ». Ces « beaux yeux » étaient ceux de Zobéide, « fille de l'alcaïde de Cordoue-la-Grande », qui refusa l'amour du jeune espagnol car lui dit-elle « Allah est mon Dieu, et Christ est le tien. Je te le dis en vérité, je mourrai avant peu, car tu m'as blessée au cœur. Mais je ne serai point ta femme, car je suis maure, et tu es chrétien ». Le dénouement est semblable à celui de tous les anciens romances : affronté à une histoire d'amour impossible, l'Espagnol finit par renoncer à tout et meurt « en odeur de sainteté, le cœur brisé d'amour, parce que Zobéide était maure et qu'il était chrétien ⁽¹⁾ ».

Plus tard, bien avant de connaître réellement l'Espagne, Mérimée inclut dans *Clara Gazul* bien qu'en réalité ce soit une courte tragi-comédie dont la scène se déroule dans la Cordoue d'Adberramán mais qui diffère du romance cité plus

haut, et qui s'intitule « L'amour africain », avec comme sous titre « Un kiosque dans les jardins de Hadji Nouman ». Par la suite, l'auteur évolue, change de

(1) Mérimée Prosper « Les Espagnols en Danemark », in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Gallimard, 1978, p.41

manière, car une fois l'Espagne explorée profondément par le biais de ses voyages et de sa correspondance avec les gens de lettres du pays, il finira par ce détacher peu à peu de ce genre de récits « arabes » qu'il situe à Cordoue pour ce que la ville représentait aux temps des califes, mais dont les traits ne s'appliquent en aucune façon ni à l'Andalousie ni au peuple espagnol, bien qu'il se soit inspiré des œuvres à sujet grenadin, certains disent de quelques œuvres de Lope, de Calderón, de Cervantes et d'Alarcon ; mais lui-même indique les noms des ouvrages consultés tels que les *Voyages d'Ali Bey el Abbassi en Afrique et en Asie*, le *Voyage en Turquie et en Perse*, d'Otter, les *Lettres de milady Wortlay Montagute*, traduites de l'anglais.

« L'amour africain » est l'histoire de deux amis, Hadji Nouman et Zein-Ben-Humeida, qui tombent amoureux de la même belle esclave Mojana. Cette esclave aimée des deux hommes finit par mourir pour avoir provoqué la mort de l'un des deux. Dans cette pièce nous sommes loin des splendeurs musulmanes car, bien au contraire, Mérimée, un des rares, n'avait pas encore succombé au bric-à-brac fantaisiste de l'Islam. Certains ont loué « la couleur locale » présente dans le texte de Mérimée. Ainsi Ampère écrit avec enthousiasme dans *Le Globe* du 4 juin 1825: « l'impétuosité du désir, la sécurité de la possession tranquille, cette amitié grave et gracieuse qu'on trouve dans *Les Mille et une nuits*, la fougue de l'Arabe du désert et la sérénité calme du Maure de Cordoue, tout cela respire un parfum et une poésie de l'Orient qui doit réconcilier avec l'auteur ceux dont quelques détails trop réels auraient effarouché l'imagination ». Et pourtant, selon notre lecture personnelle de la pièce, cet « impétuosité du désir » relève de l'instinct animal, cette « sécurité de la possession tranquille » n'est qu'égoïsme et

abus, « cette amitié » n'a rien de « gracieux » car elle écrase une tierce personne, cette « fougue de l'Arabe du désert » est discriminatoire et machiste ; enfin cette « sérénité calme du Maure de Cordoue » cache toujours une arme: nous verrons comment cet excès de calme et de délicatesse peut-être aussi excès de barbarie. Enfin « on respire » effectivement « un parfum et une poésie de l'Orient », mais précisons de l'Orient islamique car « l'Amour africain » est plus proche de la réalité de l'Islam que d'une simple fiction littéraire teintée de couleur locale. Nous nous permettons, en réponse à M. Ampère, de présenter une lecture différente des faits, se détachant autant que possible de cette vision qui se limite uniquement au pittoresque mais reconnaissant toutefois la valeur expressive de la forte présence de mots arabes, tels que Allah, Kalife, cadî, Djem-Djem, Sémélalia, dinars, Khandjar, la sainte Caaba-Bezestî, Damas, scheick, simoun, Afrite, Eblis; et des prénoms aussi : Zeïn, Mojana, Abjer (celui du cheval) , Mustafa, Abdérame, Nékir, Abou Taher, Amrou, El-Faradje, Zinebid qui donnent manifestement au texte une touche largement exotique. Or, en réalité, au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire, nous découvrons les horreurs de l'extrémisme musulman trop clairement évoquées par l'écrivain: le fatalisme, l'esprit de vengeance et surtout, la considération de la femme comme femme-objet uniquement.

Le machisme de l'homme musulman apparaît d'emblée dans cette sorte de comparaison que fait Baba Mustafa à son seigneur Hadji Nouman : « quelles différences », lui dit-il « entre nos femmes et celle des infidèles ! Quand j'étais prisonnier à Léon, j'ai vu leurs femmes et leurs mœurs. Chez nous, toutes sont soumises ; elles s'efforcent à l'envi de plaire à leur seigneur ; avec deux eunuques on gouverne vingt femmes... mais allez chez les Espagnols, une femme gouverne vingt hommes ⁽¹⁾ ». Cette mentalité relève de la loi musulmane qui impose la soumission de la femme et son assujettissement exclusif à l'homme. En fait, elle n'est qu'une esclave, choyée ou méprisée, mais écartée de toute vie publique, et

(1) Mérimée Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Gallimard, 1978, p.1168

ne constitue qu'une cible de satisfaction du désir masculin. A un moment donné, on a l'impression que cette femme-esclave est quand-même aimée mais de quel amour s'agit-il quand Mojana, la protagoniste n'est reconnue qu'à sa beauté physique ? Sont-elles sincères ces paroles de H. Nouman quand il dit à son serviteur : « jamais je ne la vendrai, Mustafa ; et, si le Kalife mon seigneur me la faisait demander, je la lui refuserais, dussé-je fuir chez les Bédouins de Zeïn, et vivre en excommunié ». Encore un signe de réification de la femme, il parle de « vente » comme si c'était d'un objet qu'il s'agissait. Du reste, cet amour ne tardera pas à se révéler fallacieux et la femme qui en est l'objet se muera en objet de haine. Face à cette femme victime, apparaît dans toute sa hideur l'image de son agresseur, de l'animalité de l'homme qui, au nom de sa religion, s'arroge des droits sur elle et se pose en dominateur. Qu'est-il arrivé en réalité? Zeïn-Ben-Humeïda et Hadji Nouman, ces bons amis, se sont épris de Mojana ; ils se battent, Zeïn trouve la mort. Mais le dénouement est d'une horreur tragique : l'homme despotique, bestial, ne trouve qu'à dire ceci à sa prétendue bien-aimée : « misérable ! c'est toi qui l'a tué. Tu n'es pas une femme, tu es quelque Afrite... Eblis lui-même ⁽¹⁾ » et il la liquide de la façon la plus sauvage : « lui donnant un coup de poignard », il lui lance : « tiens, malheureuse ! C'est le sang de Zeïn qui se mêle au tien... Allons, Zeïn, nous restons amis. Cette femme est morte... ⁽¹⁾ ». Cette pièce prétend, conformément à l'esthétique romantique, diffuser la « couleur locale » par la violence des passions, la sensualité ardente, les rebondissements de l'intrigue et le dénouement sanglant. On dirait que l'auteur est indifférent au sort de son héroïne et que ses préoccupations vont exclusivement aux hommes. Si nous pensons à la vie intime de Mérimée, la femme n'était-elle pas également pour lui un objet de plaisir ?

(1) Mérimée Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, p.102

Cette culture de la haine, où le meurtre est si facile, la vengeance implacable, apparaît également au milieu de la pièce quand Zeïn, après avoir conclu un mauvais marché avec un juif à qui il avait vendu son arme, s'écrie :

« Zeïn : je fais vœu par la sainte Caaba la prohibée, par les tombeaux des prophètes, de couper la tête à douze juifs dans la première ville espagnole où j'entrerai...

H. Nouman : A cette colère, on voit que tu as fait un mauvais marché.

Zeïn : il m'a donné quinze cents dinars.

H. Nouman : es-tu fou, Bédouin, de faire des affaires avec un juif ⁽¹⁾ ? ».

Ce caractère inhumain, cet animalité du Maure nous font penser à Blanca dans les *Aventures du dernier Abencérage*, qui, en montrant la cour des lions à Aben-Hamet lui dit d'un ton réprobateur : « regardez bien cette fontaine ; elle reçut les têtes défigurées des Abencérages. Vous voyez encore sur le marbre la tache du sang des infortunés que Boabdil sacrifia à ses soupçons. C'est ainsi qu'on traite dans votre pays les hommes qui séduisent les femmes crédules ».

Outre les thèmes de la cruauté et de la violence, cette pièce renferme ceux de la jalousie et de l'attachement fanatique à la religion, ce qui nous permet d'y voir une sorte d'imitation, quoique de loin moins réussie, des comédies espagnoles du XVIIème siècle ; une imitation qui reste après tout « à la française » : en premier lieu, le nombre limité des personnages, ensuite la durée qui va rapidement vers le dénouement, l'intérêt se resserrant jusqu'à la fin sans divagation ni pittoresque. Le dialogue est sec tandis qu'il est euphorique dans les comédies espagnoles. Le dénouement également nous paraît un peu forcé, peu chaleureux et dépourvu de toute grâce bien qu'il s'en dégage une impression de réalité; seulement l'effet de surprise manque tandis que dans les

(1) Mérimée Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, op.cit.*, p.96
comédies du Siglo de Oro, c'est ce qui attire le plus.

Quoi qu'il en soit, cet essai de tragi-comédie à thème islamique a malgré tout été reçu avec enthousiasme car le public de l'époque de Mérimée ne voyait que « [du] feu ! [de] la vie ! [de] la mobilité des sentiments ! que Talma, dans sa jeunesse, eût bien rendu la frénésie de ce Bédouin ⁽¹⁾ » ; et sur les représentations de l'« Amour africain » au théâtre et à l'opéra ainsi que de son impact sur le public, nous nous reportons aux informations que nous donnent Jean et Pierre Salomon dans *La Pleiade* : « *L'Amour africain* est la première pièce de Mérimée qui ait été portée à la scène. Elle fut en effet représentée le 11 juillet 1827 au Théâtre des Nouveautés au cours d'un divertissement [...] Celle-ci parut aux spectateurs trop violente et trop précipitée. Du 24 juillet elle n'eut que deux représentations. En 1875, l'opéra-comique a donné *L'Amour africain*, trois actes, musique de Paladhile. Il y eut sept représentations. Georges Pitoëff a monté à Genève la pièce de Mérimée le 20 avril 1918 et il l'a reprise le 12 mai 1926 au Théâtre des arts ⁽²⁾ ».

6- Scènes de mœurs arabes-Espagne et Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne de Louis Viardot.

Louis Viardot, dans ses *Scènes de mœurs arabes-Espagne*, a essayé dans la mesure du possible de se détacher du courant pittoresque très à la mode à son époque et de présenter au lecteur une sorte de panorama plutôt authentique, loin des récits fantaisistes et imaginaires de ses contemporains. Dans la préface de son livre, on lit cette présentation de l'ouvrage : « ce livre n'est pas du roman ; encore moins du drame, malgré son titre ; c'est de l'histoire, de l'histoire anecdotique et descriptive ⁽³⁾ ». Il vise surtout à la véracité, puisqu'il espère, dans sa préface

(1) Cité in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Gallimard, 1978, *op.cit.* p.1168

(2) Mérimée Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Ibid.*, p.1169

(3) Viardot Louis, *Scènes de mœurs arabes-Espagne – Dixième siècle*, Paris, Paulin, 1834, p.iiij toujours, que « ceux qui savent reconnaîtront l'exactitude des esquisses que j'ai tracées ; heureux, si ceux qui veulent savoir, disent aussi, comme devant ces portraits dont on n'a point vu l'original, mais où l'on sent que la nature est copiée

avec conscience : « Cela doit être ressemblant ⁽¹⁾ ». Il divise son livre en plusieurs chapitres consacrés chacun à un aspect de l'Espagne musulmane : « La mosquée », « Les joutes », « Le combat », « Les Académies », « L'Amour », « Le Mahdy », « La prédiction ». Dans chaque chapitre, Viardot nous explique les mœurs des Maures, recourant à des détails qui démontrent une recherche profonde sur le thème. Dans le premier chapitre par exemple, il définit la fonction des fontaines expliquant au lecteur qu'elles constituent « l'image des deux sources purificatoires qui coulent devant la porte du paradis, pour que les élus, avant d'entrer dans la demeure des bienheureux, y éteignent les jalousies, les haines et toutes les passions qui troublent les hommes ⁽²⁾ ». Il explique l'importance du lieu de la prière pour un musulman, disant que « l'Arabe hospitalier reçoit bien l'étranger que sa loi condamne dans le sanctuaire du foyer domestique, mais non dans celui de la sainte assemblée ⁽³⁾ ». La touche romantique de Viardot, quoi qu'il ait voulu s'en détacher complètement, reste, néanmoins présente, surtout dans la façon avec laquelle il a relié les épisodes entre eux en faisant participer à chaque fois un protagoniste qui est un fils d'Almanzor et cherchant à démontrer, malgré toute la réalité historique des actes barbares des Maures d'Espagne, que ce peuple se caractérisait par sa galanterie et ses coutumes idylliques. Mérimée, dans sa notice historique sur Cervantes, tentera de justifier cette dernière conception considérant que « la galanterie des Mores, leur culte pour les dames, varièrent, et adoucèrent ces récits perpétuels de duels et de massacres ; et à mesure que la dévotion devint un trait distinctif du caractère espagnol, ils s'enrichirent de

(1) Viardot Louis, *Scènes de mœurs arabes-Espagne – Dixième siècle*, Paris, Paulin, 1834, p.iiij

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.23

(3) Viardot Louis, *Ibid.*, p.2

miracles et de dissertations théologiques ⁽¹⁾ ».

Les Scènes de mœurs arabes-Espagne ont servi à Viardot d'avant-projet pour son *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, publié en 1833. Cet ouvrage, beaucoup plus ample et plus profond que le premier, comprend deux

parties de deux tomes chacune, s'étendant de la conquête de l'Espagne par les Arabes jusqu'à un peu au-delà de la prise de Grenade. Viardot nous fait savoir dans sa préface la raison pour laquelle il a entrepris ce travail car (outre, et ceci est de nous, l'engouement à cette époque pour tout ce qui touchait le Maure) « l'histoire de l'Espagne, jusqu'au règne de Charles-Quint », explique l'auteur, « est si peu connue parmi nous, et les travaux de nos écrivains sur ce pays et sur cette époque sont tellement incomplets, tellement remplis de contradictions et d'erreurs, qu'on peut dire hardiment que cette histoire est encore à faire ⁽²⁾ ». La partie consacrée aux Arabes « disciples de Mahomet » est touffue car « ici », écrit Viardot, « se présenta un nouveau spectacle, plus curieux, plus animé, plus grand que celui qui m'avait jusqu'alors occupé. Je reconnus bientôt que l'histoire du peuple conquérant et civilisateur, au lieu de n'être qu'un épisode de l'histoire du peuple conquis et civilisé, demandait un cadre à part ; je reconnus qu'elle était encore plus ignorée que l'autre, et qu'elle méritait plus d'être connue ⁽³⁾ ».

Poursuivant un peu plus loin, il laisse entendre qu'il « ne suffit pas de renouer le fil des événements de son histoire [celle des Maures] ; il faut retrouver aussi les causes de sa grandeur et de sa chute, et présenter à notre admiration reconnaissante cette haute civilisation, dont l'influence, qui, seule, lui a survécu, s'est étendue sur l'Europe entière ⁽⁴⁾ ». Viardot était-il vraiment détaché car même

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, t.I, Paris, 1826, p.xxxij

(2) Viardot Louis, *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, Tome premier, Paulin, Paris, 1833, p.1

(3) Viardot Louis, *Ibid.*, p.2

(4) Viardot Louis, *Ibid.*, p.3

en recherchant la véracité il ne résiste pas à la tentation de faire savoir au lecteur que « jamais peut-être si beau, si poétique sujet ne s'est offert à l'imagination du romancier historique ⁽¹⁾ ». Cette petite escapade n'empêchera pas l'auteur de s'obstiner avouant : « je n'ai qu'un but et qu'une ambition : c'est, en apportant ma pierre à l'édifice des connaissances générales, d'initier les gens du monde à celle d'une histoire ignorée hors d'un petit cercle d'érudits ; c'est de rappeler à notre

souvenir, à notre gratitude, le nom et les bienfaits d'un peuple civilisateur ; c'est enfin d'éveiller sur lui la curiosité, l'intérêt, l'étude, et de me faire suivre, ou plutôt dépasser, dans la route où je ne tracerai que les premiers pas ⁽¹⁾ ». Viardot est un honnête et profond intellectuel, on ne peut l'ignorer. Il avoue dans sa préface avoir emprunté et même parfois traduit littéralement plusieurs passages de *l'Histoire de la domination des Arabes en Espagne* de Joseph Conde. Son souci d'authenticité l'a poussé même à « donner à la compilation de Conde une sorte de contrôle, en comparant son texte avec celui des historiens espagnols, afin de trouver la véracité entre les exagérations de l'orgueil national et les injures de la haine étrangère ⁽²⁾ ». C'est ainsi que Viardot, selon notre propre point de vue, se place à la tête de tous ses contemporains français dans l'étude la plus parfaite ou plutôt la plus proche de l'authenticité historique des Maures d'Espagne. Ajoutons à cela sa grande modestie : « il faut le redire encore, je n'ai pas la prétention d'avoir fait autre chose qu'un livre élémentaire ; c'est une étude, non une œuvre d'art, que je publie, et si je désire appeler l'attention, ce n'est pas sur l'historien, mais sur l'histoire ⁽³⁾ ». Il est certain que son histoire « appelle l'attention », et cependant, malgré cette grande bonne volonté de véracité, Viardot, en relatant plusieurs épisodes historiques concernant les Maures, n'a pu s'empêcher de laisser discrètement échapper quelques émotions personnelles, notant, par

(1) Viardot Louis, *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, p.4

(2) Viardot Louis, *Ibid.*, p.5

(3) Viardot Louis, *Ibid.*, p.7

exemple, que « leurs mains industrieuses [celles des Arabes] avaient converti en plaines fertiles, en jardins délicieux, des campagnes jadis incultes et désertes, qui, en changeant de maîtres, ont repris leur ancien aspect ⁽¹⁾ ».

7- Le laurier du Generalife / Le soupir du Maure de Théophile Gautier

Gautier s'inscrit dans notre longue liste parmi les romantiques français qui n'ont pas manqué l'occasion de s'inspirer du thème du Maure. Tout au long de

son *Voyage*, en particulier dans le chapitre relatif à l'Andalousie, il distingue le type mauresque et précise, à la suite de la description d'une jeune serveuse « fort jolie avec ses yeux allongés jusqu'aux tempes, son teint fauve et sa bouche africaine épanouie et vermeille ⁽²⁾ » que « ce type, qui se retrouve fréquemment à Grenade, est évidemment moresque ⁽²⁾ ». Il décrit les maisons, les ruelles « qui rappellent tout à fait les rues moresques d'Alger », le paysage, note que même le vent « devait être bien proche parent du sirocco d'Afrique ⁽²⁾ » (thèmes qu'on a déjà commenté au chapitre V de notre étude) et dit son regret que les grenadins ne portent plus « l'albornoz more du temps de Boabdil ». Gautier consacre deux poèmes dans son recueil *España* relatifs au passé maure, qu'il compose avec tant de bonheur que ce panorama de l'Espagne maure qu'il place sous nos yeux appelle la comparaison avec des œuvres de peintres. Le premier s'intitulant « Le laurier du Généralife », qui parut d'abord dans *La Presse* du 11 décembre 1843, est bref mais Gautier justifie cette brièveté dans une note humoristique qu'il inclut au début : « il est dix heures et l'on vient de nous apprendre que la fin de notre copie est égarée. [...] Nous prions le lecteur d'accepter, à la place de quinze lignes de prose, quinze vers de notre façon, promettant de lui rendre une autre fois les trois ou quatre syllabes que nous lui devons pour les vers qui n'atteignent pas

(1) Viardot Louis, *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, p.58

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 253

jusqu'à la marge. / Nous avons fait cela jadis à Grenade, dans un temps où nous avions nos dimanches libres ». Ne le regrettons pas car ce petit poème est d'un très beau lyrisme (supérieur au « Soupir du Maure » qu'on verra plus bas).

Gautier essaye de capter l'ambiance du moment sur une note orientale et de faire sentir au lecteur les arômes poétiques de la Grenade maure :

« Dans le Généralife, il est un laurier-rose,
Gai comme la victoire, heureux comme l'amour.
Un jet d'eau, son voisin, l'enrichit et l'arrose ;

Une perle reluit dans chaque fleur éclore,
Et le frais émail vert se rit des feux du jour ⁽¹⁾».

Cette ambiance orientale, très proche des romances mauresques, est évoquée avec une grande allégresse, qui imprègne tout le poème. Dans cette première strophe, pour souligner la beauté de ce laurier, Gautier a recours à des comparaisons qui embellissent la description et sont nécessairement hyperboliques, la gaieté renvoyant à « la victoire », le bonheur à « l'amour ». On assiste également à une personnification du laurier-rose, liée aux termes qui composent le motif métaphorique de la fonction du « jet d'eau, de la perle et de l'émail » qui « arrose, reluit et se rit ». Le poète poursuit sa description qui finit par abuser de la personnification; les vers suivants donnent l'idée d'une silhouette de jeune fille qui « rougit », éblouissante de grâce, de charme et de beauté et comme parée d'un divin rayon :

« On dirait, à le voir sous l'onde qui scintille,
Une odalisque nue attendant qu'on l'habille,
Cheveux en pleurs, au bord du bassin au flot clair ».

La description se colore d'une notation érotique, la singularité de ce laurier servant ici de toile de fond pour la rêverie et l'amour ; le laurier devient le

(1) Gautier Théophile, *España, op.cit.*, p.488
symbole d'un moi idéal, d'un amour imaginaire. D'une description impersonnelle, nous passons à la dernière strophe à une déclaration d'amour à travers laquelle l'auteur finit par se confondre avec ce laurier. Il se dégage de ces vers une fine émotion en même temps qu'une impression de magnificence qui provient de ce que peut apporter la beauté d'un simple laurier à l'imagination de Gautier ; on peut associer à cette représentation lyrique et sensuelle du laurier des connotations érotiques :

« Ce laurier, je l'aimais d'une amour sans pareille ;
Chaque soir, près de lui, j'allais me reposer ;
A l'une de ses fleurs, bouche humide et vermeille,

Je suspendais ma lèvre, et parfois, ô merveille !
j'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser... ».

Fantasme du poète romantique et propre à beaucoup d'écrivains qui furent si envoûtés par l'Alhambra et le Généralife, qu'ils connurent, comme le Maure vaincu partant pour l'exil définitif, la douleur poignante de la séparation: « le Généralife et l'Alhambra : mes vieux songes, vous reverrai-je jamais ⁽¹⁾ ? » se demandait Chateaubriand dans ses *Mémoires d'Outre-tombe*.

« Le soupir du maure » est un deuxième poème qui projette le lecteur dans le temps, dans le passé maure toujours présent à Grenade, évoqué également dans un autre poème intitulé « Les trois grâces de Grenade » :

« Pour toi les derniers vers, toi que j'aurais aimée,
Gracia, tendre fleur dont mon âme charmée,
Pour l'avoir respirée un moment, gardera
Un long ressouvenir qui la parfumera.
Comment peindre tes yeux aux paupières arquées,
Tes tempes couleur d'or, de cheveux noirs plaquées,
Ta bouche de grenade où luit le feu vermeil
Que dans le sang du More alluma le soleil ?
L'Orient tout entier dans tes regards rayonne,
Et bien que Gracia soit le nom qu'on te donne,
Et que jamais l'objet n'ait été mieux nommé,
Tu devrais t'appeler Zoraïde ou Fatmé ⁽¹⁾ ! »

Pour revenir au « soupir du Maure », ce poème, débordant de lyrisme, est comme un résumé poétique du bref séjour de Gautier dans l'enivrante ville andalouse. Il fut composé en mai 1841 mais ne parut que trois ans plus tard dans *L'Artiste* du 7 janvier 1844. Le poète y énumère les biens perdus par Boabdil, le roi vaincu :

« Ce cavalier qui court vers la montagne,
Inquiet, pâle au moindre bruit,

C'est Boabdil, roi des Mores d'Espagne,
Qui pouvait mourir, et qui fuit ! ⁽²⁾ ».

Dans ce début de poème, d'inspiration de romance mauresque, prime le champ lexical de la « fuite » (« court vers la montagne ») qui impose progressivement à l'esprit une représentation de plus en plus lâche du roi Boabdil (course vers l'espace infini, indéterminé de la montagne, peur et angoisse du cavalier soulignées par le rythme binaire des adjectifs « inquiet, pâle au moindre bruit »). Le dernier vers a une fonction polémique : il est porteur, en effet, d'une connotation fortement dévalorisante pour le roi maure et relève, avec l'opposition rhétorique de la mort héroïque et de la fuite pusillanime préférée par le roi maure, du style de l'invective ironique.

La deuxième strophe poursuit l'attaque du caractère lâche du roi, doublement méprisé : tout d'abord par la reconnaissance qu' « Aux Espagnols

(1) Chateaubriand François de, *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, disponible sur: www.Academia.fr.

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 482
Grenade s'est rendue; / La croix remplace le croissant » ; et surtout par l'abandon aux « pleurs » : « Et Boabdil pour sa ville perdue / N'a que des pleurs et pas de sang ». Ensuite Gautier ne semble pas se soucier trop de la véracité géographique car il situe la colline du Soupir du Maure, (tout comme Chateaubriand dans son *Abencérage*) dans la Sierra Elvira :

« Sur un rocher nommé Soupir du More,

Avant d'entrer dans la *sierra*,

Le fugitif s'assit, pour voir encore

De loin Grenade et l'Alhambra ».

C'est par la suite que commence le véritable soupir du More. Gautier s'identifie à Boabdil et met dans la bouche du roi vaincu ces vers qui expriment en réalité les propres sentiments de Gautier en quittant Grenade :

« Je pars, adieu, beau ciel d'Espagne,

Darro, Genil, verte campagne,
Neige rose de la montagne ;
Adieu, Grenade, mes amours ».

Dans ces dernières lamentations s'expriment la douleur de céder à la dure réalité et, à défaut d'autre consolation, le refuge dans le rêve car dans le rêve personne ne l'empêchera de « voir toujours » sa Grenade adorée :

« Riant Alhambra, Tours Vermeilles,
Frais jardins remplis de merveilles,
Dans mes rêves et dans mes veilles,
Absent, je vous verrai toujours ! ».

Reste que la réalité est bien dure car la perte de ce royaume était irréparable : il fallait accepter non seulement sa propre défaite mais la victoire du chrétien, l'ennemi :

« Fondez, mes yeux, fondez en larmes !
Soupirs profonds venus du cœur,
Soulevez l'acier de mes armes:
Le Dieu des chrétiens est vainqueur ! ».

Nous remarquons que, dans ce poème, les larmes reviennent comme un leitmotiv, dépouillant le Maure de son orgueil et de sa dignité, car, selon la tradition orientale et plus particulièrement musulmane, un homme qui pleure manque de virilité et de considération. Or devant une telle déroute, le Maure se démunait de tout, même de ses larmes, de ses soupirs ; il ne lui reste plus que les souvenirs de sa grandeur d'antan :

« Hier, dit-il, j'étais calife;
Comme un dieu vivant adoré,
Je passais du Generalife
A l'Alhambra peint et doré !
J'avais, loin des regards profanes,
Des bassins aux flots diaphanes

Où se baignaient trois cents sultanes ;
Mon nom partout jetait l'effroi !
Hélas ! ma puissance est détruite ;
Ma vaillante armée est en fuite,
Et je m'en vais sans autre suite
Que mon ombre derrière moi ! ».

Les légendes se référant à la perte de Grenade, à la beauté de la Grenade orientale et au soupir du More sont parmi les plus populaires. Pensons à Aben-Hamet : « ils dorment donc », s'écria-t-il, « ces fiers Espagnols [...] sous ces toits dont ils ont exilé mes aïeux ! ». Les romantiques Espagnols restent, selon notre point de vue, plus lyriques, plus enthousiastes, plus expressifs et plus spontanés. Nous pensons aux romances du duc de Rivas, à Juan Arolas même, et surtout à Zorrilla qui, dans *Granada*, nous fait participer à la saveur et à la beauté de ce « paradis sur terre » :

« Le point du jour
Se fait plus clair dans ton sourire ;
Et dans tes vallées la brise
De l'aurore vient se reposer.
O Grenade, sultane
Du plaisir et du bonheur !
Qui n'a pas vu ta beauté
Aurait dû perdre la vue en naissant ».

Edgard Quinet est un autre écrivain encore plus enthousiaste de la culture arabe et musulmane. Il ressentait une sorte d'obsession malade, si l'on se permet le terme, car il voyait partout le Maure, l'Islam, le Coran, la Mecque, et laissait libre cours à ses exagérations, très souvent fruit d'une première impression fantaisiste et imaginaire sur cette « Espagne [qui] commence à prendre dans Tolède une face africaine ». Aussitôt arrivé dans cette ville, il s'écrie s'extasiant devant tout ce qu'il s'imaginait: « je note cette première rencontre avec la

civilisation musulmane. Rien au monde ne m'a plus frappé que cette voûte des Maures placée à l'avant-garde de l'Afrique. Ce signe de l'islamisme s'élève au bas de la montagne. Je passe et je repasse à cet endroit, comme sous la porte des songes. Les bouffées du désert s'en exhalent ; l'encens et la myrrhe de la Mecque me font oublier déjà l'odeur morte des buis de l'Escorial ⁽¹⁾ ». L'envoûtement est tel qu'il va même jusqu'à considérer que « tout ce que l'on a entendu dire du génie mauresque de l'Espagne se fixe et se dresse devant vous sur le seuil de l'islamisme ⁽¹⁾ » ; qu'il se demande : « comment l'esprit musulman ne s'obstinerait-il pas à survivre jusque dans les pierres ⁽²⁾ ? ; et sans aucun souci de la véracité historique, défie les droits des chrétiens, fondés sur l'antériorité :

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.210

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.211

« quand le roi maure », écrit-il, « assis au haut de l'Alcazar, voyait autour de lui ces montagnes pelées, ces gorges tortueuses, ce fleuve changé en torrent, la ville serrée dans une ceinture de granit, qui se dénoue sur une oasis, il devait se dire: ce mélange d'Arabie Pétrée et d'Arabie Heureuse est à moi par le droit d'héritage. La terre et le ciel le confirmaient dans son autorité ⁽¹⁾ ». Et de donner libre cours à son imagination: « moi-même, lorsque je regardais cet horizon, que de fois, fasciné à mon tour, oubliant l'Europe, j'ai vu au loin une caravane sortir des défilés, turban au front, cimenterre au vent ! Immobile à ma place, j'entendais déjà le cri d'Allah ! ». Mais soudain réveillé de sa songerie, il poursuit : « mais à la vue des clochers gothiques de Tolède, la caravane se dissipait dans l'air ⁽²⁾ » ; par la suite, même les hôtes de son auberge, « à [leurs] cheveux d'ébène, à la flamme de [leurs] yeux en amande, à ce sourcil peint par une fée ⁽³⁾ » ne pouvaient être que « les descendantes du roi maure Miramolin ⁽³⁾ ». Quinet poursuit avec cette même idée fixe qu'il avait en faisant son voyage en Espagne et le lecteur, connaissant son idéologie, déduit qu'il était incapable d'être objectif et de juger les événements historiques en bon critique car il voyait, pour ne citer

qu'un événement parmi d'autres, la barbarie d'un seul côté : « parlons un peu des croisades et de la bataille de *Las Navas*, où vingt-cinq chrétiens coupèrent la tête de trois cent mille de vos parents ⁽⁴⁾ ». Il ne veut pas se souvenir que les Maures non plus ne faisaient pas la guerre en dentelle.

Si à Tolède il s'était extasié de la sorte, que ne réserverait-il à Grenade? De fait, une fois arrivé dans cette ville que lui-même d'ailleurs nommera « ce seuil [qui] s'abreuve des eaux du Coran », il se laissera transporter dans un monde paradisiaque. Le langage hyperbolique s'intensifiera dans cette « ville des

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.212

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.213

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.217

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.247

maures », s'exprimant en phrases exclamatives convoquant tous les sens à la fois.

Il retrouvait la poésie des Arabes même dans la végétation, qu'il énumère longuement (de manière parfois fastidieuse) : « bouquets de jaspe, de marbre, de porphyre, d'argent, de filigrane, jasmains, anémones, tulipes, œillets, roses, couvrent la surface entières des portiques et des salles, de même qu'ils émaillent la poésie des Arabes et des Perses ». Dans cet Alhambra « où tout produit l'effet des plantes enivrantes de l'Orient », Quinet cite, en passant, d'autres prouesses que celles des Maures dans cette ville mais ne peut que placer au dessus de tout le croissant musulman : « au pied des murailles », écrit-il, passent les Révolutions, les Empires, les douleurs terrestres; mais dans l'enceinte heureuse, tout rit des promesses du Coran ⁽¹⁾ ». Il n'arrive pas à savourer les fêtes chrétiennes dans cette ville car on dirait « un dernier défi jeté à l'Islamisme debout sur les Alpujarras ⁽²⁾ » et prend parti avec « les lions de pierre, [qui eux] en bons musulmans, s'obstinaient seuls à ne prendre aucune part à la fête ⁽³⁾ » ; il s'obstine à continuer à voir, même dans une fête chrétienne, « avec un mélange indéfinissable d'énergie et de finesse, les sultanes des Romances mauresques, Zaïda, Fatima, Celinda, Zara. Le soleil du Prophète continuait de brûler sous leurs paupières, malgré les longs cils qui les voilaient ⁽⁴⁾ ». Par ailleurs, il se justifie car, devant une telle

merveille que sont Grenade et l'Alhambra, « qui ne s'est bâti, une fois, en imagination, son palais des rois maures ! qui n'a élevé, dans une heure de ravissement, ce ciel terrestre, à mi-côte d'une colline d'orangers, où toute chose sourit d'une promesse de bonheur ⁽⁵⁾ ». Il ne se contente pas de croire à ses propres délires et d'en jouir, il invite le lecteur à savourer avec lui les envoûtants

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.251

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.266

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.256

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.270

(5) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.247

souvenirs de l'Islam au Généralife : « veux-tu connaître », lui demande-t-il, le vertige céleste dont les poètes musulmans sont enivrés ? Viens ! [...] Nul autre messager n'arrive ici que le souffle des orangers dans la cour de Lindaraja [...] D'où viens-je ? Qui suis-je ? Roi maure ou pèlerin ? [...] Le royaume de Grenade est là, sous vos pieds, encore plongé dans l'extase de l'Iman. [...] C'est le temps aimé des poètes arabes-andalous ⁽¹⁾ ». L'imagination romanesque et le fantastique se combinent jusqu'à lui faire répéter plusieurs fois: « sous chacune des pierres du Generalife, cachées dans la verdure, je sens brûler le nom d'Allah ! ⁽²⁾ ». Cette vision de Quinet, Jacques Huré l'explique très bien quand il considère que l'auteur « trouve dans l'émotion de sa rencontre avec l'Andalousie les fondements de sa théorie sur la Renaissance orientale, telle qu'il la formule en 1855. Il montre ainsi que ce que l'on peut appeler l'héritage arabo-andalou a été incorporé à la réflexion sur le destin de la culture européenne même si une telle notion peut paraître au premier abord audacieuse ⁽³⁾ ».

Alexandre Dumas, considéré par nombreux critiques comme le plagiaire de Gautier principalement dans les descriptions concernant Grenade et surtout celles relatives à ces « pittoresques dentelures de la Sierra Nevada », consacre néanmoins dans son ouvrage *De Paris à Cadix* plusieurs chapitres à la ville de Grenade, pour lui « moitié gothique moitié mauresque », qui méritent d'être cités ne serait-ce que pour leur caractère allégorique d'une part et d'autre part pour la

belle et romantique vision « historico-fantaisiste » de Grenade, qui se convertit sous la plume de Dumas en l'histoire d'une belle jeune mauresque avec ses différents états d'âmes selon les péripéties par lesquelles elle a passés, l'auteur l'utilisant comme symbole pour raconter la triste histoire du départ des Maures et

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.258

(2) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.264

(3) Huré Jacques, in *Europa en España, España en Europa*, Actas del simposio internacional de literatura comparada, PPU, Barcelona, 1990, p.281

mettre l'accent sur le caractère voluptueux de ce peuple: « Grenade était donc coquette, c'est chose convenue ⁽¹⁾ », écrit-il, pour aussitôt raconter le malheur de cette jeune fille [Grenade] violée : « la malheureuse fille, avec cette ignorance de la virginité qui double le danger des vierges, s'abandonnait donc sans scrupule et sans honte à tous les caprices de son esprit fantasque et changeant ; mais cette innocence en plein soleil devait amener tôt ou tard quelque terrible catastrophe, et la Lucrece andalouse devait se perdre comme la Lucrece romaine, par ce qu'elle croyait devoir la protéger. Par-delà Grenade il y avait les mers ; par-delà les mers il y avait les Maures. Or les Maures ont été de tout temps les hommes les plus débauchés du monde, il leur faut toujours un sérail de villes pour leurs sérails de femmes ; ils aperçurent en se haussant sur la pointe des pieds la pauvre Grenade, qui, ne se croyant pas surveillée, faisait tout ce qu'une fille ingénue peut faire, et soudain ils furent pris d'un grand amour pour la vierge espagnole. Or, les Maures ont l'exécution du désir presque aussi rapide que le désir lui-même, et un beau jour que la pauvre enfant faisait la sieste, selon son habitude, ils fondirent en véritables vautours de l'Atlas sur la pauvre colombe de la sierra, et bâtirent une muraille toute hérissée de bastions autour de son chaste nid de mousse ⁽¹⁾ ».

Arrivé à l'Alhambra, il devient encore plus acerbe contre les chrétiens, ici représentés par Charles V qu'il maudit presque pour « avoir bâti un affreux palais » dans l'Alhambra ; il aurait pu, poursuit-il « choisir, dans cette moitié du monde dont il était possesseur, un tout autre endroit pour bâtir son palais que celui qui avait été choisi par les Maures pour bâtir le leur. Il n'eût point eu besoin alors

de détruire la moitié de l'Alhambra, ce qui lui a porté malheur, ou du moins à son palais, lequel n'a jamais été achevé, et, Dieu merci ! ne le sera jamais ⁽²⁾ ». Dumas déplore la défaite et le départ du Maure et médite sur l'inéluctable destin des

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadiz, op.cit.*, Ch. XVIII.

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, Ch. XIX

œuvres humaines : « tout en ayant l'air d'avoir été bâti par des génies, l'Alhambra a été bâti par des hommes ; or, les chefs-d'oeuvre des hommes sont mortels comme les hommes eux-mêmes, et la poussière des monuments doit se mêler un jour à la poussière de ceux qui les ont bâtis. Eh bien ! le temps n'est pas éloigné, madame, où l'Alhambra ne sera plus que poussière ⁽¹⁾ ».

L'écrivain envoûté par la beauté du lieu fabule, se contredit : tantôt il chante les louanges des mahométans, tantôt il demande une prière au Seigneur (toujours ironique bien entendu !) car selon lui, « le miracle de la création humaine, ce songe solidifié par la baguette d'un enchanteur et qu'on appelle la cour des Lions, craque, se fend, menace de choir, et serait déjà tombé même sans les étais dont on l'a soutenu. Priez pour la cour des Lions, madame, priez pour que le Seigneur la maintienne debout, ou priez tout au moins pour que si elle tombe, on ne la relève pas. J'aime mieux un cadavre qu'une momie ⁽¹⁾ ». Dumas avait également évoqué les Maures non seulement en Andalousie mais au début de son voyage à Madrid dans une pièce de théâtre qu'il avait vue et dont il fait un compte-rendu : « aux danses succèdent les combats ; des Maures, coiffés de turbans et armés de cimenterres, des chevaliers avec des jupes bleues, des maillots collants, des toques à plumes et des épées en croix, comme on en portait il y a vingt ans, à la Gaîté et à l'Ambigu, figurant, les uns des soldats du roi Boabdil, les autres les croisés du roi Ferdinand, s'emparent des théâtres et représentent tant bien que mal la prise de Grenade et les hauts faits du grand capitaine ⁽³⁾ ».

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadiz, op.cit.*, Ch. XIX

8- Le maure contre le chrétien?

La littérature française a abondamment exploité le conflit islamo-chrétien d'Espagne. Les voyageurs français, entre autres, ont largement contribué à faire ressortir les splendeurs de l'Islam dans une Grenade qui n'a jamais été montrée comme le bourreau du peuple espagnol mais, bien au contraire, comme le siège d'une civilisation très évoluée, riche et florissante. La critique s'est continuellement demandé la raison de cet engouement: est-ce uniquement le besoin d'autre chose, d'un autre monde appartenant à une autre civilisation? Ou est-ce, tout simplement, par haine du christianisme ? ou encore pour le romanesque et pittoresque du mélange des cultures religieuses? Outre ces questions, nous nous demandons de notre côté pourquoi cet intérêt enthousiaste pour la culture islamique, qui s'est exprimé chez tant d'auteurs, alors qu'avec les guerres des Croisades par exemple, nous n'avons reçu que des documents purement historiques sans aucun souci d'embellissement?

L'éternelle guerre entre le maure et le chrétien surgissait partout, tant dans la vie quotidienne que dans les œuvres littéraires et les récits historiques. Les romantiques, qui, à leur époque, cherchaient à unir ces deux mondes, ne pouvaient s'empêcher de voir « l'âme mahométane et l'âme chrétienne [...] lutter encore et gronder en secret dans un perpétuel orage ⁽¹⁾ ». Certaines villes leur semblaient en porter plus particulièrement témoignage: « dans Tolède », écrit Quinet, « l'éternelle guerre du Coran et de l'Évangile continue jour et nuit ; les pierres combattent ; les monuments de l'islamisme et du christianisme sont en présence, groupés comme au soir d'une bataille décisive. Voici encore sur le Tage les deux ponts arabes avec la voûte en croissant ; déjà la Madone s'est assise au bas des

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne, op.cit.*, p.270

créneaux musulmans. Mais les anges de l'islam continuent de lancer, dès le soleil levant, une pluie de flèches brûlantes ; quand leur carquois est épuisé, ils détachent une pierre des murailles, pour lapider le chrétien qui passe ⁽¹⁾ ». Cette guerre est omniprésente dans les monuments, qui semblent se méfier l'un de l'autre « au sommet de la montagne », ajoute toujours Quinet, « la mosquée de *María la Blanca* domine l'horizon ; sultane captive qui se cache dans un magasin de fourrages. Elle est restée blanche et incorruptible dans sa misère. L'immense cathédrale jette un dernier défi au génie mahométan ⁽¹⁾ ».

L'islam a été une des principales sources de l'inspiration romantique. Très peu ont été ceux qui, comme Ozanam, ont refusé l'invasion du Maure et n'ont exalté que l'Espagne chrétienne : « je me réjouissais de voir la vieille Espagne chrétienne », écrivait Ozanam, « cette Espagne libre, pauvre, délaissée, qui subit moins profondément l'empreinte de l'étranger ⁽²⁾ ». La plupart des écrivains ont ajouté au pittoresque espagnol, andalou surtout, un autre pittoresque, celui qu'ils tiraient de leur imagination car, selon le marquis de Custine, « c'est un phénomène qui restera unique dans l'histoire de l'Europe que l'espèce de civilisation de bédouins établis dans l'Andalousie ; pour trouver quelque chose de semblable sur la terre, il faudrait traverser la Tartarie et pénétrer jusqu'à la Chine⁽³⁾ ». On dirait que les écrivains ont trouvé dans le thème du Maure la possibilité de s'exprimer, de nourrir leur moi de l'étranger, du différent, de l'autre chose. Et nombreux ont été ceux qui ont eu tendance à réduire l'Espagne entière au Sud car le Sud fut la terre privilégiée de ces maures, brillant de l'éclat de cette civilisation dont nos écrivains étaient épris. Non sans raison d'ailleurs, Claude Brunon dira au colloque de Montpellier en 1980 que l'Espagne, c'est le Sud, « ce point critique d'où se révèle un aspect nouveau des choses, des êtres, des mots

(1) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.211

(2) Ozanam M., *Un pèlerinage au pays du Cid*, E. de Soye, Imprimeur-Libraire, Dépôt rue de Mézières, 6, Paris, p.2.

(3) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.37.

même ; un point de fuite à partir duquel se reconstruit, sur des bases neuves, une vision autre du monde ⁽¹⁾ ».

Reste que tous ces romantiques exprimeront davantage leurs passions et leurs idéaux que la connaissance de l'islam proprement dit. Le seul à cette époque qui ait pris la peine d'étudier la religion musulmane fut Chateaubriand qui, dans son *Itinéraire*, énumère les conquêtes islamiques de Jérusalem et impose une vision de l'islam qu'il voit comme une menace et un danger, et qu'il faut combattre. Il présente les musulmans comme « agresseurs » de tous les temps et de beaucoup de lieux : « les Chrétiens n'étaient point les agresseurs. Si les sujets d'Omar, partis de Jérusalem, après avoir fait le tour de l'Afrique, fondirent sur la Sicile, sur l'Espagne, sur la France même, où Charles Martel les extermina, pourquoi les sujets de Philippe Ier sortis de la France n'auraient-ils pas fait le tour de l'Asie pour se venger des descendants d'Omar jusque dans Jérusalem ⁽²⁾ » ?

Un peu plus loin, établissant une comparaison entre le Coran et l'Évangile, il juge que « l'esprit du Mahométhan est la persécution et la conquête ; l'Évangile au contraire ne prêche que la tolérance et la paix ⁽²⁾ ». Cette accusation est fondée, si l'on songe à l'obligation religieuse de guerre continue dans l'islam, mais les écrivains du XVIII^{ème} siècle et quelques uns de ses contemporains auraient pu lui demander comment il expliquerait l'intolérance du Chrétien au cours des Croisades, par exemple, ou l'Inquisition? Dans l'*Itinéraire*, il attaque la déchristianisation entamée en France depuis le siècle des Lumières et critique « les écrivains du dix-huitième siècle [qui] se sont plu à représenter les Croisades sous un jour odieux. J'ai réclamé un des premiers contre cette ignorance ou cette injustice ⁽³⁾ ». En même temps, méprisant profondément la religion musulmane, il

(1) Brunon Claude, in *Le Sud, Mythes, Images, Réalités, Actes du XVI^e congrès de la société française de littérature comparée*, Montpellier 1980, Tome II, p.189

(2) Chateaubriand François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op.cit.*, p. 174

(3) Chateaubriand François de, *Ibid.*, p. 210

a cherché à la nier en tant que religion car, pour lui, elle ne représente qu'une doctrine politique : « le Coran n'est qu'une fable » dit-il, et il le considère, pour une bonne part, comme relevant du despotisme : « il n'y a dans le livre de Mahomet ni principe ni civilisation, ni précepte qui puisse élever le caractère : ce livre ne prêche ni la haine de la tyrannie, ni l'amour de la liberté ⁽¹⁾ ». Lamartine, plus tard, attaquera le fanatisme de l'Islam donnant l'exemple des Turcs : « tout peuple » estime-t-il, « qui n'a pour principe d'existence qu'un dogme religieux est condamné à périr lorsque ce dogme s'affaiblit et s'éteint dans ses croyances. Le principe ottoman, c'était le fanatisme. Son existence a été brillante, toute puissante, mais courte comme le fanatisme d'où elle procédait ⁽²⁾ ».

Cette vision, profondément ancrée dans les mentalités depuis le Moyen âge, est à la source de tout le conflit islamo-chrétien qui se poursuit jusqu'à nos jours. Mais, à l'époque romantique, l'Islam paraît voué à une irrémédiable décadence. Hugo, cette « bible du romantisme » n'écrira-t-il pas dans ses *Orientales* :

« Ton soleil d'Orient s'éclipse, et t'abandonne,
Ton beau rêve d'Asie avorte » ?

Quelques écrivains, cependant, comme Lamartine par exemple, connaîtront l'Orient et adopteront une attitude sereine et tolérante ; il n'en demeure pas moins que ces voix minoritaires n'ont pu renverser la tendance générale, et force est de constater que le panorama actuel reste l'illustration vivante des difficultés de la coexistence entre ces deux cultures anthropologiquement incompatibles. Au moment où on sentait qu'Aben Hamet avait surmonté tous les conflits et était presque prêt à se convertir pour

(1) Chateaubriand François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op.cit.*, p. 223

(2) Lamartine, *Vues, discours, articles sur la Question d'Orient*, Discours prononcé à la Chambre des Députés le 1/07/1839, p.38

l'amour de Blanca et à sceller une alliance qui serait le signe d'une

réconciliation et d'une paix durable entre les deux religions, le rappel du passé vient dresser une nouvelle barrière entre les deux protagonistes.

Chateaubriand était conscient que le présent est condamné à vivre selon les lois du passé, quels que soient les efforts pour inaugurer de nouveaux modes de pensée et de vie. Ainsi, à l'image d'Aben Hamet et de Blanca, la chrétienté et l'Islam continueront à vivre éternellement séparés, murés dans leurs univers respectifs :

« Une croix, un croissant fragile
Changent en enfer ce beau lieu.
Vous échangez la bombe agile
Pour le Koran et l'évangile ?
C'est perdre le bruit et le feu ⁽¹⁾ ».

(1) Hugo Victor, « Danube en colère », in *Les Orientales, op.cit.*, p.410

Chapitre IX : Don Quichotte

- 1- Cervantes : héros romantique avant la lettre?
- 2- Ambiguïté, richesse, polyvalence du héros cervantinien depuis sa création jusqu'à la grande influence du romantisme allemand.
- 3- Récupération du héros cervantinien par les romantiques français: réception, influence, interprétations :
 - *Don Quichotte*, poème héroïco-comique en six chants par Lazare Carnot.
 - *Don Quichotte* dans des fragments de récits de voyages et de poésie : Chateaubriand, Stendhal, Quinet, Dumas, Gautier, Hugo
 - *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, par Mérimée (1826)
- d- Illustrations et interprétations graphiques du *Quichotte*.

Chapitre IX: Don Quichotte

Le personnage de Don Quichotte doit son extraordinaire force de rayonnement à la conjonction de plusieurs facteurs: celui, d'abord, d'être le héros

d'une œuvre qui occupe une des premières places dans le patrimoine littéraire de l'humanité ; celui, ensuite, d'incarner avec un rare degré d'exemplarité à la fois le caractère, l'âme et les vertus d'un peuple et les traits permanents et universels de la nature humaine. S'ajoutant à l'art souverain de son créateur, cette inscription du personnage, avec une égale capacité d'évidence, dans une double dimension sans qu'à aucun moment l'une n'offusque l'autre a entraîné, sur la réception du personnage et sur la fortune de l'œuvre elle-même, une double conséquence : d'une part, le personnage de Don Quichotte est demeuré un, ne subissant aucune réincarnation digne d'intérêt, à la différence, par exemple, d'Ulysse, d'Œdipe, de Don Juan ou de Faust (l'œuvre de Goethe n'est pas parvenue à épuiser les potentialités polyvalentes du mythe faustien, dont d'autres, à sa suite, s'emparèrent); d'autre part, le roman de Cervantes, imité mais non refait, s'est prêté, en revanche, à des approches critiques et à des interprétations qui, par leur masse, leur importance et la diversité des points de vue et des centres d'intérêt, ne trouvent d'équivalents que celles dont ont fait l'objet l'œuvre de Dante et celle de Shakespeare, à côté de la Bible, d'Homère ou de Virgile : « dans un siècle », écrit Jean Canavaggio, « qui a vu s'épanouir tous les genres et où abondent les écrivains de génie, Cervantes est le seul Espagnol qui ait atteint une renommée pleinement universelle : ni Lope de Vega, ni Góngora, ni même Calderón ne peuvent, de ce point de vue, lui être comparés. Ce privilège qui, aux yeux de l'étranger, lui vaut d'incarner sa nation, est indépendant de l'influence, somme toute limitée, qu'il a exercée sur ses contemporains ⁽¹⁾ ».

(1) Canavaggio Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, Tome I, Fayard, 1993, p.544
Depuis la naissance de ce roman, écrit Armandino Pruneda « cabalga Don Quijote por el mundo a través de los pueblos y de los siglos, irradiando el finísimo humorismo y la honda sabiduría de sus famosas hazañas que, sobrepasando los sueños del Caballero, no sólo fueron entalladas en bronce, esculpidas en mármoles y pintadas en tablas para memoria eterna, sino que también fueron

reproducidas en rústicas lozas y mosaicos y bordadas en finas sedas y terciopelos, y labradas en oro, plata y márfil, y plasmadas en finísimos cristales y porcelanas⁽¹⁾ ». Cette seconde partie de la description s'applique en grande partie au romantisme, qui a recueilli la tradition critique des deux siècles qui le séparent de l'auteur du *Quijote*, l'a reprise pour une bonne part et, en même temps, l'a enrichie par un travail assidu de réinterprétation et de réorientation, particulièrement important dans le cas du romantisme allemand (dont l'intérêt s'étendit également à d'autres auteurs du *Siglo de Oro*, en premier lieu Calderón). Mais, à côté du romantisme littéraire, le roman de Cervantes et son héros bénéficièrent de l'intérêt que leur portèrent les arts graphiques, donnant lieu à une foule d'éditions illustrées qu'on ne saurait passer sous silence si l'on veut prendre la mesure du rayonnement de l'œuvre à l'époque romantique et, plus profondément, de certaines lignes d'orientation sur la manière dont elle fut reçue, comprise et interprétée par la vision du monde, l'imaginaire et la sensibilité romantiques.

(1) Armandino Pruneda, "El Quijote y Don Quijote salen al mundo", in *Revista hispanoamericana*, México, 2000, p. 3. Traduction: « Don Quichotte chevauche à travers le monde des peuples et des siècles, irradiant le très fin humour et la profonde sagesse de ses célèbres prouesses qui, dépassant les rêves du Chevalier, ne furent pas seulement taillées en bronze, sculptées en marbre et peintes sur planche pour la mémoire éternelle, mais furent également reproduites sur de rustiques faïences, des mosaïques et des broderies en fine soie et velours, et des tailles de pierre en or, argent et ivoire, et prenant forme en de très fins cristaux et porcelaines ».

1 - Cervantes : héros romantique avant la lettre?

Explorant la vie qu'a menée Cervantes, faite d'aventures, d'exploits, de misères et de déceptions, nous ne pouvons que le regarder sous l'angle d'un héros romantique avant la lettre: suivant la route de nombreux Espagnols de son temps, il s'en va en Italie entreprendre une rude carrière militaire de cinq ans qui culminera glorieusement à la bataille navale de Lépante (1571) au cours de

laquelle il perd sa main gauche. Heureusement, en un sens, car comme dira Mérimée, « si la balle l'eût frappé à la main droite, nous n'aurions pas eu le *Don Quichotte* ⁽¹⁾ ». Plus tard, Sainte-Beuve racontera « romantiquement » cette longue aventure où il met en relief le grand courage de Cervantes, le soldat qui « quoique malade de la fièvre, insista pour combattre et fut placé au poste le plus périlleux avec douze soldats d'élite ; il y déploya un grand courage dont il porta les marques jusqu'à la mort ; car, sans compter deux coups d'arquebuse dans la poitrine, il en reçut un autre qui l'estropia et le priva de l'usage de la main gauche pour le reste de sa vie. Il demeura au service, tout invalide qu'il était ⁽²⁾ ». En 1575, il décide de rentrer en Espagne mais les mésaventures le poursuivent, et il est capturé sur le chemin de retour par des pirates barbaresques. A la suite de quatre tentatives manquées d'évasion, ce sera grâce à l'intervention des pères trinitaires qu'il recouvrera la liberté, cette liberté qu'il louera dans le *Quichotte* lorsqu'il fera dire par la bouche de son hidalgo : « la liberté, Sancho, est un des dons les plus précieux que le Ciel ait fait aux hommes. Rien ne l'égale, ni les trésors que la terre renferme en son sein, ni ceux que la mer recèle en ses abîmes. Pour la liberté aussi bien que pour l'honneur, on peut et l'on doit aventurer la vie ». Pour revenir à Cervantes, il rentre à la suite de sa remise en liberté en

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, t.I, Paris, 1826, p.iiij.

(2) Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, tome VIII, Michel Lévy frères, Paris, 1867, p.7

Espagne, et les années à venir seront traversées non seulement de difficultés économiques mais de beaucoup de mystères mal élucidés: il est nommé commissaire chargé d'acheter et de réquisitionner des provisions pour l'Invincible Armada mais une imprudence dans les comptes le conduira de nouveau en prison. Cette existence jalonnée d'épreuves apparaît également « romantique » sur le terrain familial, avec des péripéties compliquées, liées notamment à son mystérieux mariage avec Catalina de Salazar, de vingt ans sa cadette; beaucoup d'éléments obscurs tournent autour de la naissance de sa fille naturelle, née d'une

liaison avec une certaine Ana Franca de Rojas, épouse d'un tavernier. Vers 1590, il demande au roi un emploi dans les Indes, qui lui sera refusé ; il est de nouveau emprisonné à Séville après avoir été excommunié en 1597, cette fois-ci à cause de la faillite de ses assureurs.

Quant à son parcours d'écrivain, il ne fut pas à son époque reconnu à sa juste valeur. Plus qu'un poète moyen (lui-même d'ailleurs le reconnaissait modestement dans ces vers restés fameux : « Yo que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo⁽¹⁾ ») et un bon dramaturge, Cervantes a brillé comme aucun écrivain dans la littérature espagnole, par son savoir faire du roman, depuis le roman pastoral *La Galatea* (1585), le sans égal *Don Quichotte* (1605-1615), les *Nouvelles Exemplaires* (1613) dans lesquelles il s'affirme comme le véritable créateur, en Espagne, de la nouvelle, renouvelant tous les genres antérieurs, qui revivent sous sa plume absolument rafraîchis; et finalement le meilleur roman « byzantin », *Le Persiles* (1617), ouvrage trop longtemps méconnu, qui, au seuil de la mort, couronne magnifiquement son œuvre.

Notre but, dans cette étude, n'est évidemment pas de retracer la vie de

(1) « Moi qui toujours ai œuvré et veillé / pour paraître doué d'une grâce / que le ciel ne m'a pas accordée... ».

Cervantes qui a donné lieu à tant de travaux, depuis la biographie fondamentale due à Gregorio Mayans et publiée en 1737, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, mais d'essayer de montrer que ce long chemin pavé d'épines serait en grande partie à l'origine d'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'humanité, « engendré », selon une confidence de l'auteur lui-même, « en une prison, là où toute incommodité a son siège et tout triste bruit sa demeure ». Dans cette œuvre immortelle, on retrouve à un rare degré de perfection la conception du roman moderne juste et complète, une infinité de ressources structurales et techniques, une grande capacité de recreation de la réalité, une diversité de registres

linguistiques, de l'humour et de la parodie, une critique sociale et morale, une analyse profonde qui transcende la vie quotidienne pour aboutir à une vision philosophique de caractère universel.... Et tout cela à partir de la simple anecdote de la vie d'un vieil hidalgo qui devient fou pour avoir lu tant de livres de chevalerie. Don Quichotte voit des gens là où il y a des moulins, ou une armée là où il y a un troupeau de brebis, parce qu'il n'existe pas une réalité valide pour tout le monde mais seulement des points de vue différents sur elle, selon l'optique de chaque être humain, sa condition de vie, son caractère, sa culture, son état d'âme. C'est en ceci que réside la modernité du roman : tout en même temps. La critique, au fil des siècles, interrogeant ce livre inépuisable, a cherché des parallélismes entre la vie du créateur et l'ingénieux hidalgo. Anthony Close écrira à ce sujet que « de todas las obras cervantinas, el *Quijote* es la que más claramente deja constancia de haber sido compuesta con espíritu de compromiso personal [...] Incurriríamos, pues, en un anacronismo perverso si renunciáramos a ver al hombre tras su obra, ya que está instalado de modo manifiesto dentro de ella ⁽¹⁾ ». Sur cette question, Jean Canavaggio, dans une étude exhaustive sur le

(1) Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, p. LXVIII

parallélisme massif entre le créateur et son œuvre, arrive à la conclusion suivante : « la proyección de un individuo cuya obra, aunque exprese los deseos y los sueños del que la engendró, desborda su aventura personal al vivir con vida propia, cargándose, al correr de los siglos, con sentidos nuevos. [...] Prueba indiscutible, como observa José Manuel Martín Morán, de que, « tras los dos autores que hasta entonces han venido narrando las gestas de don Quijote, se esconden otros tantos desdoblamientos de un narrador incógnito que, sin gran esfuerzo por nuestra parte, podemos identificar con el propio Cervantes » [...] El autobiografismo del Quijote, aun cuando no llegue a iluminar del todo un perfil perdido, nos permite, eso sí, reconocer entre miles la voz de este incógnito: una voz apta para suscitar, de entrada, nuestra complicidad antes de fundirse en una

compleja polifonía que, si bien la disfrazaba, la difracta y hasta la oblitera a veces, nunca la anula ⁽¹⁾ ».

2- Ambiguïté, richesse, polyvalence du héros cervantinien depuis sa création jusqu'à la grande influence du romantisme allemand.

Il est certain, comme le dit le critique Antonio Domínguez Ortiz dans son article « La España del Quijote », que cette appellation est de nos jours courante, appliquée à l'époque qui couvre le règne de Philippe III: « el descrédito de un concepto », écrit-il, « meramente político de la historia ha multiplicado los

- (1) Cervantes Miguel de, *op.cit.*, p.LIX. Traduction : « la projection d'un individu dont l'œuvre, bien qu'elle exprime les désirs et les rêves de celui qui l'a engendrée, déborde son aventure personnelle en vivant de sa propre vie, se chargeant, au fil des siècles, de nouveaux sens [...] Une preuve indiscutable, comme l'observe José Manuel Morán, que "derrière les deux auteurs qui jusqu'alors sont venus relatant les gestes de don Quichotte, se cachent encore autant de dédoublements d'un narrateur inconnu que, sans grand effort de notre part, nous pouvons identifier avec Cervantes lui-même" [...] L'autobiographisme du *Quichotte*, même s'il n'arrive pas à illuminer pleinement un profil perdu, nous permet, cela oui, de reconnaître entre mille la voix de cet inconnu : une voix apte à susciter, d'emblée, notre complicité avant de se fondre dans une complexe polyphonie qui, s'il la déguise, la diffracte et va même parfois jusqu'à l'oblitérer, ne l'annule jamais ».

apelativos y las divisiones basadas en referencias culturales ("el siglo del Barroco", "la España de la Ilustración", etc...). Por ello se habla hoy corrientemente de "la España del Quijote", título adoptado, entre otras cosas dedicadas a la cultura de nuestro Siglo de Oro [...] La España del *Quijote* y la España de Cervantes son expresiones sustancialmente idénticas, pues si bien la composición de la inmortal novela coincide con la década final de la vida del escritor, no es menos cierto que en ella vertió las experiencias de toda una vida⁽¹⁾».

Depuis le XVII^{ème} siècle, nombreux ont été les écrivains étrangers qui ont réservé une place d'honneur au *Don Quichotte*, le citant, le traduisant, l'étudiant, le pillant avec plus ou moins de bonheur. *Don Quichotte*, ce « livre de fête et ce livre sérieux ⁽²⁾ », comme le définit Leopoldo Rius, a suscité, en

premier lieu, l'enthousiasme des Anglais, et cet intérêt fut un des principaux responsables de la revalorisation du *Quichotte* en Espagne même. Un aristocrate anglais, lord Carteret, demanda au valencien Gregorio Mayans d'écrire une introduction à l'édition soignée de 1738. Cette édition fut utilisée durant plus d'un siècle. Par la suite, nombreuses ont été les traductions qui se sont inlassablement réimprimées, comme celles, à titre d'exemples, de Jarvis (1742) ou de Smollet (1755). En 1742, le roman de Fiedling, *The history of the adventures of Joseph Andrews and his friend, Mr Abraham Adams, written in imitation of Cervantes, author of Don Quichotte* (1742), connut un grand succès grâce à l'étroite parenté

- (1) Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, p.LXXXVI. Traduction: « le discrédit d'un concept purement politique de l'histoire a multiplié les appellations et les divisions basées sur les références culturelles ("le siècle du baroque", "l'Espagne des Lumières", etc...). C'est pour cela que l'on parle couramment aujourd'hui de "l'Espagne du Quichotte", titre adopté, entre autres choses dédiées à la culture de notre Siècle d'Or [...] L'Espagne du *Quichotte* et l'Espagne de Cervantes sont des expressions substantiellement identiques, car si la composition de l'immortel roman coïncide avec la décennie finale de la vie de l'écrivain, il n'est pas moins certain qu'en elle sont versées les expériences de toute une vie ».
- (2) Ruiz Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, III, Bonilla y San Martín, *Cervantes y su obra* ; Madrid, 1916, p. 165-185.

entre son héros Mr Abraham Adams et le chevalier à la Triste Figure. Plus tard, se sont affichés Sterne avec son *Tristram Shandy*, Smollet dans la Préface des *Aventures de Roderick Random ou les Aventures de Sir Launcelot Greaves*, (1748) qui commence de la sorte : « Quoi ! », s'écrie alors un des assistants, « vous voulez donc être un moderne Don Quichotte ! ». La critique a effectivement beaucoup écrit sur la réception du Quichotte en Angleterre ⁽¹⁾ et sur les progrès les plus significatifs dans l'interprétation de l'œuvre.

Dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle, les Anglais adoptent un mouvement d'opinion qui anticipait en quelque sorte l'idéalisation romantique de Don Quichotte.

Une place d'honneur a été également réservée au *Quichotte*, en France, depuis la fin du XVIIème siècle, avec la traduction, notamment, de Filleau de Saint-Martin qui eut une large diffusion non seulement en France mais dans toute

l'Europe, jusqu'à la fin du XVIII. Luis Astrana Marin, dans sa préface à une édition de la traduction de Viardot, considère que « la langue française peut se vanter d'avoir été la première langue étrangère où furent traduites les prémices de *Don Quichotte*, puisque, quatre ans avant que parût la version anglaise de Thomas Shelton, on publiait à Paris, traduite en français, la nouvelle intercalée dans la première partie du livre immortel, *El curioso impertinente*, sous le titre : *Le Curieux Impertinent* [...] La première partie du grand roman rencontrait un tel accueil en France (alors que Cervantes n'avait pas encore composé la seconde) que, faute d'une traduction française existante, à cette date, on donnait au public, pour enseigner les langues française et espagnole, les fragments qui pouvaient le plus l'intéresser. Ce grand succès fut le motif principal qui poussa César Oudin à

(1) Voir à ce sujet: 1 - le livre de Javier Pardo: "Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del s. XVIII: *Joseph Andrews y Tristram Shandy*", en *Anales Cervantinos* XXXIII (1995 - 1997), p.133 - 164. 2 - Stuart Tave, *The Amiable Humourist*, University of Chicago Press, Chicago, 1960.

traduire promptement cette première partie intégrale, après avoir préparé le lecteur français en publiant, revue et corrigée dans le texte original espagnol, *La Galatea*, dédiée par lui, en espagnol, « a las Damas francesas » (Paris, Gilles Robinot, 1611) ⁽¹⁾ ». Les Français s'emparent du *Quichotte* pour le traduire et le répandre. « Le nom de Cervantes fut ainsi, et en très peu de temps, aussi connu et vanté à Paris qu'à Madrid même ⁽¹⁾ ». Selon Saint-Évremond, c'était le livre le mieux qualifié pour enseigner à tout lecteur, « un bon goût sur toute chose ». Saint-Évremond fait partie de ces premiers lecteurs fervents du *Don Quichotte* ; il n'en terminait, dit-on, une lecture que pour en entreprendre aussitôt une autre. Il nous a laissé, dans une lettre adressée au maréchal de Créquy en 1671, un jugement enthousiaste qui mérite d'être relevé dans l'histoire de la fortune critique de *Don Quichotte* : « de tous les livres que j'ai lus, le *Don Quichotte* est celui que j'aimerais le mieux avoir fait ; il n'y en a point, à mon avis, qui puisse davantage nous former le bon goût en toutes choses. J'admire comme, dans la

bouche du plus grand fou de la terre, Cervantes a trouvé le moyen de se faire connaître l'homme le plus entendu et le plus grand connaisseur qui se puisse imaginer ».

Les Français, en général, se sont épris de la noblesse de l'hidalgo, parlant abondamment de lui, depuis Madame d'Aulnoy jusqu'à Restif de la Bretonne, en passant par Montesquieu, Diderot, d'Alembert et Voltaire qui l'ont utilisé comme une arme de combat. C'est ainsi que Voltaire se compare au héros cervantinien : « je suis devenu une espèce de don Quichotte et de redresseur de torts », ajoutant malicieusement: « j'ai bien peur de ne pas mieux réussir que lui ⁽¹⁾ ». Marivaux publie *le Don Quichotte moderne*, qui n'eut pas beaucoup de succès. La fin du siècle est réanimée par la traduction de Florian, considérée comme un texte de transition et un pas « pré-romantique »: « le principal but de mon travail », écrit le

(1) Astrana Marin Luis, in *Don Quichotte de la Mancha I*, Livre du Club, 1958, p. XXXIV

traducteur, « a été l'espoir de faire sentir une vérité qui ne me semble pas assez connue : c'est que *Don Quichotte*, indépendamment de sa gaîté, de son comique, est rempli de cette philosophie naturelle qui, en livrant au ridicule de vains préjugés, n'en respecte que plus la saine morale. Tout ce que dit le héros, lorsqu'il ne parle pas de chevalerie, semble dicté par la sagesse pour faire aimer la vertu : son délire même n'est qu'un amour mal entendu de cette vertu ». Ces citations suffisent à montrer l'étroite relation qu'ont entretenue des écrivains français illustres, et d'autres plus modestes, avec Cervantes et son œuvre.

La Russie a connu le *Don Quichotte* tout d'abord aux XVIIIème siècle par le biais des traductions françaises. Il fut traduit mais pas en entier, tout d'abord par Osipof (en 1769), puis par Nasalsky dont la traduction fut comparée en Russie à celle de Viardot en France : « en Rusia, el *Don Quijote* », écrit Naslasky dans le prologue en tête de sa traduction, « no ha sido aún traducido por completo. Osipof hizo de él un engendro extravagante. La bella traducción de Jovkovski se compuso sobre la francesa de Florian, como también la de Chaplet en 1837, y ya

sabemos que Florian suprimió casi la mitad de la obra de Cervantes ⁽²⁾ ». Mais, pour qu'opère pleinement le charme de l'œuvre, il faudra attendre l'apparition de Gogol, de Pouchkine et, surtout, de Dostoïevsky, qui, envoûtés par le personnage de l'hidalgo, feront du roman de Cervantes une des sources majeures de leur inspiration, « un mélange d'ascétisme et de passion »: « La novela de Cervantes », écrit Melchor de Vogüe, « ha tenido siempre un atractivo particular para las imaginaciones rusas. Ya había dado a Gogol la primera idea y el fondo de las Almas muertas, y sugirió a Dostoïevsky el deseo de encarnar, a su vez, en un

(1) Nabarra A., « L'influence de Don Quichotte sur les premiers romans de Marivaux », in *Studies on Voltaire*, 1974, p.191

(2) Cité par Francisco A. De Icaza, in *El Quijote durante tres siglos*, Fontanet, Madrid, 1918, p. 150. Traduction: « en Russie, le *Don Quichotte* n'était pas encore traduit complètement. Osipof en fit un engendrement extravagant. La belle traduction de Jovkovski a été entreprise sur la version française de Florian, comme sur celle de Chaplet en 1837, et nous savons déjà que Florian avait supprimé presque la moitié de l'œuvre de Cervantes ».

personaje simbólico la eterna protesta del ideal contra el irritante curso del mundo⁽¹⁾ ».

Quant à l'Espagne du XVIIème siècle, certains, Azorín par exemple, ont considéré que « el Quijote ni fue estimado ni comprendido por los contemporáneos de Cervantes ». C'est peut-être un jugement peu fiable si on pense que les contemporains de Cervantes n'étaient autres que Tirso, Calderón, Quevedo, qui, bien entendu, ne pouvaient pas ne pas comprendre Cervantes mais avaient tout simplement une tout autre optique d'interprétation de la réalité, fortement liée à leur époque.

C'est dans la seconde moitié du XVIIème siècle que la popularité du *Quichotte* chute en Espagne mais apparaît avec force en Angleterre et en France. Au XVIIIème siècle, très peu d'études ont été consacrées, dans son pays, au *Quichotte* et à son héros, considéré à cette époque comme une figure ridicule et extravagante. On assiste, cependant vers le milieu du siècle, à un regain d'intérêt pour l'œuvre, grâce aux Anglais et notamment à l'introduction de Mayans citée plus haut. Il faudra attendre l'édition soignée en quatre tomes de la Real Academia Española, en 1780, et, quelques années plus tard (1797-1798),

l'édition publiée à Madrid et annotée par Juan Antonio Pellicer pour commencer à disposer de travaux sérieux et d'intérêt considérable sur le double plan philologique et critique pour que le *Quijote*, tel que le verra Menéndez y Pelayo, commence à être pour les Espagnols non pas « un texto gramatical y un almacén de figuras retóricas », mais « la representación armónica de la vida nacional en su momento de mayor apogeo e inminente decadencia , y la epopeya cómica del

(1) Cité par Francisco A. De Icaza, in *El Quijote durante tres siglos*, Fontanet, Madrid, 1918, p.145. Traduction: « le roman de Cervantes a toujours présenté un attrait particulier pour les imaginations russes. Il avait déjà donné à Gogol la première idée et le fond des *Ames mortes* et a suggéré à Dostoïevski le désir d'incarner, à son tour, dans un personnage symbolique, l'éternelle protestation de l'idéal contre l'irritant cours du monde ».

género humano, breviario eterno de la risa y de la sensatez ⁽¹⁾ ». Mis à part les essais de Menendez Pelayo, il faudra attendre la fin du XIXème et la « génération de 98 » pour voir le *Quichotte* retrouver une audience enthousiaste auprès des écrivains de la péninsule, qui y découvriraient les symboles essentiels de leur propre programme civique et moral. Grâce à eux, le roman de Cervantes occupera depuis lors en Espagne, et de très loin, la place d'honneur dans l'activité critique et la réflexion littéraire. On pense tout particulièrement à Unamuno qui, dans sa *Vida de Don Quijote y Sancho*, applique aux vicissitudes des deux protagonistes son sentiment tragique de la vie et les interprète avec son habituelle perspective agnostique et idéaliste. Ortega y Gasset, dans les *Méditations du Quichotte*, désigne la structure conçue par Cervantes comme modèle pour le genre du roman; elle lui paraît très riche par ses possibilités d'adaptation et d'allusions au sens universel de la vie. Azorín, de son côté, a vu s'élargir considérablement l'importance du *Quichotte*, grâce aux apports provenant des lectures et des analyses successives dont il fut l'objet. Américo Castro, dans *El pensamiento de Cervantes*, se penche sur l'aspect idéologique de l'oeuvre, qui par la veine mélancolique de son idéalisme se révèle très moderne dans le climat intellectuel et sentimental de l'Espagne de son temps. D'autres également, comme Rodríguez Marín (à qui revient le mérite d'une des meilleures éditions critiques

contemporaines du Quichotte) et Ménéndez Pidal, se sont largement arrêtés sur les pages cervantiniennes; et le *Quijote*, leur apparaît comme le produit d'une fusion parfaite des traditions les plus significatives de la littérature castillane. Personne n'a étudié le problème de la décadence espagnole appliquée au

- (1) "Cervantes y sus coetáneos", Clásicos y modernos, Renacimiento, Madrid, 1913, p. 145.
Traduction: « un texte grammatical et un magasin de figures rhétoriques » mais « la représentation harmonieuse de la vie nationale dans le moment de son plus grand apogée, de décadence imminente, et l'épopée comique du genre humain, bréviaire éternel du rire et du bon sens ».

gentilhomme de La Manche comme l'a fait Ramiro de Maeztu, dans son *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, essais d'une profonde acuité critique. Les peuples hispaniques surgis de la Reconquista et des découvertes combattent pour le triomphe de l'unité chrétienne sous l'égide de la monarchie espagnole catholique : « como es una lucha superior a sus fuerzas », écrit Maeztu, « no triunfan sino a medias. Fracasa el sueño de la monarquía universal. Y entonces nuestros pueblos se encierran en sí mismos. Este final de la epopeya peninsular es lo que de un modo simbólico nos describe Cervantes por medio de dos fantasmas, en los que late el corazón desencantado de aquel tiempo ». « Don Quijote », conclut Maeztu, « está demasiado viejo para sus empresas. Quiere, pero no puede. Pues eso es decadencia ⁽¹⁾ ».

Quant à l'Allemagne, elle n'a pas joué un rôle vraiment important avant le XIX^{ème} siècle. Il est arrivé toutefois que, tout au long du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle, elle s'intéressât à l'Espagne, d'où les livres lui arrivaient difficilement ; ce qui a poussé les intellectuels allemands à aborder le roman en se servant de traductions françaises: « c'est surtout par l'intermédiaire de la France », écrit Bertrand, « que, peu à peu, le public littéraire de l'Allemagne va retrouver la littérature espagnole ⁽²⁾ ».

Commencent alors les traductions allemandes de seconde main : la traduction de Filleau de Saint-Martin a été transposée par un admirateur anonyme

sous le titre de *Der Spanische Waghals*, en 1696. Une autre traduction anonyme paraît en 1734 à Leipzig. Apparaît ensuite un *Pharsamon*, en 1754, inspiré du

(1) Maeztu Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, visor libros, Madrid, 2004, p.63. Traduction: « comme il s'agit d'une lutte supérieure à leurs forces, ils ne triomphent qu'à moitié. Le rêve de la monarchie universelle se fracasse. Nos peuples se referment alors sur eux-mêmes. Cette fin de l'épopée péninsulaire, c'est ce que d'une façon symbolique nous décrit Cervantes à travers deux spectres, dans lesquels bat le cœur désenchanté de ce temps-là ». « Don Quichotte est trop vieux pour ses entreprises. Il veut, mais il ne peut plus. C'est cela la décadence ».

(2) Bertrand Achille Jean Jacques, *Cervantes et le romantisme allemand*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1914, p.1

Don Quichotte moderne de Marivaux. Le premier à rompre avec la tradition française sera Bertuch en 1775.

Ce simple résumé permet de montrer le nombre d'emprunts faits à Cervantes même s'ils sont pour la plupart transposés dans une société et une époque différentes. Les romans européens qui s'inspirent de la figure de Don Quichotte ont montré la façon dont une pensée étrangère peut se transmuier au point de produire un chef-d'œuvre national. Il reste que les Européens, ont tous lu le don Quichotte du XVIIIème siècle avec les mêmes lunettes de l'époque: « en general », écrit Anthony Close, a lo largo del s. XVIII y en toda Europa, el loco hidalgo sirve de arquetipo paradigmático del fanatismo religioso, del conservadurismo desfasado, o de cualquier otra forma de entusiasmo extraviado o de adhesión a ideas anticuadas. Así es cómo se leyó la novela de Cervantes en los tiempos de Voltaire, d'Alembert y Diderot en Francia, y de Fielding, Smollett, Hogarth y el doctor Jonson en Inglaterra ⁽¹⁾ ». Œuvre fondatrice du roman moderne, les romantiques se sont appropriés avec enthousiasme le livre et son héros. Bertrand écrit : « Goethe devine en Cervantes un ancêtre, un génie de sa race et de sa doctrine. Ainsi se prépare une conception nouvelle, qui va créer vraiment un Cervantes insoupçonnable, le grandir en même temps que le renouveler ⁽²⁾ ».

(1) Close Anthony, *La concepción romántica del Quijote*, Crítica, Barcelona, 2005, p.36
Traduction: « en général, tout au long du XVIIIème siècle et dans toute l'Europe, le

gentilhomme fou sert d'archétype paradigmatique du fanatisme religieux, du conservatisme déphasé, ou de toute autre forme d'enthousiasme extravagant ou d'adhésion à des idées démodées. C'est ainsi qu'on a lu le roman de Cervantes au temps de Voltaire, de d'Alembert et de Diderot en France, et de Fielding, Smollett, Hogarth et du doctor Jonson en Angleterre ».

(2) Bertrand Achille Jean Jacques, *Cervantes et le romantisme allemand*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1914, p.85

« Cette conception nouvelle » du *Quichotte* commence à se répandre et à s'imposer partout, constituant un aspect important de la révolution contre le néoclassicisme du XVIII^e siècle; il s'agit, surtout, de la conception romantique allemande, qui devait connaître une influence sans égale sur toute la critique européenne postérieure.

Les pionniers de l'interprétation romantique du *Quichotte* sont, en effet, tout d'abord les Allemands, comme l'a reconnu toute la critique européenne : « ce sont les romantiques allemands – », affirme, parmi beaucoup d'autres Jean Canavaggio, « en particulier Ludwig Tieck, les frères Shlegel, Henri Heine – qui vont franchir le pas décisif, développant, souvent avec lyrisme, une conception nouvelle du roman.

Synthèse du drame et de l'épopée, l'aventure quichottesque va devenir le symbole de la rencontre de l'Être et du Non-Être : une odyssée mythique où s'exprime la dualité humaine, et dont le protagoniste se dessine comme le héros de notre temps ⁽¹⁾ ». Historiens de la littérature (où se distinguent particulièrement les frères Shlegel), théoriciens de l'esthétique, essayistes, critiques littéraires, traducteurs offrent au reste de l'Europe une vision renouvelée du chef-d'œuvre de Cervantes. C'est ainsi qu'on a découvert en Allemagne (où le terrain était propice grâce aux cénacles, aux fréquentes réunions intellectuelles), en Cervantes, à côté du narrateur, un grand penseur et un poète « qui eut une conception originale de l'art et de la vie, et la dressa en symboles puissants ⁽²⁾ ».

L'interprétation des romantiques allemands ne s'est pas faite sous forme d'études systématiques mais comme des observations fragmentaires, tantôt dans

des articles, tantôt dans des conférences ou des conversations. Ainsi se noua une

(1) Canavaggio Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, Tome I, Fayard, 1993, p.569

(2) Bertrand Achille Jean Jacques, *Cervantes et le romantisme allemand*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1914, p.ii

véritable histoire d'amour entre les intellectuels allemands et le *Quichotte* et son créateur : Tieck, sensible à la tension des contraires incarnée par Don Quichotte, s'emporte en faisant l'éloge de l'auteur: « c'est dans un élan d'inspiration », écrit-il, « que Cervantes composa son incomparable Don Quichotte, où s'expriment, à côté de la parodie de ces romans chevaleresques, la plus généreuse poésie, le patriotisme, la sagesse, la profonde connaissance des hommes et du monde, joints à la gaieté la plus amusante et au badinage le plus délicat et le plus philosophique ⁽¹⁾ ».

Tous les romantiques allemands cités plus haut, auxquels il faudrait ajouter au moins Jean-Paul Richter et Schelling, étaient profondément convaincus de l'existence et de la valeur absolue de la Poésie Universelle, qui établissait une relation de parenté et de continuité entre les grands chef-d'œuvre du passé tels que, bien entendu, la *Divine Comédie*, *Le Décameron*, *l'Orlando furioso*, le *Quichotte* et les œuvres de Shakespeare et de Calderón. Ils considéraient les traditions littéraires nationales nées au Moyen Age chrétien comme un art « romantique », un mouvement historique qui a anticipé le Romantisme. Ils se sont passionnés pour *Don Quichotte*, qu'ils ont déclaré l'égal des chefs d'œuvre de Shakespeare, ne trouvant pas de meilleur terme de comparaison pour manifester leur admiration. C'est en grande partie grâce aux Allemands que *Don Quichotte* est devenu l'incarnation la plus accomplie et la plus significative du génie de l'Espagne et le livre « romantique » par excellence, national, chrétien, à la fois réaliste et idéaliste, chargé de toute une vision du monde. Ils ont perçu l'hidalgo comme un être qui, même s'il se meut apparemment dans un monde de fiction, défend librement, héroïquement, contre vents et marées, un idéal supérieur de beauté et de bonté. Certains, cependant, s'élevèrent contre cette interprétation,

chargé d'un symbolisme peut être étranger aux intentions de son créateur.

(1) Cité par J.J. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*, op.cit., p.542.

Nietzsche, à près d'un siècle de distance, écrit dans sa *Généalogie de la morale*:

« nous lisons aujourd'hui *Don Quichotte* avec tout au long un goût amer dans la bouche, presque à la torture, et son auteur comme ses contemporains nous trouveraient en cela bien bizarres et bien incompréhensibles – car eux le lisaient avec la meilleure conscience du monde comme un livre des plus gais, qui les faisait mourir de rire ⁽¹⁾ ». Mais ce n'est certainement pas l'interprétation nietzschéenne qui s'était imposée en Europe mais celle des précurseurs, qui se diffusera rapidement dans tout le continent, la lui offrant comme un don magnifique et innovateur, certainement comme une des intuitions critiques les plus stimulantes et les plus fécondes. Reste que, selon certains, il serait faux d'attribuer toute la révision romantique de la conception du *Quichotte* à l'influence allemande. Le *Dictionnaire des personnages*, résumant cette grande influence du romantisme allemand (et accessoirement russe) qui a mis « surtout l'accent sur [l'] humaine mélancolie [de Don Quichotte] et sa profondeur philosophique », écrit : « Von Schlegel voit en don Quichotte la lutte éternelle de la prose et de la poésie, et Schelling, la description la plus complète que l'on ait jamais tentée de la vie dans son sens le plus authentique, comme sous ses aspects pittoresques. Jean-Paul souligne l'humour qui se dégage du récit. Quant à Tourguïénev, exprimant dans un essai intitulé *Hamlet et don Quichotte* l'admiration des romanciers de son époque, il estime que le chevalier symbolise le triomphe de la justice et de la supériorité de la foi éternelle sur l'individualisme. Mais, tandis que Hamlet fait de son « moi » le centre du monde, don Quichotte se sacrifie pour les autres et son comportement, même lorsqu'il fait rire, ne laisse pas d'être sublime ⁽²⁾ ».

(1) Nietzsche F., *La Généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1971, t.VIII, p.259

(2) Laffont-Biompani, *Le Dictionnaire des personnages*, op.cit., p. 318

3 - Récupération du héros cervantinien par les romantiques français: réception, influence, interprétations.

A partir de la grande influence de la conception des romantiques allemands, Don Quichotte, déjà revalorisé dans les dernières décennies du XVIIIème siècle, devient, dans le cadre du romantisme français, un héros épique et une figure symbolique dont les écrivains se sont emparés pour l'appliquer chacun à sa propre philosophie. Cette influence a été favorisée par le grand succès que connaît le *Don Quichotte* des théories encyclopédistes qui fut publié en français par un certain Don Juan Francisco Siñeriz, sous le titre : *Le Quichotte du XVIIIème siècle appliqué au XIXème siècle, ou voyage autour du monde de M. Le Grand, héros philosophe moderne, chevalier errant et réformateur de tout genre humain*, avec ce sous-titre : *Ouvrage écrit pour le bien de l'humanité* (1834). Par ailleurs, les auteurs français, ou de langue française, du début du siècle tels que Mme de Staël (dans son *De l'Allemagne*) et Simonde de Sismondi (dans sa *Littérature du midi de l'Europe*) ont cherché à jouer le rôle de médiateurs pour acclimater en France les idées des Allemands. Quoi qu'il en soit, la figure de Don Quichotte devient une des obsessions dont se nourrit, à son tour, l'imaginaire romantique en France : « el Quijote », considère Cristina Sánchez Tallafigo, « *deja una profunda huella en la literatura francesa, arraiga en la mente de escritores y receptores y se asienta como un foco irradiador de modernidad en distintas facetas que espejean desde la deslumbrante armadura narrativa del Quijote, auténtico Caballero de los Espejos en el devenir de la literatura*

européa⁽¹⁾ ». Il n'y eut guère d'écrivain qui ne se fût trouvé dans l'obligation de donner son opinion sur l'hidalgo. Ajoutons à cela que la traduction de Viardot (étudiée dans le chapitre II), publiée en 1836, a grandement contribué à promouvoir l'intérêt pour le roman de Cervantes. Don Quichotte renaît manifestement partout: dans les livres de voyage, dans le théâtre, dans l'opéra, voire dans les cirques. On dirait que toute la France de l'époque était atteinte de « Quichottomanie ». Sous la plume des romantiques, revit un Don Quichotte dont la figure est à la fois humaine et surhumaine, risible et pathétique, et c'est à partir de cette époque que « la France », selon toujours le critique Luis Astrana Marin, peut également « se vanter d'être le pays qui a vu paraître le plus grand nombre d'éditions de *Don Quichotte* ».

Nombreux ont été les voyageurs français de la première moitié du XIX^e siècle qui sont allés jusqu'à s'identifier à l'hidalgo, le voyant partout sur leur chemin : « j'allongeais le chemin », écrit Quinet, « au grand désespoir de Balthazar, par d'infinis détours, m'attachant à mériter de mieux en mieux le titre de chevalier errant⁽²⁾ ». Même dans la figure de Don Quichotte, Quinet trouvait moyen de trouver un point commun avec l'Orient. A Tolède, il s'extasie : « jusqu'ici j'avais méconnu le génie de Don Quichotte. [...] Le grand homme castillan m'apparaît dans son aube orientale. La vérité est qu'il ne pouvait naître qu'en Espagne⁽³⁾ »; la même affirmation se retrouvera sous la plume d'Ortega et

(1) Sánchez Tallafigo Cristina, “Cien años de *Don Quijote* en Francia: el caballero de los espejos”, actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2007, p.403. Traduction: « le *Quichotte* laisse une profonde empreinte dans la littérature française, s'enracine dans la mentalité des écrivains et des récepteurs, et s'affirme comme un foyer rayonnant de modernité à plusieurs facettes qui miroitent à partir de l'éblouissante armature du *Quichotte*, authentique Chevalier des Miroirs dans le devenir de la littérature européenne ».

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.307

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.214

Gasset, qui écrit qu'« un tel héros ne pouvait naître qu'en Espagne, où la

population était nourrie de romans chevaleresques et de légendes », et de Benito Pérez Galdós pour qui Don Quichotte ne pouvait être qu'espagnol car « il avait besoin de cet horizon, de ce sol sans chemin et où cependant tout n'est que chemin; de cette terre sans direction puisqu'elle mène partout sans aller précisément nulle part [...]. Il avait besoin de ce soleil qui fait fondre la cervelle et rend fous les sages ; de cette campagne sans fin où se soulève la poussière des batailles imaginaires qui produisent dans la lumière transparente des visions, des visions d'armées de géants, des tours, des châteaux ⁽¹⁾ ». Quinet, se laissant aller à son imagination, projette dans la réalité quotidienne les personnages et les épisodes du roman : « deux heures après, les longs bras d'un moulin à vent s'agitent dans la plaine ; le géant de Don Quichotte nous ouvre, sans coup férir, les portes de la Manche ⁽²⁾ ». L'orientalisme du *Don Quichotte* se poursuit dans les visions de Quinet jusqu'à lui faire dire que « Dieu qui fit l'Espagne semblable à l'immense Orient, est le premier inventeur du roman de Michel Cervantes ⁽³⁾ ». Rossinante lui paraît « sous la galère arabe, [...] attelée à une calessine. Que la pauvre bête me parut chargée depuis trois siècles ! ⁽⁴⁾ », s'exclame t-il. Complètement sous le charme, il défie le lecteur de ne pas voir que Don Quichotte est omniprésent dans sa patrie: « de l'autre côté des Pyrénées, sa folie est sagesse, ses aventures sont réelles ; et je vous défie de toucher la noble terre de Castille sans le sentir revivre à chaque pas en vous-même ⁽⁵⁾ ».

Un autre voyageur qui n'a pu résister à la tentation d'évoquer cette présence de Don Quichotte est Dumas. Donnant libre cours à son esprit fantaisiste

(1) Pérez Galdós Benito, *Bailén*, in *Episodios Nacionales*, 1873-1879.

(2) Quinet Edgard, *Mes vacances en Espagne*, *op.cit.*, p.229

(3) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.215.

(4) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.225

(5) Quinet Edgard, *Ibid.*, p.214

qui se manifeste, comme bien souvent chez lui, par un ton plutôt ironique, il finit par donner le pas à ses propres aventures sur celles de l'hidalgo : « je pense à don

Quichotte, madame », écrit-il à Jaen, « auquel je pense souvent d'ailleurs, parce que nous avons hier matin traversé Tembleque, dont les moulins à vent semblent défier une seconde fois l'amant de la belle Dulcinée ; parce que nous nous sommes arrêtés pour déjeuner à la venta de Quexada, dont le héros de Cervantes portait le nom; parce qu'enfin nous avons dîné à Puerto Lapice, c'est-à-dire dans cette fameuse auberge où le roi des chevaliers errants rencontra ces deux belles personnes qu'il prit pour des demoiselles, et qui, Dieu merci! n'étaient rien moins que cela ⁽¹⁾ ».

Si on s'en tenait à ce canevas très souvent superficiel, fruit de l'imagination capricieuse des voyageurs, le musée français de Don Quichotte serait pauvre et il faudrait alors donner raison à ceux qui ont considéré que les romantiques français n'ont pas eu la profondeur critique des Allemands ou des Anglais. L'affirmation serait, au moins partiellement, injuste car, si on ne trouve pas, dans la France de l'époque, l'équivalent des frères Schlegel, nombre d'écrivains français nous ont donné néanmoins une interprétation profonde du grand roman. Chateaubriand, par exemple, au livre V des *Mémoires d'Outre-Tombe*, prête au chevalier de La Manche sa grande voix désabusée : « je ne m'explique le chef-d'œuvre de Cervantes et sa gaîté cruelle que par une réflexion triste: en considérant l'être entier, en pesant le bien et le mal, on serait tenté de désirer tout accident qui porte à l'oubli comme un moyen d'échapper à soi-même: un ivrogne joyeux est une créature heureuse. Réflexion à part, le bonheur est de s'ignorer et d'arriver à la mort sans avoir senti la vie ». Chateaubriand, au moment où il entreprend la rédaction des *Mémoires*, avait-il lu les vers sur *Don*

(1) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadiz, op.cit.*, Ch. XVI

Quichotte dans le *Don Juan* de Byron : « de tous les romans c'est le plus triste – et d'autant plus triste qu'il nous fait sourire. Son héros est homme de bien, et ne cesse de chercher le bien ; humilier les méchants est son seul objet, combattre les

plus forts sa récompense ; c'est sa vertu seule qui le rend fou ! mais ses aventures sont pénibles à lire ; plus pénible encore est la grande morale qui résulte de cette véritable épopée pour tous ceux qui ont réfléchi ». Déjà Sismondi avait vu, dans le *Don Quichotte*, un des livres les plus tristes au monde. Par ailleurs, la réhabilitation du Moyen Age héroïque connaît son apogée avec nos romantiques grâce, entre autres, à la figure du chevalier de la Manche. Ainsi la popularité de *Don Quichotte*, dont les traductions s'étaient entre temps multipliées et qui contribua beaucoup à l'engouement qu'on eut alors pour la chevalerie errante, fait écrire avec justesse à Chateaubriand en 1833, dans son *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, que « le héros de Cervantes fut le dernier des chevaliers ; tel est l'attrait de ces mœurs du moyen âge que la satire de la chevalerie en est devenu le panégyrique immortel ».

Les évocations héroïques de Don Quichotte et les pérégrinations outre-Pyrénées des écrivains français témoignaient du goût pour ce tourisme littéraire qui avait poussé beaucoup d'entre eux à visiter La Manche: ainsi le marquis de Custine avait trouvé beaucoup de similitudes entre l'Espagne du début du XIX^{ème} siècle et celle de Cervantes, laquelle, selon lui, « n'a pas vieilli » : « il vous souvient des plus jolies scènes de *Don Quichotte* ? Ce sont les nuits d'auberge, et la suite d'événements qu'elles amènent. Eh bien ! le rapide voyage que je viens de faire m'a déjà fourni des sujets de tableaux dignes du romancier espagnol ; et malgré l'affaiblissement des couleurs, malgré la différence de la touche, mon récit vous prouvera que si l'Espagne n'a pas marché depuis trois cents ans, Cervantes

n'a pas vieilli ⁽¹⁾ ». Custine retrouve aussi les pas de Don Quichotte dans la Sierra Morena, cette couronne enneigée qui a intéressé particulièrement les voyageurs étrangers car « Cervantes et les poètes arabes l'ont rendue fameuse ⁽²⁾ ». Ce voyageur, sous l'effet de sa fascination pour le personnage de Don Quichotte, a

vécu une aventure qui lui parut comme tirée du roman cervantinien, et plus précisément, de l'épisode des Maritornes. Custine, qui logeait dans une venta, dormait quand « [il fut] réveillé par une tempête de jurements qui [lui] parurent bientôt dégénérer en injures et même en coups. [Il] croyait relire un chapitre de *Don Quichotte* ; tout ce [qu'il voyait] semblait préparé pour redouter assez peut-être une aventure semblable à celles qui trop souvent payèrent le dévouement du chevalier de la triste figure, [il se levait] pour aller prêcher la paix. [Il distinguait] au milieu du tumulte les mots de porte ouverte, de chien perdu, et [il comprit sa] faute ⁽³⁾ ».

A force de croire revivre une aventure du roman et de le retrouver dans les paysages de la Manche, les voyageurs se comportaient comme des Quichottes menacés par toutes sortes de dangers, imaginaires – est-il besoin de le préciser –, mais dont ils n'en ressentaient que plus intensément les effets: « dans ces plaines immenses », écrit Dembowski en 1838, « limitées bien au loin par les montagnes de Cuenca et de Tolède, les objets isolés apparaissent sous des formes si gigantesques que ce matin il nous est arrivé de prendre une troupe de moissonneuses pour une guérilla de cavaliers carlistes qui manoeuvrait sur nos flancs. Les clairons ont sonné à l'instant, l'escorte s'est formée en bataille, et les lanciers se préparaient à charger, quand l'ennemi se rapprochant de nous, on a reconnu avec surprise que c'était tout bonnement une nuée de paysannes qui venaient de quitter leurs travaux pour nous demander l'aumône. Ce fait vous

(1) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII, op.cit.*, p.32

(2) Custine Astolphe de, *Ibid.*, p.194.

(3) Custine Astolphe de, *Ibid.*, p.48

aidera à comprendre l'effet à peine croyable que produit l'aspect des moulins à vent que l'on rencontre ici sur la moindre élévation de terrain. Je m'en rappelle surtout un dont les ailes paraissaient toucher à la fois au ciel et à la terre ⁽¹⁾ ».

La Manche était la terre natale de Don Quichotte, et c'est de là que venait le prestige dont elle jouissait auprès des voyageurs étrangers. Dans une lettre adressée à Montmorency le 11 juin 1822, Chateaubriand lui fera savoir qu'après

Grenade il était passé par « la patrie de l'illustre chevalier de la Manche, que je tiens pour le plus noble, le plus brave, le plus aimable et le moins fou des mortels ⁽²⁾ »; à son tour, Gautier la présente comme « la patrie de Don Quichotte ». Le Puerto Lápice était également connu pour les aventures de Don Quichotte: Dumas était disposé à promettre à une couturière « une immortalité pareille à celle que Don Quichotte valut à Puerto Lapice, [s'il était] Michel de Cervantès ». Même de modestes soldats faisaient allusion « à cet idéal paladin de la Manche », une fois arrivés à Puerto Lapiche, « nous voilà tout-à-fait dans la patrie de l'idéal paladin de la Manche, près d'Argamasilla, où son ingénieux auteur plaça son berceau, non loin des plaines de Montiel, où il brilla comme l'astre du jour dans sa première sortie, et au milieu d'un pauvre hameau, à Puerto Lapiche, où son malencontreux écuyer fut berné si vilainement. L'immortel roman est si connu dans ce pays qu'il n'est pas un des trois venteros (aubergistes) dont les *posadas* et leurs dépendances composent ce hameau, qui ne revendique l'honneur de ce fait pour son hôtellerie ⁽³⁾ ». Ces localisations étaient bien souvent fantaisistes, ainsi que le reconnaît Stendhal dans son *Voyage dans le Midi de la*

(1) Dembowski Charles, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile*, 1838-1840, p.135.

(2) *Correspondance Générale de Chateaubriand*, t.II, p.117-119, lettre envoyée à Montmorency le 11 juin 1822.

(3) *Album d'un soldat pendant la campagne d'Espagne en 1823*, De Cosson, N. 38, Paris, 1829, p.8

France: « longtemps j'ai cru que le port Lapice, dans *Don Quichotte*, était un port de mer et ne concevais pas un port de mer dans La Manche ; je supposais le chevalier de la triste figure vers Algésiras ⁽¹⁾ ». Paysage éminemment littéraire, La Manche pénétrait l'imagination et l'état d'âme du voyageur de sa dimension mythique, et beaucoup, quelque peu déçus, finirent par reconnaître qu'il « n'y a de romantique dans cette province que les souvenirs de don Quichotte. On vous montre très sérieusement, aux ventas de Puerto la Piche, à quelques milles du Toboso, l'auberge qui fut le théâtre des aventures les plus fameuses du chevalier

de la triste figure. Ce n'est pas la première fois que j'ai vu les romans faire pour les lieux plus que l'histoire ⁽²⁾ ».

Pour peu qu'aient voyagé en Espagne la plupart de ces romantiques français (abstraction faite de quelques exceptions notables, en premier lieu Mérimée), ils ne pouvaient s'empêcher de traverser la région où l'illustre chevalier a cherché ses aventures : c'est un perpétuel va et vient, de sorte que non seulement dans la Manche mais également à Madrid, à Tolède, Murcie, Ségovie, Séville, le voyageur voit surgir des images familières, à ses yeux ou à son imagination; qu'il retrouve, dans un coin d'Espagne, toutes les Espagnes à la fois : E. Martinenche, dans ses *Propos d'Espagne*, décrivant le Tage, voit que « c'est un peu toute l'Espagne que ces pierres abruptes à côté de ces champs de blé, c'est l'abstraction mystique à côté des espoirs grossiers, don Quichotte à gauche, à droite Sancho Pança ⁽³⁾ ». Ne sont-ce pas ces villes qui font s'écrier Azorín: « ¿hay algo más romántico, más exaltado, más generoso que el espíritu de Castilla? Ahí tenéis la obra de nuestros místicos [...] y nuestro gran amigo, el

(1) Stendhal, *Voyage dans le Midi de la France*, Le Divan, Paris, MCMXXX, p.150.

(2) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, *op.cit.*, p.153

(3) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.92

hidalgo madrugador y entusiasta de la caza, don Alonso Quijano ⁽¹⁾ ? ». C'est ainsi qu' « à chaque pas [...] en Espagne, le voyageur [invoquera] le romancier pour peindre ce qu'il voit ⁽²⁾ ».

Stendhal s'inscrit lui aussi dans la longue liste de ceux qui se sont épris de Don Quichotte et de ses aventures, dont la lecture lui a ouvert les portes, comme il nous le dit lui-même, de tout ce qui est « espagnol », et touché profondément son âme : « je prenais tout à fait au sérieux », écrit-il « les passages tendres et romanesques. Ils frayèrent, à mon insu, le seul chemin par lequel l'émotion puisse arriver à mon âme ⁽³⁾ ». Stendhal, en réalité, très influencé par ses lectures et avant même de visiter l'Espagne, l'imaginait comme le fruit du Cid et de Don

Quichotte. Don Quichotte le faisait « mourir de rire », disait-il; mais surtout c'est grâce à lui (et au Cid) qu'il aimait le peuple espagnol, retrouvant dans la figure du héros cervantinien les traits de sa race. Dans une de ses lettres envoyées à Pauline Beyle en 1804, Stendhal lui écrit, suite à une discussion littéraire : « cela me mit absolument hors de moi ; j'ai toujours aimé ce peuple, c'est l'ouvrage du *Cid* et de *Don Quichotte*. J'éprouvai, pendant trois quart d'heure, un des plus vifs plaisirs que j'aie sentis depuis longtemps [...] je me crus au milieu de ce peuple si brave, si franc et si généreux, exempt de tous les petits intérêts de la vie, et vivant comme un frère avec tous ces hommes si aimables et si grands qui excitaient le rire par leurs ouvrages ingénieux, pouvant exciter l'admiration par leurs actions courageuses ⁽⁴⁾ ». Au cours de son séjour à Barcelone en 1837, il se plaît à comparer ses compagnons de voyage à Don Quichotte : « plusieurs [...] [lui]

(1) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Lecturas españolas*, Espasa-Calpe, 1957, 90. Traduction : « y a-t-il de plus romantique, de plus exalté, de plus généreux que l'esprit de La Castille ? Ici vous avez l'œuvre de nos mystiques [...] et notre grand ami, le gentilhomme matinal et enthousiaste de la chasse, don Alonso Quijano ».

(2) Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, op.cit., p.527

(3) Stendhal, *Vie d'Henry Brulard*, op.cit., p.45

ressemblent tout à fait », observe-t-il, « c'est la même loyauté et la même absence de raison, dès qu'on arrive à certains articles. Les cordes qu'il ne faut pas toucher, c'est la religion ou les privilèges de la noblesse ⁽¹⁾ ». Ces souvenirs livresques se retrouvent également dans le voyage dans la Péninsule ibérique de Challamel, quelques années plus tard, en 1842. Dans le récit qu'il en fit, il note qu'« il y a deux ombres qui apparaissent toujours au voyageur en Espagne, celle du Cid, l'amant de Chimène, et celle de Cervantes, l'auteur de *Don Quichotte*. Grâce à eux, les choses en apparence insignifiantes prennent tout à coup la proportion de souvenirs historiques. En eux se résume l'Espagne chevaleresque et littéraire ⁽²⁾ ». La lecture du roman fut comme une sorte de guide qui préparait le voyageur à se plonger dans le monde bariolé de la péninsule ibérique. Pour Edmond Boissier,

par exemple, l'expérience du voyage était connue d'avance grâce à *Don Quichotte*, dont les descriptions, nous fait-il savoir, « m'ont tellement familiarisé avec ces mœurs si empreintes de couleur locale, qu' [...] il me semble avoir parcouru ces longues galeries, avoir habité cette salle délabrée où l'on m'installe⁽³⁾ ». Dans les récits de guerre, les mémoires de nombreux militaires, on retrouve également plusieurs allusions, des identifications, surtout avec le Manchego : dans *Campagne et Souvenirs d'Espagne*, P.G. de Bussy écrit, au sujet du général Quesada, qu'il « était le plus fier Don Quichotte de toute l'Espagne ; il s'imaginait avoir tout fait, uniquement parce qu'il était là⁽¹⁾ ».

Le tourisme littéraire atteint également Gautier, chez qui, selon le critique Bertrand, se trouverait la « genèse de la conception romantique de Don Quichotte

(1) Stendhal, in *Correspondance*, Paris, Gallimard, La pléiade, 1962, vol. I, p.160

(2) Challamet Jean-Baptiste, *Un été en Espagne*, Paris-Madrid, Challamel/Casimir Monier, MDCCXLIII, p.38.

(3) Boissier Edmond, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, Guide et Cie, Paris, 1839-1845, vol. I, p.25.

(4) Bussy P.G. de, *Campagne et Souvenirs d'Espagne*, in *Revue Hispanique*, Lebrun, 1914, p.512.

en France ». La première impression que nous offre Gautier dans son *Voyage* est le souvenir des aventures vécues par Don Quichotte et son écuyer dans la Sierra Morena: « c'est dans la Sierra Morena que le chevalier de la Triste Figure, à l'imitation d'Amadis sur la Roche-Pauvre, accomplit cette célèbre pénitence qui consistait à faire des culbutes en chemise sur les roches les plus aigües, et que Sancho Pança [...] trouva la valise de Cardenio si bien garnie de ducats et de chemises fines⁽¹⁾ ». Mais le propos ne s'arrête pas à ce souvenir de lecture car, à travers l'évocation du chevalier de la Triste Figure à la Sierra Morena, l'auteur s'élève à des considérations sur le caractère de l'Espagnol, voyant dans le couple Don Quichotte/ Sancho, la contraposition symbolique des deux attitudes espagnoles les plus fréquentes face à l'existence, les deux pôles entre lesquels ne cesse de se mouvoir l'*homo hispanicus*: « on ne peut faire un pas en Espagne », écrit-il, « sans trouver le souvenir de don Quichotte, tant l'ouvrage de Cervantes

est profondément national, et tant ces deux figures résument en elles seules tout le caractère espagnol : l'exaltation chevaleresque, l'esprit aventureux joint à un grand bon sens pratique et à une sorte de bonhomie joviale pleine de finesse et de causticité ⁽²⁾ ». Dans un article paru le 15 janvier 1864, Gautier peint le héros de Cervantes et son créateur de son pinceau le plus riche. Son étude de l'oeuvre et du personnage s'approfondit et va plus loin que les habituelles réminiscences et allusions; ainsi pour lui, « jamais le grand don Quichotte, l'illustre chevalier de la Triste Figure, ne se laissera réintégrer dans les petites vies de l'étroite vie bourgeoise ; dès que la surveillance sera un peu relâchée, il repartira obstinément au pourchas de son idéal ». De même, Don Quichotte aussi bien que son écuyer Sancho Panza « savent qu'ils sont des types et font quelquefois les beaux parleurs, sûrs d'être écoutés avidement. Ils se prêtent de bonne grâce aux

(1) Gautier Théophile, *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p. 67

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, p. 87

aventures qu'on leur machine comme des pièces de théâtre, chez la duchesse ; mais leur personnalité puissante n'en subsiste pas moins, et leurs caractères contrastés si heureusement se maintiennent avec constance dans leur amusante dualité ⁽¹⁾ ». Il rappelle que « le succès du livre de Cervantes excita la verve des continuateurs, et Juan de Avellanada y fit une suite trop méprisée peut-être, mais qui eut du moins cet immense mérite d'exciter la colère du véritable auteur et de le faire sortir de sa chère paresse ⁽¹⁾ ». Cette « colère » a été saluée par beaucoup de romantiques français comme une bénédiction, ayant engendré selon eux la deuxième partie de *Don Quichotte*, longuement étudiée par Gautier, qui y voit l'évolution d'un Cervantes devenu encore plus humain: il « a plus de respect et de pitié pour son héros: il lui ménage les avaries grossières, les chutes ridicules, les coups de pierre ; son armure n'est plus si souvent bosselée par les gourdins, ses aventures sont d'un genre moins burlesque, ses hallucinations s'expliquent mieux, on rit moins de sa folie et l'on écoute davantage ses éloquents discours ⁽¹⁾ ».

D'ailleurs, « des créateurs comme Cervantes », ajoute André Bellesort, « savent donner aux sentiments humains une expression qui, tout en étant parfaitement littéraire, est si naturelle qu'ils ont seulement aidé la nature à s'exprimer. Ils n'y mettent aucun esprit où se trahisse le désir de paraître spirituels. Ils n'ont pas envers leurs personnages cette jalousie inconsciente de l'artiste qui semble toujours craindre qu'on ne l'oublie ⁽²⁾ ».

Victor Hugo fait plusieurs allusions à Cervantes dans le prologue de son *William Shakespeare*. Il voit dans le créateur du *Quichotte* un « militant [qui] a une thèse [car] il fait un livre social ⁽³⁾ ». Hugo considère que « résumer l'horreur par le rire, ce n'est pas la manière la moins terrible. C'est ce qu'a fait Rabelais ;

(1) Gautier Théophile, in *le Moniteur Universel*, num 15, du 15 janvier 1864.

(2) Bellesort André, *Après une lecture de Don Quichotte*, in *Revue Hebdomadaire*, 23 juin 1917.

(3) Hugo Victor, *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, MDCCCLXIV, p.102

c'est ce qu'à fait Cervantes ; mais la raillerie de Cervantes n'a rien du large rictus rabelaisien [...] Aucune grosse gaieté dans Cervantes. A peine un peu de cynisme élégant ⁽¹⁾ ».

Dans la fameuse *Préface de Cromwell*, Hugo définit Cervantes un « Homère comique ». Tantôt sa plume est élogieuse, tantôt plutôt confuse concernant l'illustre écrivain espagnol ainsi que l'ensemble de son oeuvre. Pour Hugo, « Cervantes voit le dedans de l'homme. Cette philosophie se combine avec l'instinct comique et romanesque. De là le soudain, faisant irruption à chaque instant dans ses personnages, dans son action, dans son style; l'imprévu, magnifique aventure. Que les personnages restent d'accord avec eux-mêmes, mais que les faits et les idées tourbillonnent autour d'eux, qu'il y ait un perpétuel renouvellement de l'idée mère, que ce vent qui apporte des éclairs souffle sans cesse, c'est la loi des grandes œuvres ⁽¹⁾ ». Alors que la critique en général n'a pas été favorable quant aux dons poétiques de Cervantes, que lui-même reconnaissait pour faibles, Hugo y voit « création, invention et imagination » : « Cervantes,

comme poète », écrit-il, « a les trois dons souverains: la création, qui produit les types, et qui recouvre de chair et d'os les idées; l'invention, qui heurte les passions contre les événements, fait étinceler l'homme sur le destin, et produit le drame; l'imagination, qui, soleil, met le clair-obscur partout, et, donnant le relief, fait vivre ⁽²⁾ ». Hugo s'arrête sur ce qui lui paraît caractériser le don de l'observation chez Cervantes et note, à cet égard, que le romancier espagnol « montre l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme et les parodies, sans plus de pitié pour le sublime que pour le grotesque. L'hippogriffe devient Rossinante. Derrière le personnage équestre, Cervantes crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne, Ironie emboîte le pas ⁽¹⁾ ». Vigny également s'est quelque fois occupé du Chevalier de la Triste

(1) Hugo Victor, *William Shakespeare, op.cit.*, p. 101-102

(2) Hugo Victor, *Ibid.*, p.103

Figure et de son créateur, se demandant si Cervantes n'a pas voulu prouver que « toute supériorité est méconnue, bafouée », que « son héros est une victime de l'ostracisme qui frappe les grands hommes, que ceux-ci s'appellent Moïse ou Chatterton ». Sous quelque angle qu'ils aient abordé l'oeuvre, les romantiques ont témoigné un intérêt constant pour la figure de Don Quichotte, l'étudiant sous ses différentes facettes, soulignant tantôt le sublime, tantôt le comique, tantôt leur mélange et l'art suprême avec lequel le romancier a su les doser; ils se sont mis passionnément à sa recherche et, préparés par leurs lectures, ont entrepris de visiter sa patrie et d'y retrouver les traces encore partout visibles de ses errances. Domingo Sarminento n'a pu s'empêcher de critiquer cette forme d'engouement chez les voyageurs étrangers: « el extranjero », écrit-il, « que no entienda aquella granizada de palabras incoherentes se cree en un país encantado, abobado con tanta borilita y zarandaja, tanta bulla y tanto campanilleo, y declara a la España el país más romanesco, más sideral, más poético, más extra-mundanal que pudo soñarse jamás. Entonces pregunta dónde está Don Quijote, y se desespera por ver aparecer los bandidos que han de detener la diligencia ⁽¹⁾ ». Parmi les très rares attitudes sinon négatives, du moins circonspectes et en réaction contre ce qui lui

paraît excessif dans les débordements d'enthousiasme de ses aînés de la génération romantique, il n'est pas sans intérêt de relever ce jugement de Barbey d'Aurevilly: « pour nous, le *Don Quichotte* de Cervantes est une œuvre de vieillard, qui a pris en dérision les préoccupations de sa jeunesse, et qui sent le prosaïsme du siècle monter autour de lui comme une glaise froide qui commence à prendre la poitrine et qui va bientôt l'étouffer ».

(1) Faustino Sarmiento Domingo, *Viajes por Europa, Africa y América*, 1845-1847, p.130.

Traduction: « l'étranger qui ne comprend pas cette grêle de mots incohérents se croit dans un pays enchanté, hébété par tant de brouilleries et de balivernes, tant de tapage et de tintement, et déclare l'Espagne le pays le plus romanesque, le plus sidéral, le plus poétique, le plus extramondain dont on ait pu jamais rêvé. Il demande alors où se trouve Don Quichotte, et se désespère de voir apparaître les bandits qui doivent arrêter la diligence ».

• ***Don Quichotte*, poème héroïco-comique en six chants par Lazare Carnot**

Lazare Carnot, « ce savant sous les armes » qu'on surnommait « l'organisateur de la victoire » ou le « Grand Carnot », est mondialement connu pour ses travaux scientifiques (il fait partie des 72 savants dont le nom est gravé sur la Tour Eiffel) ainsi que pour son rôle politique et, surtout, sa carrière militaire. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages scientifiques en algèbre, en géométrie et en science mécanique. Il a écrit, en 1783, un *Essai sur les machines* et un éloge de Vauban qui lui valut un prix de l'Académie. Imbu de la philosophie des Lumières, il était très indépendant d'esprit, avide de culture et de savoir non seulement scientifique ou mathématique mais également littéraire et linguistique. La grande fascination qu'exercèrent sur lui les idées des Lumières eut pour effet d'éloigner le jeune Carnot de la religion et tout particulièrement du catholicisme, qu'il finit par prendre en haine. C'est à partir de ce moment que Carnot commença à faire partie du vivier des intellectuels anticléricaux dans lequel les armées révolutionnaires pêcheront plus tard un de leurs meilleurs et plus courageux militants. Rallié à la Révolution, il affiche une mésentente immédiate avec Robespierre. Elu député du Pas-de-Calais, il rédige de nombreux textes sur

l'organisation de la Garde Nationale. C'est surtout en tant que chargé des questions militaires qu'il sera connu à la suite de sa nomination comme membre du Comité de Salut public en août 1793. Excellent soldat, admiré pour ses dons militaires et son courage sur les champs de bataille, il remporte plusieurs victoires, dont celle de Wattignies (16 octobre 1793) qui, avec la reprise de Toulon aux Britanniques par Dugomier et Bonaparte, permet dès la fin de l'année 1793 de dégager les frontières de la France. Le 9 Thermidor, il se rallie au coup d'Etat car il était contre l'intervention de Robespierre dans les affaires militaires; ce qui lui permettra de procéder à une redistribution des forces, et, notamment, de nommer Napoléon Bonaparte au commandement en chef de l'armée d'Italie. Vers 1802, ayant rejoint l'opposition au Premier Consul, il s'éloigne de la vie politique pour se consacrer exclusivement à ses études scientifiques. Soulignons à ce sujet que bien qu'il se soit opposé à Napoléon, il lui apportera son aide durant les Cent jours. En 1815, la Restauration le contraint à l'exil et il séjourne un temps auprès du tsar Alexandre Ier. Il meurt le 22 août 1823. Sa longue, riche et imposante carrière politique, militaire et scientifique fait qu'il reste assez méconnu dans le monde littéraire; et pourtant il a longuement cultivé la poésie, surtout au cours de son exil, dédiant aux dames des grandes familles polonaises de Varsovie où il s'était installé, des poèmes en majorité plutôt médiocres au jugement de la critique. Carnot aimait en réalité beaucoup la poésie et, dira plus tard son fils, « condamné à passer les dernières années de sa vieillesse loin de cette France qu'il idolâtre, on le voit encore appeler la poésie à son aide pour adoucir les rigueurs de l'exil. Il a conservé toute la fraîcheur de son imagination, toute l'aménité de son cœur ; il sait être plaisant comme au temps de son jeune âge ; il sait être sévère aussi comme les événements qui ont pesé sur sa tête ⁽¹⁾ ».

Il est significatif que la figure, aussi attachante que riche de valeurs symboliques, du gentilhomme de la Manche, qui a trouvé tant d'échos dans la conscience de l'époque romantique, ait séduit un homme de science et un stratège; c'est qu'elle ne se limite pas à incarner la physionomie spirituelle d'une

nation : au-delà de la représentation des vertus d'une race, Don Quichotte exprime, à travers le temps, avec une rare noblesse, l'aspiration à la justice, la générosité d'âme mise au service du droit, fussent-elles prendre la forme de la folie. Dans le *Dictionnaire des personnages*, on insiste sur ce trait et on voit que « Don Quichotte, c'est par excellence l'homme bon et noble qui veut imposer à la société son idéal d'amour, d'honneur et de justice, au mépris des trivialités de la

(1) Carnot Lazare, *Don Quichotte*, poème héroï-comique en six chants, Paris, Guyot, 1846, p.7-8

vie courante. Même au cours de ses randonnées sur les routes poussiéreuses de la Manche et de ses rencontres avec les taverniers, les muletiers et les sbires enlisés dans le prosaïsme quotidien, Don Quichotte, malgré ses équivoques et ses extravagances, témoigne d'une sympathie humaine plus authentique que le valeureux Amadis de Gaule lui-même ⁽¹⁾ ». Ce rayonnement « d'authentique sympathie humaine » a donné, sous la plume de Carnot, un poème héroï-comique en six chants, intitulé *Don Quichotte*, publié en 1821 à Leipsig, et qui reproduit quelques-unes des aventures du chevalier de la Triste Figure, que l'auteur goûtait tout particulièrement.

Nous pensons ici aux critiques courantes que les Espagnols ont souvent adressées à cet écrivain étranger, apparemment si peu « littéraire », qu'elle considère peu capable de comprendre l'essence même de l'âme nationale, la simple sympathie n'y suffisant pas. Rodolfo Renier répond à cette thèse considérant que « les différences de nationalité sont des accidents qui peuvent retarder, mais non détourner la succession des grands événements psychologiques. Aussi Cervantes doit-il se considérer au premier degré comme fils de son peuple, au second degré comme une conséquence nécessaire de l'évolution européenne ». Lazare Carnot s'est enthousiasmé de certains traits du gentilhomme espagnol, qui lui ont paru caractéristiques de tout homme ayant combattu pour sa patrie et pour les idéaux qui forment l'essence spirituelle de sa

race. Il est conscient toutefois de la difficulté de son entreprise. S'adressant à son héros, il l'implore d'être lui-même sa « muse » afin qu'il puisse le louer à sa juste valeur :

« N'importe ; il faut conter les aventures
Du Castillan, la fleur des chevaliers ;
De ses exploits, de ses traits singuliers,

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages, op.cit.*, p.317
J'esquisserai les naïves peintures.

Inspirez-moi, nymphes du Toboso,
Vous, dont je dois chanter la Dulcinée
Qui du héros fixe la destinée ⁽¹⁾ ».

Les aventures de Don Quichotte reproduites dans le poème de Carnot comprennent, en fait, des arguments tirés, non seulement du roman, mais également des expériences personnelles du poète. Carnot narrant à sa façon les aventures de Don Quichotte et de Sancho, entend exposer les traits de l'Espagnol, éternel chevalier au service des nobles causes et, en même temps, méditer sur la condition humaine à partir du « principe quichottesque », avec un recul parfois difficilement dissimulé.

Ce poème renferme ainsi (outre les scènes bien connues de l'œuvre de Cervantes) plusieurs éléments en rapport avec les valeurs chevaleresques et héroïques auxquelles étaient profondément attachés nos romantiques, et ne pouvait ne pas l'être un patriote militant comme Carnot. Tout au long du poème, l'auteur insiste sur les devoirs de tout chevalier :

« Un chevalier ne doit jamais se plaindre,
De mille coups dût-il se voir cribler ;
C'est une loi qu'il ne faut point enfreindre ».

Il expose les difficultés et les souffrances qu'il est appelé à affronter, dont celles de la fatigue et de la famine, mais il met surtout l'accent sur le courage et

l'optimisme qui doivent dominer toute lutte. Au chant second, Don Quichotte, consolant Sancho qui venait de perdre son âne, lui dit :

« Console-toi ; si d'un âne ils te privent,
Je saurai bien réparer ce malheur ;
Avant deux jours je veux, par ma valeur,

(1) Lazare Carnot, *op.cit.*, p.19-20

Te conquérir une jument brillante

Pour figurer auprès de Rossinante ⁽¹⁾ ».

Déjà au premier chant, tout le champ lexical fait sans cesse référence à la noblesse, au courage et aux bonnes manières de Don Quichotte : « illustre », « savant en courtoisie », « un brillant chevalier », « incapable de peur », « le danger fait palpiter son cœur », « je vais braver l'orage », « la gloire est due à la persévérance ». Le chevalier se meut dans un paysage aux couleurs fortement romantiques :

« Ils vont errant dans ces lieux romantiques ;
Le chevalier noyé dans ses amours
Et poursuivant ses projets fantastiques,
Croit voir partout des créneaux et des tours ;
Au moindre bruit son oreille attentive
Veut reconnaître à chacun des détours
L'accent plaintif d'une belle captive,
Qui d'un donjon l'appelle à son secours ⁽²⁾ ».

Plus loin, le poète par la voix de Don Quichotte, présente en une longue tirade la mission de la chevalerie, depuis sa « réception brillante » par le roi jusqu'à son devoir d'aller défendre ses Etats, et revient sur la vertu de courage, garante des victoires :

« Pour relever sa marche triomphale,
Le Roi lui-même, à son grand escalier,

Vient recevoir l'illustre chevalier,
Lui prend la main, puis l'embrasse et le mène
Au grand salon, où se trouve la Reine.

[...]

(1) Lazare Carnot, *op.cit.*, p.85

(2) Lazare Carnot, *Ibid.*, p.26

Or, justement le monarque est en guerre
Avec un roi que borne la frontière :
Le chevalier fait offre de son bras ;
Le roi, charmé, cède à sa noble envie,
Et c'est à lui que ce prince confie
L'honneur d'aller défendre ses Etats.

[...]

Il part, suivi d'équipages pompeux ;
Chez l'ennemi la terreur le devance ;
Il se signale en cent combats fameux ;
Par sa valeur et son expérience
Sur tous les points il est victorieux ⁽¹⁾ ».

Les qualités morales sont inséparables de l'héroïsme guerrier, et le vrai chevalier est celui qui, à la prouesse dans les combats, sait joindre la fidélité au suzerain, mais tout autant la fidélité dans l'amour. Ainsi Don Quichotte réplique de la sorte aux provocations d'une belle femme:

« Jeune beauté, que ne m'est-il possible
De vous prouver combien je suis sensible
Au tendre amour qui vers moi vous conduit !
Mais Dulcinée à ses lois m'asservit.
Aux doux serments qu'il a faits à sa belle
Un chevalier ne peut-être infidèle ⁽²⁾ ».

Don Quichotte, « défenseur-né du sexe et de l'honneur », pouvait-il agir

différemment :

« Par quel hasard tant de jeunes beautés

Se trouvaient là : qu'importe ? il doit suffire

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.45-46

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.64

D'être informé que l'amour et l'honneur

Avaient ourdi toutes leurs aventures ⁽¹⁾ ».

Le discours de Don Quichotte sur l'amour dans les noces de Gamache est la meilleure preuve de sa grande sensibilité quant à ce sentiment ; il va même jusqu'à justifier la ruse quand elle est commandée par la fidélité à l'amour :

« Guerriers, dit-il, à quoi prétendez-vous ?

Par leurs serments Basile et Quitterie,

Et par le cœur, ne sont-ils pas époux ?

N'était-ce pas son amante chérie ?

Voulez-vous donc briser des nœuds si doux ?

Les généraux, aux combats, dans les sièges,

Se sont permis la ruse en tous les temps :

On les approuve ; et pourquoi les amants

N'auraient-ils pas les mêmes privilèges ?

Gamache est riche et Basile n'a rien ;

Faut-il encore lui ravir ce qu'il aime ?

Pourquoi porter sa misère à l'extrême ?

Qu'il ait un cœur, puisque c'est tout son bien !

Le tendre amour ne souffre aucun partage ;

En concluant, cet autre mariage

On aurait fait trois êtres malheureux ⁽²⁾ ».

Une autre particularité du chevalier présente dans le poème est son penchant pour la chasse. Ainsi dans la partie de chasse proposée par la Duchesse au Chevalier qui accepte, on lit les vers suivants :

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.63

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.75

« Après dîner, promenade au jardin ;
La dame offrit, avec beaucoup de grâce,
Au Chevalier d'aller le lendemain
Dans la forêt, dès l'aube du matin,
Pour se livrer au plaisir de la chasse,
Rien ne pouvait être plus de son goût ;
Il témoigne sa vive gratitude
A Son Altesse. Elle disposa tout ⁽¹⁾ ».

Un autre trait, propre au chevalier et à l'Espagnol en général, est le plaisir de la table et de la boisson. Au fil du poème, on relève plusieurs allusions au boire et au manger: « Bientôt arrive un festin magnifique : /Le meilleur vin, les mets les plus exquis ⁽²⁾ », « Deux cents ducats dans l'une de ses poches, / Puis de bon vin fit remplir les sacoches ⁽³⁾ », « On vit bientôt un festin excellent / Qui ramena la gaieté franche et pure ⁽⁴⁾ », « Sous des berceaux étaient les pourvoyeurs, / Les cuisiniers, pâtisseries, rôtisseurs : / Les meilleurs vins servis en abondance, / Les plus beaux fruits entremêlés de fleurs / Sur des buffets d'une extrême élégance, / Avec des gens qui faisaient les honneurs ⁽⁵⁾ ».

En réalité, Carnot ne cherche pas à juger, ni à donner son avis personnel, mais lorsqu'il nous raconte (chant I) la première sortie de Don Quichotte et de son écuyer, l'aventure des moulins à vents et de la nuit passée chez les chevriers, il n'arrive pas à s'empêcher d'élever le ton élogieux de sa voix par le recours à un langage largement expressif et hyperbolique, digne des exploits du héros, auquel il s'adresse directement :

« O Don Quichotte, illustre Ecce-Homo !

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.54

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.56

(3) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.60

(4) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.66

(5) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.70-71

Vrai parangon d'honneur et de constance!

Qui peut savoir le nombre des géants

Qu'eût transpercés ta redoutable lance,

Sans le tissu des noirs enchantements

Qui contre toi firent tourner la chance ? ⁽¹⁾ ».

Don Quichotte n'est pas réductible à une création littéraire, il est aussi vrai que les plus fameux chevaliers dont l'histoire a gardé le souvenir :

« Tout ce qu'on vit de chevaliers errants,

Seront au plus les rivaux de ta gloire :

Aussi bien qu'eux tu vivras dans l'histoire ;

Aussi bien qu'eux tu serviras Cupidon ;

Aussi bien qu'eux tu perdis la raison ⁽¹⁾ ».

C'est à partir de là, surtout, que le lecteur commence à se rendre compte de la contamination entre le livre, source d'inspiration du poème, et la vie militaire de Carnot qui, comme nous le savons déjà, avait été remplie d'expéditions. Cette conjugaison de la fiction et de la réalité vécue s'accroît au fur et à mesure que nous avançons dans le poème, surtout lorsqu'il s'agit d'aborder le thème de la guerre :

« L'horrible guerre et le droit du plus fort,

Sur une terre en tous lieux ravagée

N'étendaient point l'empire de la mort,

Et la vertu n'était point outragée ;

L'appât du gain, qui trouble l'univers,

N'exigeait point que l'on passât les mers,

On tressaillait au seul nom de patrie ⁽²⁾ ».

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.20

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.29

Il faut attendre la fin du chant premier pour se rendre compte que c'est Don Quichotte qui parle car à un moment donné on hésite entre l'attribution de ces propos au héros ou à l'auteur, évoquant sa vie militaire : (le « on tressaillait » et le « on a besoin de la chevalerie » entretenant encore plus la fusion entre le personnage fictif et le poète dont les souvenirs personnels de la guerre refont surface). L'ambiance fictivo-réelle, qui était déjà celle du roman lui-même, sert de miroir à Carnot pour montrer que ce monde théâtral du Siècle d'or est également applicable à son monde et à son époque. Il nous présente alors la scène où surgit l'éternel conflit entre l'Islam et le Christianisme; Don Quichotte s'adressant à Sancho lui demande :

« Ne vois-tu pas flotter ces étendards !
C'est des chrétiens la phalange invincible :
Vois les écus de nos preux chevaliers,
Leurs casques d'or, leurs superbes coursiers ;
Ces contingents de toutes les puissances ;
Ces boucliers et ces forêts de lances...
De l'autre bord viennent les Sarrasins,
Le roi d'Alger avec ses Africains,
Ceux de Tunis et les Tripolitains ;

De leur Allah ! les échos retentissent ;
Leur damas brille et leurs chevaux hennissent... ⁽¹⁾ ».

Cette aventure-type met le chevalier épris d'idéal aux prises avec la grossièreté des hommes, et nous fait voir successivement un Don Quichotte agressif, courageux et vaincu. Même si au début Don Quichotte avait demandé à

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.32 - 33

son écuyer de chercher « ailleurs des dangers plus réels », le lecteur reste plongé dans cette ambiance fictive mais à travers laquelle l'intention de l'auteur est de faire revivre une réalité historique :

« Fiers Musulmans ! dans quelle abjection
Vous a plongés l'oubli de votre gloire !
Quoi ! des héros qu'appelait la victoire
Sont déguisés sous cette humble toison ?
Quand tout à l'heure, entourés d'un nuage,
Je vous voyais avancer à grand pas,
Je me flattais que de braves soldats,
Que des guerriers dignes de mon courage
Venaient tenter la force de mon bras,
Par leurs exploits méritant mon hommage.
Fiers Musulmans, quelle était mon erreur ⁽¹⁾ ! ».

Cette intervention ne s'arrête pas là car la métaphore qui suit voit l'ennemi, ici les Maures, retrouvant la condition des brutes, de la « gent moutonnaire » :

« Mais ils sont sourds !... Eh bien ! gent moutonnaire,
Suis ton instinct ; allez, soyez tondus ;
Vous n'êtes faits que pour la bergerie,
Que pour brouter, que pour être vendus
Et dépecés dans une boucherie !... ⁽²⁾ ».

L'accent mis sur la surdité, sur la soumission à l'« instinct », à la tonsure et finalement à la boucherie répond à la volonté de dépersonnaliser l'ennemi, de lui refuser un statut humain qui l'eût rendu digne des combats d'homme. Ces

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.32 - 33

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.34

métaphores dévalorisantes laissent peut-être entrevoir un jugement implicite du poète lui-même sur certains aspects de la Révolution où les hommes se conduisirent bien souvent en « bouchers ». Quoiqu'il en soit, le poème prend ici une allure polémique et Carnot lance une dénonciation qui, par delà des souvenirs précis, vise les débordements qui dégrade et avilit le noble métier des armes :

« Quand Don Quichotte eut fini de parler,
Tous les moutons se mirent à bêler,
Et les bergers éclatèrent de rire ⁽¹⁾ ».

Ces vers marquent le passage d'un univers fantastique, illusoire, où les animaux se parent des armures des combattants, à des notations réalistes. Cette diatribe est agencée grâce à tout un jeu de métaphores, d'adjectifs hyperboliques et surtout par le recours à des effets de grossissement, à la mise en scène de masses (« tous », « les moutons », « les bergers »). La métamorphose de la réalité quotidienne, le refus de voir les choses dans leur véritable dimension égarent et dérangent, chez Don Quichotte, la représentation du monde et lui interdisent une conduite adaptée, mais sont en même temps de nature à le faire réfléchir, quand vient la désillusion, sans pour autant le guérir :

« Le chevalier les voit avec dédain,
Sancho l'imite; et filant sans mot dire,
Il suit son maître en un bosquet voisin.
Le chevalier jugea que la prudence
Voulait, qu'étant si près des ennemis
Qu'il avait vus en moutons travestis,
Il redoublât la nuit de vigilance.
Il voulut donc demeurer à cheval,
Et s'endormit appuyé sur sa lance,

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.34
Sancho, campé sur son bon animal,

En fit autant, par pure obéissance ⁽¹⁾ ».

Dans un autre passage, d'intérêt notable, l'auteur décrit avec un sobre réalisme l'accablement physique et moral de Sancho, qui vient de perdre son âne ; quelques mots suffisent au poète pour exprimer le désarroi du personnage :

« Mais, au matin, quand il voit sa monture
Ainsi changée en un morceau de bois,
Il devient pâle, il change de figure,
Il veut parler et perd soudain la voix,
Ne pouvant plus garder son équilibre,
Il tourne autour de cet axe qui vibre,
Et tombe à terre en poussant un grand cri ⁽¹⁾ ».

Don Quichotte reprend doucement cet homme qui semble condenser dans son chagrin toute la douleur du monde: « Console-toi ; si d'un âne ils te privent », dit-il à son écuyer ». Et lui promet de retrouver la bête. L'amitié entre l'homme et l'animal, prolongement de celle qui lie les deux compagnons de route, et décrite avec un réalisme familial, s'exprime par les débordements de joie de Sancho et par son dialogue affectueux avec la bête :

« Mais de Sancho qui peut peindre la joie ?
Il est heureux, il retrouve un ami ;
Il le caresse, il l'embrasse, il le panse,
Il lui fait part de sa maigre pitance ⁽²⁾ ».

A la suite de cette aventure, l'auteur décrit la fascinante hospitalité de l'Espagnol et évoque parallèlement l'activité de ce milieu des auberges où l'on offre aussi bien des services culinaires qu'affectifs. Ici, chaque individu est en

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.34

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.35-36

représentation, comme le suggère par ailleurs l'image significative de la tragi-comédie. Comédie puisque tout est représentation, tragédie puisque le destin de

certaines personnages s'y joue. Le registre théâtral est repris dans la suite du texte et Carnot conclut prestement l'incident :

« Adroitement Maritorne s'esquive,
Le muletier retourne à son grabat ;
Le chevalier craint de faire un éclat,
Et craint de nuire à sa belle captive,
Bien convaincu que c'est l'aimable enfant
Du châtelain qui lui rendait visite.
On conclut donc que c'est un revenant,
Chacun alors va reprendre son gîte ⁽¹⁾ ».

Tout le long des routes où leurs errances mènent Don Quichotte et son inséparable écuyer, Carnot met continuellement en relief le « site pittoresque » du paysage, en essayant de prodiguer les images évocatrices mais l'artifice et la banalité de l'expression poétique sont ici à relever :

« Comme ils suivaient un jour le grand chemin
En admirant le site pittoresque ».

Mais l'artifice peut être aussi un procédé rhétorique, consciemment voulu par l'auteur, comme dans la scène où la présentation d'une « troupe grotesque » prépare une attaque contre le clergé, introduisant dans le poème une intention idéologique :

« L'un est ermite et l'autre ramoneur ;
Tel est sorcier, tel autre est en Simarre ;
Tel est démon, tel autre est empereur ⁽²⁾ ».

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.41

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.37

Plus tard dans l'épisode des noces de Gamache, le poète unit pour un même « dessein » le chevalier et le religieux, bien que de l'ensemble des vers se dégage, sur un ton à la fois burlesque et corrosif, la position polémique de

l'ancien conventionnel :

« Le chevalier et l'ecclésiastique
Sont réunis pour ce pieux dessein.
Au nom du ciel, et d'un ton pathétique,
A l'assemblée ils s'adressent soudain ⁽¹⁾ ».

Les vers ont un accent de dénonciation et de réquisitoire dont la violence est comme un écho direct de la fameuse diatribe de Figaro contre la noblesse, prise ici également à partie :

« Ce lâche excès, ces honteuses faiblesses,
Qui hors de vous ont pu vous emporter.
Sous cet habit qui fait qu'on vous révère,
Vous vous croyez sans doute tout permis ⁽²⁾ »?

Le poète met dans la bouche de son héros une autre auto-moquerie, sorte de reconnaissance de l'inutilité, du vain combat quichottesque :

« Et quant à vous, crédule romancier,
Des anciens preux sotté caricature,
Cessez d'aller comme un aventurier
Montrer au loin votre triste figure.
Vous voyez bien que partout on se moque
De vos combats, de vos enchantements,
De Rossinante et de votre air baroque,
De Dulcinée et de tous vos géants ⁽²⁾ ».

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.73

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p. 50-51

Est-ce par souci de fidélité au texte original que Carnot reconnaît la défaite de Don Quichotte ? En tout cas, nonobstant son souci de distanciation, il est évident qu'il lui offre l'occasion d'être le porte-parole de ses propres préoccupations idéologiques. On en jugera par cette longue tirade :

« Vous me blâmez de parcourir le monde
Pour être utile à mes concitoyens,
En les aidant de mes faibles moyens
Contre les maux dont l'Univers abonde ;
Vous regardez comme de pauvres fous
Ceux dont l'honneur consiste à les défendre,
Et vous trouvez infiniment plus doux
De les honnir sans daigner les entendre !
Peut-être, au lieu d'un pareil dévouement,
Qui sert parfois et jamais ne peut nuire,
Je vous aurais trouvé plus indulgent
Si sourdement, cherchant à m'introduire,
Par fausseté, par adulation,
J'eusse voulu me rendre nécessaire,
Pour le profit de mon ambition,
Et m'arroger le pouvoir de tout faire,
Tout réformer, sous prétexte d'abus,
En affichant une morale austère,
En me couvrant du manteau des vertus ? ⁽¹⁾ ».

Le vers « pour être utile à mes concitoyens » est précédé d'un cortège d'adjectifs qui déroulent devant le substantif attendu comme un véritable « droit sacré » lexical. On remarquera, dans le vocabulaire de ces vers, la présence du

(1) Carnot Lazare, *op.cit*, p. 50-51
thème de l'éducation, de l'intention « pédagogique » :

« Vous eussiez pu, par quelques avis sages,
M'ouvrir les yeux si je suis égaré :
Vous m'accablez des plus sanglants outrages
En abusant d'un droit toujours sacré ⁽¹⁾ ».

On sera sensible aussi au jeu d'assonances qui donnent à la strophe son timbre et aux vers leur couleur. Les diphtongues (au, ou, ai...), les nasales (on, an, un...), parce qu'elles sont répétées, apportent à la démonstration un appui phonétique, et son apparat sonore à l'énoncé, comme on peut le remarquer dans les deux derniers vers :

« En affichant une morale austère,
En me couvrant du manteau des vertus ? ».

Après ce « tintamarre » habilement orchestré, l'adjectif « énergique » ne prend que plus de relief, et l'on comprend que le discours soit demeuré « sans réplique ». Après quoi le texte glisse du registre oratoire à celui du lyrisme, dans la romance que chante la duchesse ⁽¹⁾.

C'est par ces images contradictoires, ou complémentaires (selon la lecture personnelle de chacun), que Carnot a choisi, en effet, de clore le chant troisième de son poème; images qui font succéder à la charge d'accent révolutionnaire le ton doux et apaisé des vieilles romances où se perpétue l'esprit de la tradition. Notons ici que Carnot ne fut pas le seul, à son époque, à conférer au Chevalier de la Manche les traits d'une sorte de précurseur de ce socialisme utopique qui, au cours de ces années, commençait à fleurir en Europe. D'autres aussi trouveront le moyen d'entraîner Don Quichotte vers cette voie, heureux d'annexer une figure aussi prestigieuse et aussi riche de potentialités symboliques à leur propre idéologie. La tentation était grande, quelle que fût – est-il besoin de le dire – le

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.51- 52

caractère arbitraire de telles récupérations.

Au chant suivant, qui grouille également de péripéties s'enchaînant à vive allure dans la même ambiance bariolée, Don Quichotte, enhardi par son succès et sa popularité (« Le Chevalier, monté sur sa Rossinante, / Fit un salut tout plein de dignité, / Puis il reprit sa marche triomphante [...] ⁽¹⁾ »), persuadé de sa force nouvelle (« En s'éloignant de ce lieu de Cocagne, / Notre héros crut se sentir plus

fort ; / A chaque pas vers la rose campagne / Il renaissait et prenait du ressort ⁽¹⁾ »), entonne un hymne à la liberté, le seul bien à ne pas lui faire croire que, dans cette vie, tout est illusion. Le passage mérite d'être cité en entier, tant pour la beauté des vers que pour le contenu, le poète ayant bien pris soin de rester fidèle au texte original :

« Ami, dit-il, il n'est sur cette terre
Qu'un seul vrai bien dont mon cœur soit flatté,
Qui ne soit point une vaine chimère,
Un seul trésor... et c'est la liberté.
Tous les plaisirs qu'inventa la mollesse
Contre l'ennui se trouvent en défaut ;
Ceux que procure une immense richesse
N'ont aucun prix, sans ce don du Très-Haut.
Que de respect, de délicats hommages
Dans ce château m'ont été prodigués !
Que de grandeur en ces deux personnages !
Combien d'égards et de soins distingués !
Eh bien, Sancho, cette magnificence
Ne m'offrait rien qui charmât mon désir ;
Je me sentais dans une dépendance

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.60-61
Dont tant d'honneurs ne pouvaient m'affranchir.

Heureux qui peut se suffire à soi-même,
Gagner son pain par son propre labeur,
Pour qui la paix est le bonheur suprême,
Et dont le ciel est le seul bienfaiteur ! ⁽¹⁾ ».

Réaliste comme toujours, Sancho intervient pour tempérer l'exaltation du Chevalier, et sa bonhomie sereine et gaie rend aux menus plaisirs de ce monde

leur légitime place :

« Ah ! dit Sancho, vous pouvez, mon cher maître,
Vous rassurer contre de tels dangers ;
Loué soit Dieu, qui nous a fait connaître
Des gens si bons envers les étrangers !
Nous trouvons assez d'hôtelleries
Où nous serons et battus et bernés.
N'y pensons plus ; j'ai les poches garnies :
Vive Madame et ses amples dînés ⁽¹⁾ ! ».

Une fois de plus, le lecteur ne peut s'empêcher d'établir des parallélismes entre la vie fictive de Don Quichotte et ce que fut l'existence réelle de Lazare Carnot, mais également entre l'existence pénible de Cervantes lui-même et les dernières années de Carnot, contraint à un douloureux exil ; le destin leur a réservé la même épreuve de l'incompréhension des hommes. Don Quichotte peut dès lors être revendiqué par le savant officier comme son double, tout comme il est le double de son génial créateur : tous les trois sont des inadaptés ; ils ont été incapables de céder au temps, d'accepter les circonstances, de s'accommoder des mœurs du jour : leur malheur vient de là. Sans doute : mais à quoi veut-on qu'ils s'adaptent ? à un monde où triomphent les muletiers, les marchands ? où ne règne

(1) Carnot Lazare, *op.cit*, p. 61

d'autre loi que celle de l'intérêt ? où les hommes bornent leur horizon aux affaires et plaisirs ? Le renoncement et l'adaptation auxquels la plupart des hommes se soumettent sont incarnés dans le poème par la figure du Capitaine Roque qui, nous le verrons, renoncera à l'idéal qu'il avait professé :

« Il dit : « Seigneur, vous serez étonné,
Qu'un Espagnol, qui fut vrai patriote,
Homme de bien, puisse s'être adonné
Au vil métier que vous me voyez faire.

J'offre à vos yeux un exemple fatal
Des maux que font à l'ordre social
Les passions, sans un frein salutaire.
Du sort cruel jouet infortuné,
De faux amis je devins la victime :
Par leurs conseils je me vis entraîné
De chute en chute et d'abîme en abîme !... ⁽¹⁾ ».

La voix de Don Quichotte s'élève pour crier :

« Malheur à qui renonce à la vertu !
Dit le héros ; mais tant qu'on la regrette,
C'est un trésor que l'on n'a point perdu.
Aussi longtemps que cette voix secrète
Se fait entendre au fond de notre cœur,
On peut encore redevenir meilleur.
Cette vertu reprendra son empire,
N'en doutez pas : j'aperçois sa lueur,
Et c'est encore elle qui vous inspire ⁽²⁾ ».

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.61-62

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.83

Et pourtant cette sagesse dont témoignent les paroles du Chevalier cédera finalement à la folie. Comment glisse t-on de l'une à l'autre ? La ligne de démarcation qui sépare les deux états finit par se brouiller dans le rêve tout éveillé de Don Quichotte, dont la troublante séduction semble, en quelque manière, contaminer Carnot lui-même ; de sorte que le rêve, se projetant sur le monde extérieur, finit par l'absorber dans son propre univers ; ainsi en lisant ses vers, on ne peut s'empêcher de penser, au général Carnot en exil :

« Après dix jours il se mit en voyage
Pour son pays ; il eut souvent besoin

De s'arrêter pour essuyer ses larmes,
Rêvant sans cesse et négligeant ses armes ⁽¹⁾ ».

Don Quichotte, si richement doté des vertus des héros populaires qui, à peine sortis des épreuves d'un combat, sont prêts à recommencer, finira par mourir. En champs clos il sera défait, vaincu non par des rustres indignes de lui, non par le nombre, mais dans un affrontement régulier, sans forfaiture. Il est regrettable que Carnot n'ait pas su comment terminer son poème ; son dénouement désinvolte et à la va-vite nous laisse un peu déçus. Il ne manque pas, cependant, d'exprimer une dernière fois sa tendresse pour son héros, en qui il a sans doute reconnu une figure fraternelle :

« Ci-gît l'ami des vertus, de l'honneur ;
Il les poussa jusques au fanatisme ;
Et toujours bon, vaillant, plein de candeur,
Il devint fou, par excès d'héroïsme ⁽²⁾ ».

En définitive, « ce mystérieux pouvoir d'attraction » qu'a exercé le héros cervantinien a connu une évolution et des aspects différents sous la plume des

(1) Carnot Lazare, *op.cit.*, p.89

(2) Carnot Lazare, *Ibid.*, p.92

écrivains, surtout par les inflexions capitales que lui font subir les écrivains romantiques. Dans le poème de Carnot, Don Quichotte se charge de pensée ; il devient tout à la fois un héros lyrique, épique, symbolique. Sur le symbole qu'il représente, l'opinion de Carnot peut donner quelquefois l'impression de varier, mais il ne fait pas de doute qu'il ait cherché à investir le bon chevalier de sa propre philosophie et lui a conféré des traits où se retrouvent le caractère abrupt et généreux et l'intégrité morale du vieux général.

Carnot s'est emparé de Don Quichotte et nous a présenté une poétique de « l'identité quichottesque » un peu sommaire peut-être mais assez évocatrice de toute une attitude militante face à la vie. Cette dialectique Carnot/Don Quichotte

est plus qu'évidente tout au long des six chants, et pouvait retrouver, dans sa vie militaire de « chemin discipliné » tendue incessamment vers la perfection, la posture morale qui inspire les aventures, fussent-elles les plus extravagantes, du Chevalier à la Triste Figure. Ainsi l'expression « c'est un Don Quichotte » pourrait-elle s'appliquer sur le général Lazare Carnot, un idéaliste qui a agi au nom et pour des causes qu'il considérait justes et qui a fini par se retrouver du côté des vaincus. De son exil, il a certainement voulu la courbe morale de son existence à travers la figure de Don Quichotte. Il l'utilise comme un exemple ironique de son inopérante révolte contre les valeurs de la société française de son époque. Mais la recherche d'une signification symbolique n'a pas étouffé, dans ce poème si peu connu, le réalisme de l'observation, la vérité humaine des caractères, l'agrément de la narration qui trouve dans l'aisance de la forme le rythme souple et entraînant que requiert le genre.

• ***Histoire de Don Quichotte de la Manche, précédée d'une Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes, par Mérimée***

Quelques Français ne se sont pas limités à un survol rapide du roman et ont fini par s'éloigner de la rituelle critique d'humeur, avec ses inévitables approximations, en dépit quelquefois d'intuitions d'une justesse remarquable. L'intérêt général pour le *Don Quichotte* ne pouvait pas ne pas atteindre le grand hispaniste Prosper Mérimée qui reste, en France, le représentant le plus considérable de la critique cervantiniennne à son époque, car, à la différence de ses contemporains Hugo, Dumas ou Gautier qui, on l'a vu, avaient plutôt tendance à se servir de la figure de Don Quichotte pour illustrer leurs propres conceptions éthiques ou esthétiques, Mérimée, lui, reste au plus près du texte de Cervantes. En fait, la correspondance du jeune Mérimée ne nous livre pas beaucoup de détails

sur Cervantes ni sur ses œuvres. On a, au surplus, l'impression qu'au départ la lecture du roman ne semblait pas lui apporter beaucoup de plaisir. Même plus tard, il ne se départit pas d'une certaine réserve ; c'est ainsi qu'il écrit à Tourgueniev le 11 septembre 1869, « je relis *Don Quichotte*, il y a beaucoup trop de coups de bâton. Les épisodes sont trop longs et trop brusquement intercalés ». Quant à la connaissance des œuvres théâtrales de Cervantes, nous savons que Mérimée avait uniquement en sa possession *Numancia* mais que, grâce à ses nombreuses amitiés – celles de Don Martín Fernández de Navarrete, Don Jerónimo Morán, Juan Valera, Estebáñez Calderón, et surtout celle de Madame de Montijo et d'autres encore –, il s'est consciencieusement documenté, d'abord pour sa première étude sur Cervantes, en 1826, et ensuite, pour celle de 1869, qui furent toutes les deux publiées comme préfaces à *Don Quichotte*. C'est à partir de l'initiation de la première rédaction de la *Notice sur la vie et les ouvrages de Cervantes* qu'on commence à trouver dans les lettres de Mérimée de nombreuses allusions à Cervantes. Il affichera toutefois, dans sa correspondance postérieure, son insatisfaction pour le résultat de cette étude et fera savoir à l'éditeur Hetzel son opinion: « la préface dont vous me parlez », écrit-il, « est détestable et j'en suis très honteux. [...] Elle a besoin d'être non retouchée mais refaite de fond en comble. Depuis qu'elle a paru on a fait en Espagne beaucoup de travaux sur *Don Quichotte* et Cervantes que je ne connais que très imparfaitement. Il faudra [...] en extraire le bien, en laisser le mal, c'est-à-dire faire une étude complète ; ce qui exigera beaucoup de temps ⁽¹⁾ ». Cet aveu suffirait à prouver l'honnêteté intellectuelle avec laquelle Mérimée a abordé l'étude de Cervantes et de son œuvre. Il s'agissait peut-être de modestie, mais, quoi qu'il en soit, la première étude importante consacrée à Cervantes en français est bien cette *Notice historique de la vie et les ouvrages de Cervantes* que Mérimée avait écrite en 1826 pour être mise en tête d'une édition de la traduction de Filleau de Saint-Martin. Développée et approfondie à la fin de la vie de l'écrivain, elle servira de préface à une autre traduction du *Quichotte*, celle de Lucien Biart (1877), et

comprendra 47 pages reposant sur des informations beaucoup plus sérieuses que la première notice. Notons à ce sujet que Mérimée était un des rares écrivains français de son époque (si l'on excepte bien entendu Viardot et quelques traducteurs mineurs) à pouvoir lire le *Quichotte* en version originale. Il a également lu toutes les traductions disponibles. On ne peut nier que sa documentation pour une étude si concise fût dense et bien étoffée car, outre l'aide considérable que lui ont fournie tous ses amis cités plus haut, il a consulté des documents comme les archives de Simancas, a lu l'*Histoire d'Alger* de don Diego de Haedo et beaucoup d'autres ouvrages qu'il cite dans sa *Correspondance*. Dans la *Notice historique*, Mérimée nous montre, pour reprendre les mots du critique Luis Revenga, « como gran romántico y conoedor de España que fue, un Cervantes que para él no era un mortal ordinario, un Cervantes que engendraba arte y arte en su vida mismo: un aventurero en busca de fortuna – en las armas y

(1) Mérimée Prosper, *Cor.Gén., op.cit.*, t.XIV, p.564

las letras – que, además, era como él, un gran viajero. [...] Mérimée hizo la ruta del Quijote *avant la lettre* ⁽¹⁾ ».

On ne peut pas méconnaître non plus le caractère personnel de l'étude de Mérimée. Louant Cervantes pour son expérience du monde, il s'étonne de ne pas la retrouver dans ses comédies : « Cervantes avait beaucoup vu le monde: son *Don Quichotte* prouve qu'il connaissait les hommes, et qu'il savait faire parler chacun de ses personnages suivant son caractère. Il est donc surprenant, qu'avec des qualités si rares, il soit resté, dans ses comédies, si fort au-dessous de lui-même ⁽²⁾ ». Son admiration et, davantage encore, sa grande affection pour l'écrivain sont fortement présentes dans sa notice : « tous ses ouvrages », écrit-il, « témoignent de sa modestie, de sa candeur, de la noblesse de son caractère. Il est impossible de le lire sans l'aimer ⁽³⁾ ». Il insiste sur la noblesse morale de l'homme où il retrouve le caractère typique espagnol dont étaient épris tous les romantiques : « toujours maltraité par la fortune, il ne fut jamais misanthrope, et

plutôt que de se plaindre de l'ignorance et des vices du temps, il est tout prêt à se reconnaître lui-même coupable de maladresse pour ne pas avoir profité des occasions offertes par la fortune. 'Toi-même, dit-il, as forgé ta fortune, et quelquefois je l'ai vue entre tes mains ⁽⁴⁾' ». Il lui reprochera néanmoins « d'avoir, peut-être trop souvent, cherché une source de comique dans les souffrances de son

- (1) Revenga Luis, in *Vida y obra de Cervantes*, Prosper Mérimée, ELR, Madrid, 2006, p.9. Traduction: « en grand romantique et connaisseur de l'Espagne, un Cervantes qui pour lui n'était pas un commun mortel, un Cervantes qui a engendré de l'art et de l'art dans sa vie même, un aventurier en quête de chance – dans les armes et dans les lettres – qui, au surplus, était comme lui, un grand voyageur. [...] Mérimée a fait la route de Quichotte *avant la lettre* ».
- (2) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, t.I, Paris, 1826, p.xiv
- (3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. xv
- (4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. xvi

héros », et appuie son jugement d'exemples: « les coups de bâton qu'il lui donne, sont d'abord au-dessus des forces de la nature humaine, et m'ont toujours paru avoir quelque chose d'attristant, car on aime Don Quichotte, bien que l'on rie de ses extravagances ⁽¹⁾ ». Un peu plus loin, Mérimée transcrit un prologue de Cervantes à ses comédies, dans lequel il porte sur lui-même une appréciation sévère mais modeste, se reconnaissant non habile pour les œuvres théâtrales et louant « ce prodige de naturel, le grand Lope de Vega » : il « comprit qu'il lui fallait céder la première place à son rival, et il était trop fier pour se contenter du second rang. Il renonça donc au théâtre, et se mit à chercher ailleurs des moyens de subsister ⁽²⁾ ». L'auteur français, qui ne connaissait pas la totalité des œuvres théâtrales de Cervantes, l'approuve pour la sagesse de cette décision et explique à ses lecteurs que « de ces vingt ou trente comédies, que Cervantes donna à son retour en Espagne, il ne nous reste que la *Numance* et les *Mœurs d'Alger* ».

On croit que deux autres encore, la *Grande Turquesse*, et la *Confuse*, ont été depuis imprimées sous les titres de la *Grande sultane* et du *Labyrinthe d'Amour* [...] La plupart de ces premières pièces ne furent pas immédiatement

imprimées, et, d'ailleurs, les comédiens les abandonnèrent bientôt, pour celles de Lope de Vega, ce qui explique la perte de tant d'ouvrages ; mais du reste, je ne sais si nous devons les regretter ⁽³⁾ ». Il signale, parmi les défauts de Cervantes au théâtre, entre autres, « les imbroglios et les coups de théâtre accumulés, qui ne laissent pas de place au développement des caractères » ; il tente d'expliquer ces défauts comme étant « surtout ceux du temps où il vivait », mais se corrige aussitôt, rappelant que « Lope de Vega et [...] Calderón [...] ont prouvé qu'ils savaient réunir, quand ils le voulaient, une intrigue attachante, à des caractères fortement tracés ⁽³⁾ ». Ainsi, « comme auteur dramatique, Cervantes est resté dans

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, op.cit., p.xiv

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.xviiij

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.xix

un rang inférieur ; cependant sa *Numance* pourrait être honorablement distinguée⁽¹⁾ ». Au demeurant, cette partie de l'œuvre de Cervantes est écrite en vers ; « or, en tous pays, les vers sont ennemis du naturel, surtout les vers espagnols, qui ont besoin de beaucoup de pompe, pour ne pas paraître plats. De là viennent tant de métaphores entortillées, de mauvais synonymes, d'inversions bizarres, exigées par la rime et la mesure ⁽²⁾ ». Cervantes, « ennemi de l'artificiel », ne pouvait exceller que dans la prose, d'où l'admiration de l'auteur français pour le style de *Don Quichotte*, « travaillé avec soin » ; et, se référant au jugement autorisé de ses contemporains espagnols, il écrit : « au dire des meilleurs connaisseurs, parmi lesquels je pourrais citer le docteur Secane, M. don Juan Valera et mon regrettable Serafin E. Calderón, tous membres de l'Académie espagnole, Cervantes est le meilleur des prosateurs espagnols. Ses phrases sont longues mais savamment agencées. C'était alors dans toute l'Europe le règne de la période [...] un Français remarquerait encore chez eux [les Espagnols] l'accumulation des adjectifs, qui nous surprend un peu quand nous lisons *Don Quichotte* dans l'original, mais qui donne à la pensée une grande précision et permet au narrateur de commander et de diriger l'attention de celui qui l'écoute ». Poursuivant la biographie de Cervantes, Mérimée insiste sur sa carrière littéraire,

retraçant toutes les péripéties vécues par l'auteur pour assurer des lecteurs à son *Don Quichotte*, qui aurait risqué de tomber dans l'oubli s'il n'avait pas fait « un petit pamphlet de quelques pages qu'il intitula *el Buscapie*, l'énigme, dans lequel tout en faisant l'éloge du nouveau roman, il insinuait avec adresse qu'on y trouverait des allusions piquantes à certains grands personnages ; mais il se garda bien de donner une clé. La curiosité une fois excitée de cette manière, *Don Quichotte* fut lu avec avidité, chacun voulant à toute force trouver le mot de

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xix

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.xv

l'énigme, lequel pourtant est encore à deviner. C'est à ce petit ouvrage, aujourd'hui prodigieusement rare, que *Don Quichotte* dut sa réputation. Le succès de la première partie fut tel, que trente mille exemplaires disparurent en moins de deux ans, et que du vivant même de l'auteur, elle fut traduite dans presque toutes les langues de l'Europe ⁽¹⁾ ».

Tout le génie de Cervantes consiste, selon Mérimée, à situer l'homme et la vie dans la perspective de la relation d'être à être, en faisant la caricature des fausses communications car « si son intention avait été de faire une satire aussi amère contre l'humanité, on conviendra qu'il a rempli assez mal son but, en faisant de cette invective contre l'espèce humaine, un des livres les plus gais et les plus amusants ⁽²⁾ ». Il appuie, à titre d'exemple, cette idée en comparant les effets respectifs, sur le lecteur, de « *Candide* et *Don Quichotte* » et se demande : « N'avons-nous pas trouvé, dans le premier, cette tristesse et ce mépris des hommes, qu'inspire l'examen de leurs vices ? Et dans l'autre, n'est-on pas frappé de cette bonne humeur constante, d'un homme content de vivre avec la société telle qu'elle est. En outre, est-ce le procédé du génie de passer d'une idée aussi abstraite, à un caractère aussi particulier, aussi original que celui de *Don Quichotte* ? ⁽²⁾ ». L'opinion qui semble la plus judicieuse pour Mérimée est que tout simplement « l'intention de notre auteur a été de déguster des livres de

chevalerie, alors extrêmement répandus en Espagne ⁽²⁾ ». Il nous offre à ce sujet un panorama historique explicatif des « plusieurs causes [qui] contribuèrent à prolonger et à enraciner, en Espagne, le goût de ces histoires merveilleuses ⁽³⁾ ». Se penchant avec une attention tout à la fois fervente et scrupuleuse sur l'auteur du *Quichotte*, Prosper Mérimée a laissé des observations qui, pour reprendre les

(1) Mérimée Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, *op.cit.*, p.xxvi

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.xxx

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. xxxi

mots de Laplane dans les deux *Vie de Cervantes*, écrites pour être placées en tête d'éditions françaises du *Quichotte*, « gardent encore, si elles sont dépassées au point de vue de l'information documentaire, une justesse dans le ton et dans l'éloge, une chaleur de sympathie mesurée et compréhensive, qui n'a pas vieilli ⁽¹⁾ ». *Don Quichotte* et son auteur ont assurément beaucoup compté pour l'hispaniste Mérimée. Il avait l'intention d'aller plus loin que la deuxième brève notice et s'était mis à la fin de sa vie à traduire le roman. Il avait conclu uniquement soixante pages lorsqu'il fut temps pour lui de quitter ce monde ; ces quelques pages paraîtront néanmoins dans la *Revue des deux Mondes* du 15 décembre 1877.

4- Illustrations et interprétations graphiques de *Don Quichotte*.

Le nombre des illustrateurs du *Quichotte* est aussi grand que celui de ses commentateurs car beaucoup ont trouvé dans le roman de Cervantes et dans son immortel héros une matière en or pour l'art du dessin ; très peu, cependant, eurent dans ce domaine le succès de Gustave Doré. Cette brève esquisse nous permet d'avoir un panorama général sur les représentations picturales et graphiques de *Don Quichotte* à partir du XVII^{ème} siècle. Les illustrations des premières éditions du roman sont généralement tenues pour médiocres, voire incompréhensibles ; seuls le Français Coypel, à partir de 1725, et les Anglais Hogarth et Vanderbank,

en 1738, ont réussi des illustrations agréables, quoique à forte tendance comique et burlesque. Quant aux Espagnols, on leur a reproché leur froideur et leur médiocrité dans les illustrations de leur *Don Quichotte*, celles, par exemple, qu'exécuta José Camarón (1771). L'Allemand Bertuch publie une version

(1) Laplane, *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, nouvelle série, octobre 1946, p.5

de *Don Quichotte* en 1780, ornée de 24 illustrations et six frontispices par Daniel Chodowiecki. D'autres illustrateurs de différentes nationalités s'essayèrent dans le genre, avec des résultats quelquefois estimables. C'est cependant avec Antonio Navarro et Antonio Rodríguez seulement (1797) qu'on peut vraiment parler de réussite artistique. C'est qu'un changement décisif a lieu à partir de la fin du XVIIIème siècle, où commence à s'imposer une représentation différente du *Quichotte*, en contraste avec la représentation comique jusque là exclusive, et mettant l'accent sur la gravité et la dimension spirituelle de l'ouvrage. Se succèdent alors les éditions illustrées : après les Français Lefèbre et Lebarbier (1799) et l'Anglais Smirke (1818), c'est surtout l'Allemand Adolph Schrödter qui se distingue, en donnant en 1843, la représentation la plus connue de son temps, celle du héros lisant dans sa bibliothèque. C'est également au cours de ces années que le célèbre « spirituel et charmant illustrateur » Tony Johannot se mesurera à son tour, avec le roman de Cervantes, fournissant (notamment pour la première traduction de Louis Viardot de 1836-1837) 800 bois gravés par lui ou par les meilleurs graveurs parisiens. L'ouvrage ainsi abondamment illustré reçut un accueil populaire très flatteur : pour la première fois en France, on pouvait parler de xylographie, et, d'autre part, Johannot était très fidèle au texte du *Quichotte*, qu'il suivait de près. Les jugements de la critique, en revanche, ne furent pas toujours favorables. Sainte-Beuve écrira de lui : « j'ai sous les yeux de jolies vignettes sorties du facile et spirituel crayon de Tony Johannot ; c'est le côté comique et gai, uniquement, qui est rendu, mais la dignité du héros, ce sentiment

de respect sympathique qu'il inspire jusque dans sa folie, cette imagination hautaine qui n'était que hors de propos, qui eût trouvé sans doute son emploi héroïque en d'autres âges, et, comme on l'a très bien nommée, 'cette grandesse de son esprit et cette chevalerie de son cœur', qu'il sut conserver à travers ses plus malencontreuses aventures et qu'il rapporta intactes jusque sur son lit de mort, cela manque tout à fait dans cette suite agréable où l'on n'a l'idée que d'une triste et piteuse figure ⁽¹⁾ ». Dumas cite à plusieurs reprises, dans ses *Mémoires*, l'édition illustrée par Johannot, et Théophile Gautier lui rend cet hommage dans un article paru dans *La Presse* en 1845 : « Tony Johannot est sans contredit le roi de l'illustration. Il y a quelques années, un roman, un poème ne pouvait paraître sans une vignette sur bois signée de lui: que d'héroïnes à la taille frêle, au col de cygne, aux cheveux ruisselants, au pied imperceptible, il a confiées au papier de Chine ! Combien de truands en guenilles, de chevaliers armés de pied en cap, de tarasques écaillées et griffues, il a semé sur les couvertures beurre-frais ou jaunaserin des romans du moyen âge ; toute la poésie et toute la littérature ancienne et moderne lui ont passé par les mains : la Bible, Molière, Cervantes, Walter Scott, lord Byron, Bernardin de Saint-Pierre, Goethe, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, il les a tous compris. – Ses dessins figurent dans ces volumes admirables, et nul ne les trouve déplacés. – À côté de ces pages sublimes, de ces vers harmonieux, ils sont un ornement et non une tache ; ce que tant de génies divers ont rêvé, il a pu le rendre et le transporter dans son art ⁽²⁾ ».

Le *Quichotte* qui n'a plus rien de grotesque mais s'inscrit plutôt dans un esprit de large réalisme apparaît, vers 1855, dans les belles lithographies que Célestin Nanteuil consacre au chevalier de la Triste figure. Mais, selon la critique littéraire, il fallait encore attendre le grand illustrateur qui serait enfin digne du héros cervantinien : ce sera Gustave Doré, qui réussira le mieux à traduire la vision romantique dans les illustrations destinées à la réédition de la traduction de Viardot, parue en 1863.

Les illustrations de Doré n'appartiennent donc pas à la première partie du

XIX^{ème} siècle; elles sont cependant indispensables à toute étude sur la fortune du chef d'œuvre à l'époque romantique, se situant dans le prolongement immédiat

(1) Sainte-Beuve, *op.cit.*, p.3

(2) Gautier Théophile, article paru dans *La Presse* du 16 juin 1845 et réédité dans *Portraits contemporains*.

d'un mouvement littéraire et artistique dont il a bien su rendre l'image qu'elle se faisait du héros cervantiniens et de ses aventures cocasses et pathétiques. Grâce à lui, l'art de la gravure a apporté une contribution significative au puissant mouvement de sensibilité esthétique qui a poussé écrivains, peintres, graveurs à « revenir sur ce sujet inépuisable, sur le grand homme auteur du chef-d'œuvre, et qui, dans sa vie misérable et tourmentée, a su être, à force de bonne humeur et de génie facile, un des bienfaiteurs immortels de la race humaine ⁽¹⁾ ». Au demeurant, nombreux furent les écrivains qui nous ont laissé leurs impressions, leurs jugements ou leurs commentaires sur les illustrations de Doré; ceux qui ne le firent pas aussitôt après la publication se sont sentis en retard, et comme dans le besoin de s'excuser. Ainsi Sainte-Beuve écrit dans ses *Nouveaux lundis* : « tout le monde a loué le *Don Quichotte* de M. Doré, et je viens bien tard pour me joindre à tous ceux qui en ont parlé si pertinemment [...] Le fait est que la dernière œuvre de M. Doré, son *Don Quichotte*, est classé, désormais qu'il est allé rejoindre son *Rabelais* et son *Dante*, et que je ne pourrai que répéter faiblement ce que les juges du genre, ces maîtres du camp, les Gautier et les Saint-Victor ont écrit avec la vivacité et le relief qui les distinguent ⁽²⁾ ». Si tant de voix autorisées s'accordèrent pour louer le graveur, c'est qu'il « a refait un *Don Quichotte* espagnol : il l'a défrancisé, *déflorianisé* le plus possible ⁽²⁾ ». Ceci est dû, selon Sainte-Beuve, au fait que Doré ait jugé nécessaire de se rendre en Espagne avant d'exécuter ses gravures, considérant que c'était là une exigence primordiale sur le plan de la fidélité artistique car « ce n'est point en Beauce ou en Brie que le chevalier de la Manche fait ses prouesses » ; le graveur avait besoin de découvrir le « cadre et [le] fond du tableau, [de] cette Espagne [...] pour en pouvoir

reproduire les horizons nus, décharnés, les solitudes ou les âpretés sauvages,

(1) Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, tome VIII, Michel Lévy frères, Paris, 1867, p.5

(2) Sainte-Beuve, *Ibid.*, p.1-2

comme aussi les plus fraîches oasis et les plus secrets vallons, les hôtelleries délabrées comme les résidences seigneuriales pompeuses et les architectures historiées et fleuries ⁽¹⁾ ». D'ordinaire très circonspect, le critique exprime ici une admiration sans réserves : « ce qui me frappe après eux et comme eux dans cette nouvelle et si originale traduction de M. Doré, c'est un côté qui n'a jamais été accusé, ni même senti et soupçonné des dessinateurs précédents : "J'espère bien, disait un jour Sancho à son maître, en voyant les histoires d'Hélène et de Pâris, d'Enée et de Didon, représentées sur de mauvaises tapisseries d'auberge, j'espère bien et je parierais qu'avant peu de temps d'ici il n'y aura pas de cabaret, d'hôtellerie, de boutique de barbier, où l'on ne trouve en peinture l'histoire de nos prouesses ; mais je voudrais qu'elles fussent dessinées de meilleure main ⁽²⁾" ». Il se réjouit de constater que « le Don Quichotte de M. Doré est bien celui d'un artiste qui se souvient du Cid de la légende jusque dans la chute et le délire du dernier et du plus lamentable de ses descendants. Don Quichotte n'est déchu que par la raison, il est entier par le cœur, par la hauteur des visées et des sentiments ⁽²⁾ ». Gautier, dans plusieurs articles pour *Le Moniteur Universel*, fait une étude encore plus précise que celle de Sainte-Beuve, commentant diverses illustrations du *Quichotte* de Doré sur un ton qui témoigne de son enthousiasme : « qui aurait jamais cru le bois capable d'exprimer avec la force d'une toile de Decamps les blancheurs empâtées d'un mur crépi à la chaux comme celui qu'essaye de franchir, pour aller au secours de son écuyer berné, don Quichotte se dressant de toute sa longueur sur l'apocalyptique Rossinante ? Il faut voir l'air éperdu de Sancho voltigeant dans le bleu du ciel, où l'envoie le tremplin de la couverture comme le monstrueux volant d'une raquette colossale ⁽³⁾ ». Le style de Doré se tient constamment entre l'observation de la nature et la création

(1) Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, *op.cit.*, p.4

(2) Sainte-Beuve, *Ibid.*, p.2-3

(3) Gautier Théophile, in *Le Moniteur Universel*, num 340, du 5 décembre 1864.

subjective. Ainsi, sur l'aventure des moulins, Gautier note : « rien de plus sinistre pittoresque que l'entrée de don Quichotte sous ce bois, séjour des chimères et des terreurs nocturnes ⁽¹⁾ » et « une fois dans la Sierra Morena, Doré s'en donne à cœur joie, sans toutefois oublier ses héros, qu'on retrouve toujours conservant leur valeur au milieu des décors les plus merveilleusement pittoresques ⁽¹⁾ ». Analysant l'impression que provoque chez le graveur la relation de l'homme et de la nature, Gautier observe finement que cette dernière « s'associe aux actions des personnages par un vague instinct panthéiste ; dans les feuillages de ses arbres comme dans ceux d'Albert Durer, il y a toujours quelque oiseau, quelque bestiole qui épie le drame humain ⁽²⁾ ». Il est tout aussi élogieux pour ce qui a trait à la couleur locale ; ainsi fait-il remarquer que « tous les costumes des personnages qui figurent dans l'illustration de *Don Quichotte* ont été l'objet de longues recherches, et sont de la plus irréprochable couleur locale ⁽²⁾ ». Le même souci de fidélité se retrouve dans la reconstitution du cadre et la reproduction des monuments: « quiconque est allé en Espagne sera frappé comme par un souvenir personnel à l'aspect de ce beau cloître aux arcades trilobées, laissant voir en retour d'équerre sa délicate galerie à jour et les fenêtres à pinacles ouvragés qui se découpent sur son toit. Quel merveilleux fond pour cette scène de rapt, si audacieuse et si vive, quelle semble un exploit de don Juan ⁽²⁾ ».

Cette fidélité aux épisodes du livre est si évidente qu' « on connaît comme si elles étaient arrivées hier toutes les catastrophes comiques qui assaillirent le bon chevalier de la Manche et son écuyer dans cette désastreuse auberge : les erreurs nocturnes de Maritorne, les terribles effets du baume de Fierabras et la danse aérienne de Sancho sur la couverture. La gravure qui présente cette dernière

(1) Gautier Théophile, in *Le Moniteur Universel*, num 340, du 5 décembre 1864.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, num 15, du 15 janvier 1864.

scène est une vraie merveille de xylographie ⁽¹⁾ ».

Par ailleurs, ce contact avec *Don Quichotte* a permis à l'illustrateur une meilleure connaissance de l'exotisme oriental, « ce récit a ouvert à Gustave Doré une perspective sur l'Orient, dont il a fait voir les magnificences exotiques avec une force de divination singulière, car il n'a jamais visité ces pays qu'il représente dans leur vérité d'ensemble et de détail. Il imagine aussi exactement que d'autres copient ⁽²⁾ ». Ainsi, pour Gautier, l'imagination créatrice du graveur se nourrit-elle de son réalisme même.

Insistant sur ce réalisme, l'écrivain cite à l'appui plusieurs scènes du récit. Parlant, par exemple, de la rencontre de l'homme au caban vert, son œil critique s'attarde sur cette « réalité toute locale de ce dessin, qu'on croirait copié sur place », et qui « fait une diversion heureuse aux scènes de caprice et de fantasmagorie, et prouve quelle profonde étude de l'Espagne a faite Gustave Doré avant de commencer son illustration de *Don Quichotte* : il ne s'est pas fié à son imagination, pourtant si féconde et si intuitive ⁽³⁾ ». Ce réalisme, où le dessin calque merveilleusement le texte, atteint dans les scènes de l'alimentation une intensité éblouissante: « dans cette abstinence et famélique Espagne, où le phénomène de la nourriture s'accomplissait et s'accomplit encore si rarement, ces *noches de Gamache*, avec leurs longues tables chargées de victuailles, semblent un de ces festins magiques comme les tentations du désert en faisaient apparaître aux ermites exténués de macérations. Gustave Doré, dans la planche qui les représente, s'est livré à toute la verve et à toute la folie de son crayon. C'est le tumulte le plus vertigineux, le fouillis le plus bourré d'épisodes amusants qu'on puisse imaginer : hommes, femmes, enfants, chiens se ruent en cuisine avec une égale ardeur ; riches, pauvres, tous sont admis ⁽²⁾ ». Tout aussi remarquable est

(1) Gautier Théophile, in *Le Moniteur Universel*, num 7, du 7 Janvier 1864.

(2) Gautier Théophile, *Ibid.*, num 340, du 5 décembre 1864.

l'art du graveur dans la description des combats : « personne mieux que lui ne sait animer une armure, en plier les roides articulations à la pantomime de l'action qu'il veut exprimer. Il donne à ces spectres de fer une vie farouche ou comique comme il lui convient. Son dessin prend alors la singularité héraldique d'un peintre d'armoiries du moyen âge ⁽¹⁾ ». Les planches qui présentent les effets nocturnes qu'affectionne Doré, et qu'il sait rendre avec une justesse qui laisse sa part à la poésie, semblent envoûter Gautier et le transporter dans un autre univers littéraire: « en [...] regardant [une de ces planches], ces vers de Shakespeare dans le *Marchand de Venise* : "Vois le clair de lune endormi sur ce banc" nous reviennent à la mémoire comme une harmonie analogue ⁽¹⁾ ». En conclusion à son étude sur les illustrations de *Don Quichotte*, il avoue qu'elle ne le satisfait pas pleinement, conscient qu'elle demeure très incomplète : « nous sommes loin d'avoir tout dit. A peine avons-nous pu indiquer au vol les gravures les plus remarquables de cette gigantesque illustration [...] l'œil se perd dans le fourmillement des têtes et des feuillages, et la description, découragée, laisse tomber son carnet de note ⁽¹⁾ ». Il ne faut pas ignorer non plus que les illustrations de Doré suivent de très près un voyage de l'écrivain en Espagne, en compagnie du baron Davilliers; ce qui fait qu'il projette très souvent, dans son approche de l'œuvre du graveur, ses propres expériences ; en d'autres termes, son propre regard pittoresque et enthousiaste. Il reste qu'il a bien compris et a su faire sentir avec pénétration et goût que « Gustave Doré a mis son crayon à côté de cette plume de Cervantès [et] il y restera toujours ⁽¹⁾ ».

Jusqu'à nos jours, dans les littératures de langue espagnole, aucune œuvre n'a eu la renommée et l'impact de *Don Quichotte de la Manche* sur nos écrivains français.

(1) Gautier Théophile, in *Le Moniteur Universel*, *op.cit.*, num 15, du 15 janvier 1864.

Le premier pays à faire l'éloge du chef-d'œuvre de Cervantes fut la France. Mais il y a plus : comme l'a dit l'hispaniste Laplane, « ce n'est pas

seulement par l'accueil qu'elle a fait au chef-d'œuvre, par la place éminente qu'elle lui a réservé et lui réserve dans son patrimoine littéraire, c'est aussi par les sentiments, par une profonde affinité spirituelle, que la France peut être appelée la seconde patrie de Don Quichotte ⁽¹⁾ ».

L'enthousiasme des romantiques dans leur plume en guerre contre un monde où s'affirmait une bourgeoisie satisfaite et arrogante, à laquelle ils opposaient leur idéalisme et leur refus d'un bonheur terre à terre, fût-il (comme celui de Sancho) « raisonnable », s'est exprimé, entre 1800 et 1850, dans une quarantaine d'ouvrages de voyage et de littérature, dans lesquels leurs auteurs se sont référés à la figure de Don Quichotte. La critique espagnole surtout a souvent déploré que personne n'ait vraiment compris Cervantes et son ouvrage, ne l'assimilant peut-être qu'à moitié. Ortega y Gasset se plaindra de la sorte: « ¡Cervantes – un paciente hidalgo que escribió un libro – se haya sentado en los eliseos prados hace tres siglos, y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas, a que le nazca un nieto capaz de entenderle ! ⁽²⁾ ». Quoi qu'il en soit, Laplane toujours, étudiant la réception française de l'œuvre, s'est toutefois demandé « comment ne pas écouter [...] la grande voix désabusée de Chateaubriand, qui parle de la 'gaîté cruelle' du grand roman ? Comment Vigny n'aurait-il pas vu en Don Quichotte un exemple du paria social, du génie victime de la médiocrité collective, qui bafoue et qui maudit toute supériorité, tout élan d'enthousiasme et toute pensée d'idéalisme ? Comment enfin Victor Hugo (qui

(1) Laplane, *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, nouvelle série, octobre 1946, p.8

(2) Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 1914, Espasa- Calpe, Madrid, 1921. Traduction: « Cervantes – un patient gentilhomme qui a écrit un livre – s'est assis dans les Champs Elysées depuis trois siècles, jetant autour de lui des regards mélancoliques, pour que lui naisse un petit-fils capable de le comprendre ».

dans la solitude de Jersey avait de longues conversations spirites avec l'âme de Cervantes) n'aurait-il pas rattaché le grand couple symbolique à sa théorie de l'homo duplex, des deux profils de l'homme partagé avec déchirement entre le

sublime et le grotesque ? ⁽¹⁾ ». Le livre de *Don Quichotte* hante l'imagination de nos romantiques et devient, comme le dira Sainte-Beuve, « l'un des plus récréatifs et des plus substantiels qui existent, commencé d'abord presque au hasard, ne visant qu'à être une moquerie des romans de chevalerie et d'un faux genre littéraire à bout de vogue, [il] est devenu vite en avançant, sous cette plume fertile, au gré de cette intelligence égayée, un miroir complet de la vie humaine et tout un monde ⁽²⁾ ». Opposant à la « réalité » prosaïque et médiocre un monde paré des prestiges de l'imagination et hanté par l'idéal, le roman de Cervantes était tout indiqué pour assumer, auprès des romantiques, une fonction d'avant-coureur de leur propre représentation du monde. Assurément, il y a, chez tout romantique, une connivence, manifeste ou implicite (pensons, par exemple, à Nerval) avec le Chevalier de la triste Figure. Ils ont connu, comme lui, les extravagances et les déboires, tourné le dos aux platitudes du monde sordide et morne du réel, exploré tous les sentiers et toutes les potentialités de l'univers onirique, jusqu'à s'engager, pour certains, sur les voies sans retour de la folie. Nous pouvons parfaitement mettre dans la bouche d'un Mérimée, d'un Hugo, d'un Gautier, avec la permission de Flaubert, l'affirmation de ce dernier : « Don Quichotte, c'est moi ». Il reste que le *Don Quichotte* est, avant tout, un monument de la littérature chrétienne. Ce livre « sans rival », qui semblait avoir été conçu comme la satire joyeuse d'un travers et d'une mode propres à une époque déterminée, a coulé sa substance dans la constitution intime de

(1) Laplane, *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, op.cit., p.5

(2) Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, op.cit., p.20

l'humanité. Si, au XIX^{ème} siècle, il n'y avait pas des fous qui prétendaient faire revivre la chevalerie errante, il y avait plus d'un utopiste cherchant à entraîner l'humanité sur des chemins inconnus qu'auraient explorés de modernes Don Quichotte. Cristina Sánchez Tallafigo, étudiant cette persistante fascination,

consciente ou diffuse, pour le héros cervantinien, voit que « por debajo de datos cronológicos, estilos y autores, late sin embargo otra historia literaria : la de los universos imaginarios, admirados y soñados, recreados una y otra vez por las sociedades que los toman como referentes ideales de comportamiento en la vida real ⁽¹⁾ ».

Les travaux de la critique érudite se sont multipliés à une allure vertigineuse tout au long du XIX^{ème} siècle, du XX^{ème} et jusqu'à nos jours, soumettant le roman cervantinien à de minutieuses recherches; on a analysé l'intérêt de l'auteur pour les domaines les plus divers du savoir: pour la théologie, la médecine, la musique, la sociologie, et ainsi de suite. D'autres essais se sont penchés sur l'attitude religieuse de Cervantes, sur son prétendu anticléricalisme libéral, ou, au contraire, ont mis l'accent sur ses tendances « réactionnaires » ; Papini, par exemple, marqué par un catholicisme tourmenté et parfois hétérodoxe, présente, dans son *Don Quichote de l'erreur*, l'hypothèse d'une folie feinte du gentilhomme, grâce à laquelle il avait pu, en pleine liberté, se moquer du monde qui l'entourait. Beaucoup, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, le prendront également comme modèle dans leur poésie : Verlaine, par exemple, dans *Premiers vers* l'invoque ainsi:

« Ô Don Quichotte, vieux paladin, grand Bohème,

(1) Sánchez Tallafigo Cristina, "Cien años de *Don Quijote* en Francia: el caballero de los espejos", in *Actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2007, p.392. Traduction: « au dessous des informations chronologiques, des styles et des auteurs, bat cependant une autre histoire littéraire : celle des univers imaginaires, admirés et rêvés, recrées maintes et maintes fois par les sociétés qui les prennent comme des référents idéaux de comportement dans la vie réelle ».

En vain la foule absurde et vile rit de toi :

Ta mort fut un martyr et ta vie un poème,

Et les moulins à vent avaient tort, ô mon roi ! »

De la masse des études consacrées au chef d'œuvre de Cervantes, il apparaît évident que le romancier n'a pas écrit un livre simple ; ce qui offrira sans

cesse la possibilité de nouvelles lectures. Pour Laplane, c'est « l'époque contemporaine [beaucoup plus que la romantique qui] marque avec un renouveau de curiosité, une compréhension plus juste des “choses d'Espagne”. Les illustrateurs du *Quichotte* se multiplient en même temps que les traducteurs. [...] La grande figure de Don Quichotte continue donc, aujourd'hui encore, à hanter nos artistes. Si l'on tient compte de toutes les incidences de cette prodigieuse fortune [...], on conclura qu'aucune création littéraire, française ou étrangère, n'a eu un rayonnement à la fois plus durable et plus universel, aucune n'a été, pour l'imagination des artistes, un foyer d'ébranlement aussi puissant et aussi indéfiniment renouvelé ⁽¹⁾ ». Armandino Pruneda fournit des informations précises, statistiques à l'appui, sur cette extraordinaire fortune du *Quijote* dans le monde : « ninguna de las obras cumbres de la literatura universal alcanzó en tan breve tiempo esa difusión y esa popularidad : ni la *Ilíada* ni la *Odisea*, de Homero ; ni la *Divina Comedia*, de Dante, ni el *Hamlet*, de Shakespeare, ni el *Fausto*, de Goethe, fueron tan rápidamente difundidas y conocidas en el mundo »; et il ajoute que « a medida que el tiempo pasa, aumenta el número de las ediciones publicadas en cada centuria. Si el siglo XVII produjo alrededor de 73 ediciones (por cierto, 32 en castellano y 41 en otros idiomas), el XVIII alcanzó a producir 153 (de las cuales fueron 49 en español y 104 en idiomas extranjeras), el XIX lanzó al mundo 586 (de las que 204 fueron en el idioma original de

(1) Laplane, *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, nouvelle série, octobre 1946, p.14

Cervantes y 382 en otras lenguas), y las ediciones publicadas en [el] siglo XX, sin duda alguna pasan [ya] de las 450, puesto que en los veinte primeros años se habían publicado alrededor de 170 ⁽¹⁾ ». Face à cet “évangile burlesque”, qu'une certaine critique a voulu voir dans le roman de Cervantes, on est fondé à se demander si l'Espagne a produit quelque chose de plus riche en valeurs avant tout humaines, mais également lyriques et symboliques, et en signification

philosophique. *Don Quichotte* possède, à un rare degré, la fécondité des grands mythes littéraires, mythe par la plasticité qu'il offre à une réinterprétation toujours renouvelée: il chemine encore, quatre cents ans après sa création, entre les paradigmes de la littérature et de l'histoire, au dos de son Rossinante étoilé, son écuyer Sancho Panza prompt à corriger par son bon sens terre à terre les extravagances de son maître. Adolphe de Bourgoing, parlant des peines de l'amoureux qui émeuvent encore le lecteur, s'adresse à l'auteur : « console-toi, Miguel de Cervantes, ta mémoire vivra aussi longtemps que les cavernes des sierras où Cardenio, par ses plaintes amoureuses, (se référant à la pièce de théâtre de Pichou Les Folies de Cardénio (1628), arrache encore des larmes à ton lecteur ! ⁽²⁾ » ; ou encore, beaucoup plus tard, Ruben Darío dans sa *Litanie de Notre Seigneur Don Quichotte*, qu'il louera de la sorte :

- (1) Armandino Pruneda, *El Quijote y Don Quijote salen al mundo*, in *Revista hispanoamericana*, Méjico, 2000, p. 10. Traduction: « aucun des chefs-d'oeuvre de la littérature universelle n'a connu en si peu de temps cette diffusion et cette popularité : ni l'*Illiade* ni l'*Odyssée* d'Homère ; ni la *Divine Comédie*, de Dante, ni le *Hamlet*, de Shakespeare, ni le *Faust*, de Goethe, ne furent si rapidement diffusés et connus dans le monde ». « A mesure que le temps passe, le nombre des éditions publiées a augmenté dans chaque siècle. Si le XVII^{ème} siècle a produit autour de 73 éditions (au fait, 32 en castillan et 41 dans les autres langues), le XVIII^{ème} est arrivé à produire 153 (dont 49 en espagnol et 104 en langues étrangères), le XIX^{ème} a lancé au monde 586 (dont 204 furent dans la langue originale de Cervantes et 382 dans les autres langues), et les éditions publiées au XX^{ème} siècle dépassent [déjà] les 450, étant donné que dans les vingt premières années on en avait publié aux alentours de 170 ».
- (2) Cité in M. de Rocca, *Mémoires sur la Guerre des Français en Espagne*, Gide Fils, Paris, MDCCCXVII.

« Roi des hidalgos, Seigneur des tristes,
que des forces tu ravives et des rêves tu as vus,
auréolé de l'heaume d'illusion
que personne n'a jamais pu vaincre
la lance sous le bras, tout fantaisie
et la lance "ristre", tout cœur ».

En définitive, pour ce qui concerne l'approche romantique de l'œuvre et du personnage, il est facile de constater qu'elle a survécu au romantisme en tant

qu'école et mouvement littéraire et artistique. Il n'est pas téméraire d'affirmer que, par-delà les limites historiques du romantisme, s'est maintenu un romantisme intemporel dont notre époque offre plus d'une illustration. Peu de créations, dans la littérature universelle, se prêtent, comme le héros cervantinien, à représenter, dans le prolongement des lectures romantiques, le drame de notre actuelle société, partagée entre la frénésie de la consommation et la quête incertaine d'un idéal capable de donner à la vie et à l'agir humain un sens et une justification. Ce héros, ou plutôt cet anti-héros, porte toute l'angoisse d'une « modernité » en crise : entre les continents, les cultures, les systèmes politiques, mais surtout interrogations contradictoires autour du vieux dilemme de l'Idéalisme et de la Réalité. De quoi vit réellement l'homme d'aujourd'hui ? Où trouvera-t-il sa juste mesure ? Jusqu'à quel point la civilisation du bien être lui suffit, et à quel degré persiste en lui un besoin incoercible d'Infini et d'Eternité ? Ce sont là autant de questions à travers lesquelles le héros de Cervantes continue à parler à notre sensibilité et a peut-être encore quelque chose à nous dire. Dans la « folie » du chevalier de la Manche, l'homme d'aujourd'hui peut reconnaître son propre refus d'accepter les limites du contingent ; et ses dialogues avec Sancho sont nos propres rebellions face à l'univers rapetissé où le progrès matériel a enfermé l'homme contemporain. « Son gigantes », insiste obsessionnellement Don Quichotte devant les moulins à vent, s'inventant des ennemis dignes de sa soif d'idéal. « No son gigantes sino molinos de viento », lui assure Sancho le pratique ; et force est de constater qu'il a raison. Mais on aime plus l'autre, le poète fou, qui engage le combat avec ses « géants », invoquant à voix basse le nom de sa bien-aimée. C'est bien Don Quichotte qui doit être avec nous dans ces occasions où l'on observe que la réalité s'avère mesquine par rapport à nos rêves ; et c'est lui qui reflète notre soif de beauté dans un monde désenchanté. Ce sera toujours lui qui transformera les auberges en châteaux, les sentiers âpres et vulgaires, en un monde plein de merveilles, une servante d'auberge en l'éblouissante Dulcinée. Laissons le mot de la fin à Carlos Fuentes qui considère que « Don Quichotte a gagné : il ne peut plus jamais y avoir

une seule voix ou une seule lecture. L'imaginaire fait partie du réel et ses langages sont multiples ⁽¹⁾ ».

(1) Fuentes Carlos, *La géographie du roman*, Gallimard, Arcades, Paris, 1997, p.23

Chapitre X: Don Juan

- 1- Réélaboration successive dans la littérature de Tirso jusqu'au romantisme.
- 2- A travers les Don Juan européens : Angleterre, Allemagne, Russie, Espagne ?
- 3- Don Juan, paradigme du héros romantique?
 - Théophile Gautier: *Le chevalier double*.
 - Alfred de Musset: *Les marrons du feu, Namouna, une matinée de Don Juan*.
 - Prosper Mérimée: *Les âmes du Purgatoire*.
 - Alexandre Dumas: *Don Juan de Marana ou La chute d'un ange*.
- 4- Renouveau, dégradation ou épuisement du mythe ?

1- Réélaboration successive dans la littérature de Tirso jusqu'au romantisme.

Lorsque le romantisme européen, de l'Angleterre (Byron) à la Russie (Pouchkine), de la France (Mérimée et Dumas) à l'Allemagne (Lenau) s'empare de la figure de Don Juan, le personnage du « burlador » a déjà connu deux réincarnations prestigieuses, l'une dans le cadre d'une culture et d'un goût encore largement baroques, avec le *Dom Juan* de Molière, l'autre au terme du siècle des Lumières et reflétant sa sensibilité sinon ses combats, avec l'opéra de Mozart, dont la musique a trouvé un solide appui dans le livret de Da Ponte. Gautier est pleinement conscient de la profondeur du mythe comme l'atteste son article dans *La Presse*, du 27 janvier 1845: « Don Juan représente, surtout agrandi comme il l'a été dans les derniers temps, l'aspiration à l'idéal. Ce n'est pas une débauche vulgaire qui le pousse ; il cherche le rêve de son cœur avec l'opiniâtreté d'un titan

qui ne redoute ni les éclairs ni la foudre ». Le professeur R. Royo-Villanova y Morales écrit de son côté: « ni el ingenio, ni la imaginación ni el análisis se han agotado en torno a la figura de Don Juan; mucho se ha escrito ya y mucho más ha de escribirse todavía. Desde el libro del erudito Gendarme de Bevotte – La leyenda de Don Juan -, en el que, remontándose hasta un Don Juan mitológico, - se registran más de cien interpretaciones desde entonces acá, casi se ha doblado el número, pues la historia, la literatura, la leyenda, el arte y la medicina de todos los países, de todas las épocas, de todas las escuelas, de todas las tendencias, siguen incansables produciendo variaciones innumerables sobre el mismo tema ⁽¹⁾ ».

Comment s'est formée cette légende? Quels changements a-t-elle subis

(1) Royo-Villanova y Morales R., *Redescubrimiento de Don Juan*, Ediciones Morata, Madrid, 1932, p.29 Traduction: « ni le génie, ni l'imagination ni l'analyse ne se sont épuisés autour de la figure de Don Juan; on a déjà beaucoup écrit et on a beaucoup à écrire encore. Depuis le livre de l'érudit Gendarme de Bevotte – *La légende de Don Juan* –, dans lequel, remontant à un Don Juan mythologique, s'inscrivent plus de cent interprétations depuis lors, le nombre a presque doublé, car l'histoire, la littérature, la légende, l'art et la médecine de tous les pays, de toutes les époques, de toutes les écoles, de toutes les tendances, restent infatigables, produisant des variations innombrables sur le même thème ».

au fil des siècles? Dans quels pays sont-ils intervenus et par l'intermédiaire de quels éléments?

La légende de Don Juan, ce « tema eterno », tel que dira Ortega y Gasset, « propuesto a la reflexión y la fantasía; cantera de la cual cada uno arranca su estatua », doit indiscutablement son apparition dans la littérature à la comedia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, qui prend place parmi les grandes créations de l'art dramatique: « Tirso », écrit F. Pi y Margall, « no sólo creaba caracteres : los desenvolvía de suerte que los daba a conocer a las primeras palabras de sus interlocutores. Procedía a la manera de Shakespeare. ¡Y qué caracteres los suyos ! Verdaderos tipos de la especie, han adquirido algunos la popularidad de los de Cervantes e inspirado a muchos de los escritores que tras él vinieron. Testigo el *Don Juan Tenorio*⁽¹⁾ ». Dans l'introduction à la nouvelle de Mérimée, *Les Ames du purgatoire*, de La Pléiade (1978), le critique considère que « Tirso ne l'a pas crée de rien. Avant lui, la littérature religieuse offre des

exemples de libertins punis, comme le commandeur d'Eulloo qui aurait été foudroyé pour s'être moqué d'un crâne gisant hors de sa tombe dans sa cimetière. Mais c'est Tirso qui a donné sa forme à la légende dans son *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* ⁽²⁾ ».

Don Juan, ce « tipo fuera de cuenta, superior a todos los de nuestro teatro y tan vital y tan energético como los de Shakspeare ⁽³⁾ », est de nationalité espagnole, mais les Européens ont pris connaissance du texte de Tirso grâce à la

(1) Pi y Margall F., in *Trabajos sueltos*, Antonio López, Barcelona, p. 142. Traduction: « Tirso ne créait pas uniquement des caractères: il les développait de sorte qu'il les faisait connaître aux premiers mots de leurs interlocuteurs. Il procédait à la manière de Shakespeare. Et quels caractères que les siens ! Véritables types de l'espèce, quelques uns ont acquis la popularité de ceux de Cervantes et inspiré beaucoup d'écrivains qui sont venus après lui. Témoin le *Don Juan Tenorio* ».

(2) Mérimée Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, La Pléiade, 1978, p.1434.

(3) Menendez Pelayo, *Calderón y su teatro*, *op.cit.*, p.375. Traduction: « type hors du commun, supérieur à tous ceux de notre théâtre et aussi vital et énergique que ceux de Shakespeare ».

pièce de théâtre italienne, *Il Convitatio di petra*, traduite plus tard dans d'autres langues.

Ceci n'empêchera pas certains critiques de se poser des questions sur les origines du texte de Tirso, dont Arturo Farinelli, fortement attaqué d'ailleurs, car il prétend que le *Burlador* est d'importation italienne: « es opinión común que Italia recibió de España el tema de Don Juan y del Convidado. Pero ¿cómo se explica la representación de un CONVIDADO DE PIEDRA en Italia ya en 1620, como afirma Riccoboni ? [...] Las fuentes del Burlador hay que buscarlas en la fertilísima Italia del Renacimiento ⁽¹⁾ ».

Victor Said, à la suite d'une analyse minutieuse, répondra de manière catégorique à l'étude de Farinelli, considérant que « DON JUAN TENORIO pertenece de derecho a España. El genio de Tirso no ha creado un tipo más entrañablemente humano, pero tampoco más nacional ni más acomodado al carácter de una dramática que tendía siempre a la exageración y a las oposiciones violentas. [...] Acertadísima es la afirmación de W. Heic: « Don Juan es español,

nació en España, y murió en España ⁽²⁾ »; Americo Castro, encore plus catégorique à ce sujet, écrivait « Don Juan es español: español el nombre, el personaje y el tema mismo. Hubo eruditas discusiones acerca de sus orígenes. Quiénes, negaron que la leyenda fuese española; quiénes, que la obra inmortal de Tirso de Molina, “El burlador de Sevilla”, fuese producción original. Para que todo apareciera confuso en el donjuanismo, hasta se llegó a negar el hecho de que

(1) Farinelli Arturo, in *Revista crítica*, I, 1, p.10. Traduction: « c’est une opinion commune que l’Italie a reçu de l’Espagne le thème de Don Juan et du commandeur. Mais comment explique-t-on la représentation d’un *Commendeur de pierre* en Italie déjà en 1620, comme l’affirme Riccoboni ? [...] Les sources du *Burlador*, il faut les chercher dans la très fertile Italie de la Renaissance ».

(2) Said Armesto Victor, *La leyenda de Don Juan*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968, p.205. Traduction: « Don Juan Tenorio appartient de droit à l’Espagne. Le génie de Tirso n’a pas créé un type plus tendrement humain, ni plus national ni plus assorti au caractère d’une dramaturgie qui tendait toujours à l’exagération et aux oppositions violentes. [...] Très pertinente est l’affirmation de W. Heic : « Don Juan est espagnol, il naquit en Espagne, et mourut en Espagne ».

Tirso de Molina fuera autor de la famosa novela. Largos y minuciosos trabajos, de lo que os hago gracia, han permitido, sin embargo, afirmar, que la leyenda de Don Juan, en su origen un conglomerado de diversos temas poéticos, no ha adquirido pleno carácter sino en el drama de Tirso, “El burlador de Sevilla”, cuya primera edición es de 1630, pero que debió ser escrita bastante antes ⁽¹⁾ ». De toute façon, la nationalité n’est pas, ici, à débattre car, quoi qu’il en soit, les écrivains postérieurs à Tirso n’ont pas douté un instant de son hispanisme. N’est-ce pas d’ailleurs que le donjuanisme fut toujours une obsession en Espagne, sentie de manière efficace ? Au XVIème siècle, Bentivoglio et Piccolomini peignaient les Espagnols comme des coureurs de femmes et des fanfarons d’aventures galantes. Le professeur Royo-Villanova y Morales reconnaîtra trois siècles plus tard que « en la biografía de todo español hay siempre un motivo donjuanesco ⁽²⁾ ». Au demeurant, Don Juan, « héroe sin finalidad », ne pouvait pas naître ailleurs car il était ce rebelle face à l’orthodoxie sociale et religieuse, et de ce fait, sa rébellion devenait plus héroïque et plus attirante dans cette Espagne du Siglo de Oro où Dieu et l’Etat étaient si solidement enracinés dans le tissu de la Nation. Giménez

Caballero souligne à ce sujet que « Don Juan es el Libertarismo de lo individual frente a lo Colectivo y Dogmático... En la Contrarreforma del XVI al XVII, Don Juan se jugaba la vida por “burlar” entre rejas y celos monstruosos el “honor

- (1) Castro Américo, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937, p.5-6 Traduction: « Don Juan est espagnol: espagnol sont le nom, le personnage et le sujet même. Il y eut d'érudites discussions autour de ses origines. Il y eut ceux qui ont nié que la légende fût espagnole; que l'œuvre immortelle de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, fût une production originale. Pour que tout apparaisse confus dans le donjuanisme, on est même arrivé à nier le fait que Tirso de Molina fût l'auteur de la fameuse nouvelle. De longs et de minutieux travaux, dont je vous fait grâce, ont permis, cependant, d'affirmer que la légende de Don Juan, à l'origine un mélange de divers thèmes poétiques, n'a acquis plein caractère que dans le drame de Tirso, “El Burlador de Sevilla”, dont la première édition est de 1630, mais qui a dû avoir été écrite bien avant ».
- (2) Royo-Villanova y Morales R., *Redescubrimiento de Don Juan*, Ediciones Morata, Madrid, 1932, p.88. Traduction: « dans la biographie de tout Espagnol, il y a toujours un motif donjuanesque ».

inmaculado” de la mujer... Don Juan fue también “la primera agresión a fondo contra un dogma religioso”: « el de la salvación eterna con su “tan largo me lo fiáis” [...] La iglesia con el propio Tirso de Molina se arrojó sobre Don Juan para hacerle arrepentirse o llevárselo a los infiernos ⁽¹⁾ ». Nulle part ailleurs cette rébellion de Don Juan n'aurait eu la dramatique émotion qu'elle a suscitée dans un pays comme l'Espagne, où les normes étaient largement rigoureuses; mais, entendons-nous, ce type s'élargira et deviendra universel, comme le verra très justement Maeztu: « 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 del Edén de Mahoma, es la energía necesaria – la energía infinita – para apoderarse de todas las grutas y de todos los edenés de la tierra y del cielo ⁽²⁾ ».

Notons, par ailleurs, que, plus tard, les romantiques n'ont pas eu de doute sur l'origine du personnage et lui ont tous reconnu la nationalité espagnole:

« Dites-moi d'abord, de quel pays venez-vous ?

D'Espagne, répondit Juan [...] ⁽³⁾ ».

- (1) Jiménez Caballero, in prólogo al libro de Crescioni Negrees *Don Juan (hoy)*, Turner, Madrid, 1977, p.3. Traduction : « Don Juan est le libéralisme de l'individuel face au collectif et au dogmatique... Dans la Contreréforme, du XVIème au XVIIème siècle, Don Juan risquait la vie pour "se moquer" entre grilles et jalousies monstrueuses de "l'honneur immaculé" de la femme... Don Juan fut également "la première agression à fond contre un dogme religieux" : celui du salut éternel avec son "tan largo me lo fiais" [...] L'Eglise avec Tirso de Molina lui-même s'est jeté sur Don Juan pour qu'il se repente ou pour l'amener aux enfers ».
- (2) Maeztu Ramiro de, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937, p.76. Traduction : « la vision de Don Juan réalise de manière imaginative le rêve intime, non seulement du peuple espagnol, mais de tous les peuples car ce que les hommes désirent véritablement, plus que les trésors de la grotte d'Aladin et plus que les houris de l'Eden de Mahomet, c'est l'énergie nécessaire – l'énergie infinie – pour s'emparer de toutes les grottes et de tous les édens de la terre et du ciel ».
- (3) Byron Lord, *Don Juan*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 2006, Chant V, 13-14, p.275

La France fit de bonne heure connaissance avec l'inquiétant débauché : Villiers, le premier importateur sur le théâtre français du type de Don Juan, représente en 1659, à l'hôtel de Bourgogne, *Le Festin de pierre ou le Fils criminel*. Quelques années plus tard, Dorimon chercha à imiter Villiers et puis Rosimont essaya d'introduire des modifications. Entre temps Tirso réapparaissait dans plusieurs traductions et imitations; beaucoup de références ont conduit au *Dom Juan* de Molière, un de ces chefs-d'oeuvre grâce auquel le sujet connaît aussitôt une extraordinaire diffusion dans tout le pays. A cette époque, l'Espagne conservait encore dans toute l'Europe une influence prépondérante dans la littérature dramatique, qui s'est traduite par une floraison d'œuvres imitées de Lope et de ses contemporains. Corneille et Rotrou ne sont que les noms les plus brillants parmi des dizaines de dramaturges. Les œuvres espagnoles étaient fréquemment jouées en France. Ainsi, la troupe espagnole dirigée par Sebastián de Prado a représenté *El burlador* de Tirso le 21 juillet 1662, avec un immense succès.

Somme toute, depuis sa naissance vers 1630 avec le *Burlador* de Tirso, le mythe de Don Juan a atteint l'Europe entière, se transformant, s'adaptant à chaque époque. Selon Kierkegaard, cité par Aniano Peña, Don Juan est « un individuo en constante formación y crecimiento, pero jamás adulto y concluido ⁽¹⁾ ».

Constitué dès le XVII^{ème} siècle, grâce à l'œuvre de Tirso et à celle, trente ans plus tard, de Molière, le mythe devait s'enrichir au siècle suivant d'un nouveau chef d'œuvre, avec l'opéra de Mozart, brillamment servi par l'excellent livret de Da Ponte : « le Don Juan de Mozart n'est pas un coupable qui subit passivement son châtement ; c'est un héros joyeux et fier, qui choisit la mort plutôt que de renoncer à la liberté souveraine qu'il a saisie par sa révolte. Aussi

(1) Kierkegaard en Peña Aniano, in *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, Cátedra, Madrid, 1981. Traduction: « un individu en constante formation et croissance, mais jamais adulte et conclu ».

bien, en dépit de son caractère surnaturel, la catastrophe où sombre Don Juan n'a pas un caractère exactement religieux. Le héros se trouve en quelque sorte au-delà du bien et du mal ⁽¹⁾ ». Entretiens, du séducteur désinvolte et débauché au grand seigneur « méchant homme », impie et blasphémateur, le personnage se chargeait de significations nouvelles, et c'est riche de toutes ses ambiguïtés qu'il parviendra au romantisme.

2- A travers les Don Juan européens : Angleterre, Allemagne, Russie, Espagne ?

Avant de galoper dans le romantisme, l'image que se faisait le monde de Don Juan se limitait à une figure représentative des idées et des mœurs de l'époque. Ce sont les romantiques allemands qui initieront la nouvelle conception du personnage, conforme aux goûts et à l'idéologie de l'époque romantique: nous découvrirons un jeune homme dont l'imagination est large, à la recherche d'une réalisation vaine et périlleuse à travers toutes les femmes rencontrées sur le chemin. Il s'élance à la conquête de la beauté féminine qu'il croit rencontrer dans chaque femme aimée, mais cet amant épris d'une image n'est jamais satisfait et reprend inlassablement ses poursuites vouées d'avance à l'échec. La ressemblance entre Don Juan et Faust commençait à intéresser les Allemands, et Don Juan finira par subir l'influence de la littérature du *Sturm und Drang*. Le premier écrivain à s'inspirer quelque peu du thème de Don Juan fut le comte Benzel-Sterneau qui

publia en 1805 un long et fastidieux roman en quatre volumes intitulé : *Der steinerne Gast, eine biographie, von dem Verfasser des goldenen Kalbs*. Par la suite, apparaîtra, en 1808, un roman anonyme, tiré directement de l'œuvre de Tirso *Don Juan der Wüstling (Don Juan le forcené)*.

Le premier auteur à avoir tenté de combiner les deux héros, Faust et Don

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 1960, p.316
Juan, fut Nicolas Vogt dans un drame inachevé en trois actes, écrit en 1809. Il reste que le précurseur de la figure pleinement romantique et traditionnelle de Don Juan est Hoffman ; même si son œuvre elle-même ne connaîtra pas un grand succès, elle remettra en question plusieurs conceptions antérieures de Don Juan. Hoffman a fait paraître en 1814, dans son recueil intitulé *Fantaisies à la manière de Callot*, son "Don Juan, aventure fabuleuse arrivée à un Enthousiaste en voyage": « cet opéra fut composé pour le public de Vienne; il convient mieux à celui de Prague; mais, au fond, personnellement je ne l'ai fait que pour moi et pour mes amis », se consolait l'auteur. En prétendant analyser le vrai Don Juan, produit d'un « délire imaginatif » et d'une forte inspiration de l'opéra de Mozart, Hoffman a peint les contrastes entre des forces contraires qui se combattent ou s'attirent. Chez lui, on retrouvera l'amante prédestinée, venue au monde pour sauver Don Juan, mais sa mission sera vouée à l'échec. Don Juan sera condamné : « Don Juan », dit Hoffman décrivant la condamnation du *Don Giovanni* de Mozart : « se bat dans les tourments de l'enfer et, par intervalles, on peut le voir luttant contre les démons... nous cherchons en vain le Don Juan enlevé à la vengeance des hommes par les puissances souterraines ». Cette nouvelle peinture de Don Juan est, comme dira très justement Gustave Planche, « le duel de l'homme qui veut être Dieu contre la création jalouse qui limite sa puissance et se raille de ses efforts. La débauche est une folie, poétique, digne de compassion ⁽¹⁾ » ; il sera jugé pour ses péchés par cette société qui lui reproche son droit à se vouloir différent, à s'échapper du joug immense des lois des hommes ; il

aura ainsi ses successeurs beaucoup plus en France et en Angleterre qu'en Allemagne.

Le romantisme français a naturellement sa place dans l'inextricable forêt de la littérature donjuanesque mais cette place ne peut être appréhendée dans son

(1) Planché Gustave, « Histoire et philosophie de l'art » ; in *Revue des deux mondes*, 15 mars 1834.

exacte mesure que dans l'éclairage de la littérature comparée, ne fût-ce qu'en raison de l'intense mouvement d'échanges culturels dont l'Europe, à l'époque romantique, fut le théâtre et des interférences entre les différentes réécritures du mythe.

La figure du grand seigneur désinvolte, railleur et insolent, débauché et criminel, sa jactance, ses défis à la société et à Dieu ne pouvaient manquer de susciter intérêt et fascination auprès du romantisme libéral et anticonformiste de la génération de 1830 qui, avec la « bataille » d' *Hernani* , était montée victorieusement à l'assaut de la vieille citadelle classique, en même temps que ses attitudes volontiers provocantes prenaient pour cible l'ordre bourgeois et les bien pensants :

« 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 ;

Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète

Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,

Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand ⁽¹⁾ », écrit Alfred de Musset dans

Namouna. De là devait naître toute une lignée de Don Juan issue du romantisme révolutionnaire. Mais il a existé, parallèlement et en sens opposé, un romantisme conservateur, ou plus exactement traditionaliste, le plus souvent d'orientation catholique, dont le représentant le plus illustre est sans doute, avec Chateaubriand, l'Italien Manzoni. En Espagne, nul ne l'incarnera mieux que Zorrilla, dont le *Don Juan Tenorio* est une autre version romantique du mythe, qu'il renouvelle de

manière originale et intensément dramatique par un dénouement où le pécheur endurci échappe à l'impénitence finale et à la damnation par l'intercession de la femme qui fut sa victime et qui devient, nouvelle Béatrice, sa rédemptrice, la

(1) Musset Alfred de, "Namouna", in *Première poésies*, Garnier Flammarion, Paris, 1998, p.338

médiatrice de son salut; ce qui permettait au dramaturge d'illustrer à la fois le thème de l'éternel féminin (cf. la Marguerite de Faust) et le dogme catholique de la communion des saints et de la réversibilité des mérites. La rédemption par amour de Don Juan, qui donne son sens au drame de Zorrilla, a été l'objet de nombreuses critiques. On a beaucoup parlé, à cet égard, d'une influence mutuelle entre le Don Juan de Dumas, très à la mode à l'époque en Espagne, et celui de Zorrilla. Quoi qu'il en soit, la conclusion de l'œuvre de ce dernier est, selon Jean Massin, « aussi originale que forte, [et] n'appartient qu'à lui ⁽¹⁾ ». Zorrilla s'était déjà intéressé au thème de Don Juan dans deux de ses légendes, « El Capitán Montoya » et « Margarita la torera », écrites en 1840. Lui-même reconnaît que « son claros esbozos de su Don Juan Tenorio ». Notons que notre écrivain espagnol ne connaissait pas le drame de Tirso et se démarque de ses contemporains européens par le fait qu'il reste étranger au courant de l'inquiétude métaphysique. Maeztu a bien souligné cette différence en faisant remarquer que le Don Juan des Espagnols « no busca la felicidad sino el placer del instante... Su lema es "yo y mis sentidos"... Los extranjeros no conciben a Don Juan como el Burlador sino como al buscador de ideal [...] Nuestro Don Juan, el verdadero Don Juan, carece de anhelos superiores... Y esta es la causa de su consistencia, de su fuerza ⁽²⁾ ». Comparant, par ailleurs, le Don Juan de Zorrilla à celui de Tirso, il souligne la différence: « el Don Juan de Tirso es más fuerte que el de Zorrilla, pero el de Zorrilla es más humano, más completo y más satisfactorio. La diferencia fundamental consiste en que el de Tirso no llega nunca a enamorarse

(1) Massin Jean, *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Stock, Paris, 1970, p.83

- (2) Maeztu Ramiro de, *Don Quichote, Don Juan y la Celestina*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981. Traduction: « ne cherche pas le bonheur mais le plaisir de l'instant.... Sa devise est "moi et mes sens"... Les étrangers ne conçoivent pas Don Juan comme le *Burlador* mais comme le chercheur d'idéal. [...] Notre Don Juan, le véritable Don Juan, manque de désirs supérieurs.... Et c'est cela la cause de sa consistance, de sa force ».

y el de Zorrilla sí. El de Tirso es exclusivamente un burlador, mientras que el de Zorrilla es también un hombre ⁽¹⁾ ».

Zorrilla s'est en fait distingué comme un dramaturge de première catégorie. Écoutons ce que dit de lui Leopoldo Alas, plaçant son art du théâtre au même niveau que celui qu'il manifeste dans les autres genres: « por ser el teatro de Zorrilla un natural complemento de su genio, no se puede decir de este gran lírico lo que se dijo de Goethe y de Victor Hugo: que sus dramas son inferiores a su obra lírica. No; *Don Juan Tenorio* no es inferior a nada. Yo admiro los *Cantos del trovador*, yo admiro otras muchas poesías de Zorrilla, pero no más que el Don Juan sugestivo que se *filtra* en la celda y en el alma de Doña Inés y que la enamora a orillas del Guadalquivir y nos enamora a todos. *Don Juan Tenorio* es el mejor drama de Zorrilla ⁽²⁾ ». En même temps que Zorrilla, Don Esteban Echevarría a publié un poème intitulé « El ángel caído ». Quelques années plus tard, Espronceda reprend le thème, avec son *Estudiante de Salamanca*, dont la première rédaction partielle fut publiée en 1837 dans la revue « Museo Literario » comme le « Nuevo Don Juan de Marana » en pensant à Dumas ; dans la version définitive de 1840, où Felix de Montemar se conduit comme un Don Juan insolent, révolté et puni à la fin, la première phrase fut remplacée et on lisait

- (1) Maeztu Ramiro de, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937, p.59 Traduction: « le Don Juan de Tirso est plus fort que celui de Zorrilla, mais celui de Zorrilla est plus humain, plus complet et plus satisfaisant. La différence fondamentale consiste en ce que celui de Tirso n'arrive jamais à tomber amoureux et celui de Zorrilla oui. Celui de Tirso est exclusivement un burlador, tandis que celui de Zorrilla est également un homme ».
- (2) Alas Leopoldo, *Palique*, Madrid, 1893, p.65. Traduction : « le théâtre de Zorrilla étant un naturel complément de son génie, on ne peut pas dire de ce grand lyrique ce qui a été dit de Goethe et de Victor Hugo : que ses drames sont inférieurs à son œuvre lyrique. Non; *Don Juan Tenorio* n'est inférieur à rien du tout. Personnellement, j'admire les *Chants du troubadour*, j'admire beaucoup d'autres poésies de Zorrilla, mais pas plus que le Don Juan suggestif qui

s'infiltrer dans la cellule et dans l'âme de Doña Inés et qui lui fait la cour au bord du Guadalquivir et nous séduit à tous. *Don Juan Tenorio* est le meilleur drame de Zorrilla ».

« Nuevo Don Juan Tenorio ⁽¹⁾ ». Dans ce poème narratif très proche néanmoins du pur théâtre, Espronceda lui-même nous rappelle le parallélisme entre Félix de Montemar et Don Juan :

« Segundo Don Juan Tenorio,
alma fiera e insolente,
irreligioso y valiente,
altanero y reñidor... » ; le *Dictionnaire des personnages* le voit comme
« l'incarnation du satanisme romantique [...] une sorte du génie du mal et de la destruction, avec une tendance innée à la révolte. [...] Mais quels que soient ses crimes, ses impiétés ou son orgueil, ce libertin au cœur corrompu garde une inaltérable grandeur ⁽²⁾ ».

Dans l'Angleterre romantique, et c'est surtout avec Byron qu'on verra la reprise du thème du Don Juan, dans un long poème commencé en 1818 mais resté inachevé par la mort du poète en 1824 ; ce qui fait qu'on n'assistera pas à un affrontement avec l'au-delà. Byron nous retrace les premières années de la jeunesse du séducteur à Séville, en Grèce, en Roumanie et à Londres. Ce *burlador* ne conquiert pas, il se laisse mener dans l'aventure amoureuse par une sensualité en quelque sorte panthéistique. Ainsi, avec Byron, on passera du Don Juan exclusivement charnel du baroque, au héros du romantisme : il est en fait, selon Gustave Planche, « satirique, insouciant, aventurier, sceptique, contempteur de Dieu et des hommes ⁽³⁾ » ; ce Don Juan est finalement modelé à l'image de son créateur ses aventures ont plus d'un point de rencontre avec la biographie du poète ; on sait, sur ce chapitre, que « sa reputación era tal que, cuando anunciaron una vez su nombre en los salones de Madame de Staël, una dama inglesa

(1) Parker Derek, *Byron*, Salvat, Barcelona, 1985

(2) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 1960, p.310

(3) Planche Gustave, « Histoire et philosophie de l'art », in *Revue des deux mondes*, 15 mars 1834.

novelista se desplomó sin sentido ⁽¹⁾ ». « Avec son *Don Juan* », écrit Pierre Brunel, « Byron lance [...] un multiple défi : à la société anglaise ou contemporaine en général et à ses hypocrisies, à la pudeur de ses compatriotes, et à ses lecteurs même qui, au lieu d'une histoire de Don Juan traditionnelle, découvrent celle d'un anti-Don Juan. En outre, en choisissant de donner au thème une forme inédite, ni théâtre ni prose, il se situe délibérément en marge des *Don Juan* existants ⁽²⁾ ».

La Russie a également connu son Don Juan romantique sous la plume de son plus grand poète, Alexandre Pouchkine, en 1830. Ce Don Juan s'affichera avec une personnalité contradictoire: tantôt il apparaît cynique et froid et tantôt romantique et passionné; parfois même, dirait-on, fidèle et mélancolique. Il unit les deux visages du romantique: le sentimental et le cruel. C'est la seule œuvre sur Don Juan où le Commandeur n'est pas le père de Doña Ana mais son mari. Manque également la présence mythique du souper fatal. Notons par ailleurs que la passion pour une veuve ne pouvait pas attirer beaucoup d'intérêt pour ce Don Juan traditionnel, connu de tous pour ses conquêtes de jeunes filles innocentes et pures. Pouchkine fera ressortir le plaisir malsain que le héros éprouve à transgresser la loi et l'ordre. Seulement, ce héros est, en même temps, profondément humanisé, il est repentant, capable d'amour et d'humilité, à l'image de celui de Zorrilla, qui paraîtra quatorze ans plus tard. Pierre Brunel, dans le *Dictionnaire de Don Juan*, voit qu'une « composition rigoureuse commande cette version originale du drame traditionnel: pour la première fois, Don Juan quitte le genre de la comédie pour celui de la tragédie, et l'auteur passe franchement du

(1) Marrast Robert, *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, p.9-40

Traduction: « sa réputation était telle que, lorsqu'on annonça, un jour, son nom dans les salons de Madame de Staël, une dame anglaise romancière s'effondra sans aucune raison ».

(2) Brunel Pierre, *Dictionnaire du Don Juan*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 150

côté de son personnage, contre la Statue, sinon contre le ciel, du moins contre le destin, lequel, pourtant, triomphe, comme il triomphe toujours. Mais si l'issue est fatale, la vie est présentée comme un combat mémorable, où l'homme est le champion de l'homme : « Partout des passions fatales, / Contre les destins, point de protection! ⁽¹⁾ ».

Le romantisme français s'inscrit ainsi dans un riche contexte d'œuvres européennes réélaborant le mythe et tentant de le renouveler.

Les écrivains français qui ont illustré le thème à l'époque romantique, ont eux aussi représenté dans leurs Don Juan l'idéal tout à fait personnel qu'ils se faisaient de l'amour. Musset parlait par exemple de cette « soif de l'infini dans la volupté » et voyait en Don Juan « un symbole merveilleux de l'homme sur la terre ». Ce n'est plus la vision des premiers interprètes où Don Juan exprimait une conception morale et une philosophie de la vie. Chez les romantiques, il est devenu beaucoup moins une personne réelle qu'un héros lyrique. Dans Don Juan, triomphe la loi de l'amour au nom de la nature, triomphe l'essence même du romantisme. Don Juan, cet imaginatif, en bousculant toutes les institutions, en plaçant sa liberté au dessus de tout, en ne se figeant jamais dans une seule attitude ne ressemble-t-il pas beaucoup à Mérimée, Gautier, Musset, Dumas, George Sand et à tous nos romantiques emportés par l'élan de l'imagination et les entraînements de la passion ?

Une histoire fantastique, inventée par Balzac et parue en 1830, *L'Élixir de longue vie*, avait présenté, sous le nom de "Don Juan Belvidero", un parricide non moins sacrilège et débauché que les pires "Tenorio", mais aussi, trait nouveau, d'une cupidité monstrueuse : « si variation il y a », écrit Pierre Brunel, « dans *L'Élixir de longue vie*, elle va bien plutôt dans le sens d'une diabolisation de Don

(1) Brunel Pierre, *Dictionnaire du Don Juan*, op.cit., p. 754

Juan que dans le sens d'une rédemption [...] Dans *L'Élixir de longue vie* on trouve la variation qui consiste à faire vieillir Don Juan [...] Non seulement le

père, Bartholomé Belvidéro, a été lui-même une manière de Don Juan séducteur de la petite Juana [...], mais Don Juan Belvidéro lui-même atteint l'âge de la vieillesse et "les approches de la mort" naturelle. [...] Le thème [...] est bien celui du « contact de l'athéisme contre le christianisme ⁽¹⁾ ». Le *Dictionnaire des personnages* le définit comme « une figure extrêmement romantique de l'homme qui a rompu le lien paternel pour affirmer sa toute-puissance solitaire, mais que son refus des limites de la nature condamne finalement au mépris et à la stérilité ⁽²⁾ ».

3- Don Juan, paradigme du héros romantique?

- Gautier (*Le chevalier double*)

Gautier, dans *La Presse* du 27 janvier 1845, écrira de Don Juan que « la difficulté est que, s'il brave la foudre divine, il ne peut plus être question qu'il la subisse ; son mérite paraît convaincre Dieu lui-même ». A l'en croire, « non seulement, Don Juan ne va pas en enfer, mais il va en paradis, et à la plus belle place encore, car il a cherché de toutes ses forces l'amour vrai et la beauté absolue ». Gautier voit en Don Juan l'homme qui « avait une trop haute idée de la femme, pour ne pas mépriser les femmes. C'est Adam chassé du Paradis et qui se souvient d'Eve avant la faute, d'Eve le type de la beauté et de la grâce ⁽³⁾ ». Par une ironie qui peut inverser les rôles comme bon lui semble, Don Juan nous

(1) Brunel Pierre, *Dictionnaire du Don Juan, op.cit.*, p. 46-47

(2) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 1960, p.314

(3) Gautier Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France*, 4^{ème} série, janvier 1845, p.35.

apparaît ici comme victime de ses maîtresses qui l'ont déçu. Selon Gautier toujours, c'est un titan révolté qui a vainement voulu « apaiser l'immense soif d'amour qui dévorait ses larges veines ⁽¹⁾ ». Soif d'amour saine ou malade, en tout cas Gautier poursuivra sur le même ton semi-ironique ses allusions à Don

Juan et citera vingt quatre fois dans son *Voyage* l'histoire de Miguel de Mañara : « fameux Don Juan de Marana qui n'est nullement un être fabuleux, comme on pourrait le croire ». Peut-être avait-il raison ; en tout cas, son fantôme l'a hanté. Dans son conte *Le chevalier double*, nous retrouvons les traits de ce Don Juan sous le visage d'un étranger qui « était beau comme un ange, mais comme un ange tombé ; il souriait doucement et regardait doucement, et pourtant ce regard et ce sourire vous glaçaient de terreur et vous inspiraient l'effroi qu'on éprouve en se penchant sur un abîme. Une grâce scélérate, une langueur perfide comme celle du tigre qui guette sa proie, accompagnaient tous ses mouvements ; il charmait à la façon du serpent qui fascine l'oiseau ⁽²⁾ ». Cet étranger eut un fils, Oluf, dont l'auteur nous dit que « l'inégalité fatale de son caractère s'oppose à toute réalisation de bonheur entre une femme et lui. Une seule de ses moitiés ressent de la passion, l'autre éprouve de la haine ⁽³⁾ ». Cet être qui n'était « nullement fabuleux » dans le *Voyage*, apparaît, dans le conte, comme une victime ; plus encore, l'auteur semble le prendre en sympathie et le comprendre. S'adressant à toutes les femmes qu'il a conquises, il s'écrie : « Hélas ! pauvres désolées, tristes ombres plaintives, vous ne l'accusez même pas, car vous savez qu'il est plus malheureux que vous; son cœur est un terrain sans cesse foulé par les pieds de deux lutteurs inconnus, dont chacun, comme dans le combat de Jacob et de l'Ange, cherche à dessécher le jarret de son adversaire ⁽³⁾ ».

(1) Gautier Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France, op.cit.*, 5^{ème} série, janvier 1847, p.15.

(2) Gautier Théophile, in *Romans et contes*, Charpentier, Paris, 1870, p.384

(3) Gautier Théophile, *Ibid.*, p.389

Mais finalement Oluf triomphe de sa mauvaise étoile et se sauve grâce à l'amour de Brenda qui « toute heureuse de ce prodige qu'elle attribuait à l'amour, fit remarquer au jeune Oluf que le jais de ses yeux s'était changé en azur, signe de réconciliation céleste ⁽¹⁾ ».

Comme Faust et Don Juan,
Je ne sais rien de plus qu' au jour de ma naissance,
Et pourtant je faisais dans ma toute-puissance
Le calme et l'ouragan.

Pourtant l'on me nommait par excellence l'homme :
L' on portait devant moi l' aigle et les faisceaux, comme
Aux vieux Césars romains ;
Pourtant j' avais dix rois pour me tenir ma robe,
J' étais un Charlemagne emprisonnant le globe
Dans une de mes mains ⁽¹⁾ ».

Finalement, « la lecture que Gautier donne du mythe a des échos importants dans son œuvre narrative. Certains héros de ses contes et romans présentent une psychologie donjuanesque, au moins dans ce sens qu'ils connaissent aussi le contraste entre le désir d'une femme idéale et la possession des femmes réellement ⁽²⁾ ».

(1) Gautier Théophile, disponible sur : www.llsh.univ-savoie.fr/gautier.

(2) Brunel Pierre, *Dictionnaire du Don Juan*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 432.

• **Musset : *Les Marrons du feu* (1829) / *Namouna* (1831) / *La matinée de Don Juan* (1833)**

Musset, dès son premier contact avec la légende de Don Juan, nous en dessine une image admirative dans le Rafael des *Marrons du feu*, même s'il se considère encore « faible » pour aborder ce sujet et s'empresse aussitôt, dans son

prologue, de demander la compréhension du spectateur/lecteur pour son premier essai :

« Surtout, considérez, illustres seigneuries,
Comme l'auteur est jeune, et c'est son premier pas ⁽¹⁾ ».

De « ce premier pas » naîtra Rafael Garuci, à l'image de Don Juan, mais que l'auteur présentera comme un « Rameau tremblant encor de l'arbre de la vie / Tombé, comme le Christ, pour aimer et souffrir ». Ce Rafael, de prime abord timide, évoluera dans *Namouna* (1831), où le poète présente de nouveau, mais cette fois-ci plus explicitement, cet homme à la poursuite infatigable de l'amour. A travers cette figure, il analyse, commente la recherche sans cesse inassouvie du séducteur, continuellement en proie aux tourments de l'insatisfaction. Dans *La matinée de Don Juan* (1833), Musset nous offre un troisième Don Juan totalement différent des premiers (quoique la poursuite vaine de l'amour reste la même), un séducteur sentimental, ennuyé et dégoûté de ses conquêtes et de la vie qu'il a menée jusque là.

Les Marrons du feu se présentent comme une courte comédie de 9 scènes très brèves. Quoique Musset l'ait située au bord de la mer dans une ville italienne indéterminée, la pièce renferme (mis à part le sujet auquel nous reviendrons un peu plus bas) plusieurs éléments du pittoresque espagnol (auquel étaient profondément attachés nos romantiques). Ainsi, on relèvera l'exclamation *Jésus !*

(1) Musset Alfred de, « Les marrons du feu », in *Premières poésies*, Garnier Flammarion, Paris, 1998, p.69

dans la bouche de Palforio l'hôtelier ou encore le *Hola !* que sort Rafael; la présence de l'inévitable guitare et de toute sa symbolique (« Rafael est apporté, une guitare cassée à la main ») ; de l'éventail, du vin d'Espagne (« Que j'aime ces beaux seins qui battent la campagne ! / Au menuet, danseuse ! – et vous, du vin d'Espagne ! / Et laissez vos regards avec le vin couler./ Dieu merci, ma raison commence à s'en aller »), des taureaux, un des motifs favoris des romantiques (« Qui peut lécher peut mordre, et qui peut embrasser / Peut étouffer. – Le front

des taureaux en furie, / Dans un cirque, n'a pas la cinquième partie / De la force que Dieu met aux mains des mourants »), mais aussi la présence de la superstition, de la sorcellerie (voir la tirade de l'abbé à la page suivante) et celle du diable :

« Je ne sais pas au fond de quelle pyramide
De bouteilles de vin, au cœur de quel broc vide
S'est caché le démon qui doit me griser, mais
Je désespère encor de le trouver jamais ⁽¹⁾ ».

[...]

« Eh, Palforio, vieux Porc ! Il sait mieux que personne
Où vont, après leur mort, les gredins. – Je m'étonne
Que Satan ou Pluton, dès la première fois,
Dans cette nuque chauve aient enfoncé les doigts ⁽²⁾ ».

La pièce peint l'éternel conflit donjuanesque représenté par la personne de Rafael, dont La Camargue, sa bien-aimée, vient de découvrir, à la suite d'un piège qu'elle lui tend en lui annonçant son mariage avec Foscoli, le manque d'attachement et même le dédain, alors qu'elle le croyait fidèle et amoureux. Refusant « la moitié d'un violent amour », elle devra subir de la part de Rafael

(1) Musset Alfred de, « Les marrons du feu », *op.cit.*, p. 98

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.101

toute une tirade sur l'amour qui s'ennuie et qui meurt ; on y retrouve tous les *Don Juan* depuis Tirso jusqu'aux romantiques :

« De grand cœur ! Écoutez, votre amitié m'est chère ;
Mais parlons franc. Deux ans ! c'est un peu long. Qu'y faire ?
C'est l'histoire du cœur. – Tout va si vite en lui !
Tout y meurt, comme un son, tout, excepté l'ennui !
Moi qui vous dis ceci, que suis-je ? une cervelle
Sans fond. – La tête court, et les pieds après elle ;

Et quand viennent les pieds, la tête au plus souvent
Est déjà lasse, et tourne où la pousse le vent ! ⁽¹⁾ ».

Inutile de dire que le ton ironique scande la pièce de bout en bout, poussé à l'extrême, surtout quand Rafael et La Camargue prennent la parole. Musset a recours dans les discours de ses protagonistes à l'emploi excessif d'enjambements et de rejets qui disloquent très souvent le vers; La Camargue, reprochant à Rafael le manque de respect pour la femme aimée, lui dit en guise de conclusion :

« Si c'est alors qu'on peut la laisser, comme un vieux
Soulier qui n'est plus bon à rien ⁽²⁾ ».

Le mot « soulier », en rejet, est naturellement, le plus expressif et le plus intensément mis en évidence. Musset par ce genre de figures ne recherche-t-il pas surtout un effet principalement comique ? On dirait qu'il s'amuse à écrire de la sorte car il se sert, entre autres, de ces enjambements pour ironiser sur la religion, ce qu'il fait aussi par l'insertion d'expressions et de locutions interjectives, telles que « Par Saint-Joseph ; par la croix de Jésus » ; cette ironie devient plus amère et plus caustique lorsque le rôle et la corruption de l'abbé, « ce bon diable » comme

(1) Musset Alfred de, « Les marrons du feu », *op.cit.*, p.74

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p. 76

le qualifie Rafael, sont tournés en ridicule. Dans cette scène, Rafael et l'abbé échangent leurs rôles, chacun au profit de ses intérêts personnels: Rafael pour ses conquêtes féminines et l'abbé pour passer la nuit avec La Camargue. Rafael semble prendre au sérieux son rôle d'abbé uniquement pour parodier sa fonction.

Ainsi, s'adressant sur un ton railleur à Plaforio, l'hôtelier, il lui dit :

« Allons, paix, veille truie.

Je suis abbé, d'abord. – Si vous dites un mot,

Je vous excommunie. – Arrière, toi, pied-bot !

Il danse en chantant.

Monsieur l'abbé, où courez-vous ?

Vous allez vous casser le cou ⁽¹⁾ ».

Vers la fin de la pièce, Rafael continue de montrer le peu de cas qu'il fait de l'abbé en le nommant, sur son ton toujours moqueur, « le bon apôtre ». La dépravation de l'abbé s'accroît au fur et à mesure que nous avançons dans le texte, jusqu'à faire de lui un criminel qui finira par tuer Rafael, suite aux conditions imposées par La Camargue pour se livrer à lui. Dans les vers qui suivent, on soulignera l'intensité de la corruption du prêtre qui ne semble à aucun moment avoir froid aux yeux :

« Va, ta mort est ma vie, insensé ! – Ton tombeau
Est le lit nuptial où va ma fiancée
S'étendre sous le dais de cette nuit glacée !
Maintenant le hibou tourne autour des falots ;
L'esturgeon monstrueux soulève de son dos
Le manteau bleu des mers, et regarde en silence
Passer l'astre des nuits sur leur miroir immense ;
La sorcière, accroupie et murmurant tout bas

(1) Musset Alfred de, « Les marrons du feu », *op.cit.*, p.100

Des paroles de sang, lave pour les sabbats
La jeune fille nue ; Hécate aux trois visages
Froisse sa robe blanche aux joncs des marécages.
Écoutez. – L'heure sonne ! et par elle est compté
Chaque pas que le temps fait par l'éternité.

Va dormir dans la mer, cendre ! et que ta mémoire
S'enfonce avec ta vie au cœur de cette eau noire !

Il jette le cadavre dans la mer.

Vous, nuages, crevez ! essayez ce chemin !

Que le pied, sans glisser, puisse y passer demain ⁽¹⁾ ».

Le lecteur ressent fortement la présence de Musset tantôt derrière La Camargue et tantôt derrière Rafael. Il exprime par la bouche de La Camargue toute l'inquiétude psychologique de la femme passionnée, celle des tragédies classiques et de la *comedia* espagnole:

« – C'est la règle, ô mon cœur ! – Il est sûr qu'une femme
Met dans une âme aimée une part de son âme.
Sinon, d'où pourrait-elle et pourquoi concevoir
La soif d'y revenir, et l'horreur d'en déchoir ? ⁽²⁾ ».

Elle oppose à cette femme amoureuse l'homme, qui apparaît comme un éternel séducteur au caractère velléitaire et entièrement soumis à l'usure du temps, principal ennemi de l'amour. « Le Don Juan de Musset », écrit à ce sujet le *Dictionnaire de Don Juan*, « est inséparable du temps. Flamboient et inconstance, il ne peut qu'oublier à l'aube celle que, dans la nuit, il aimait de tous ses feux ⁽³⁾ » :

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.106

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.84-85

(3) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, *op.cit.*, p.691

« Au contraire un cœur d'homme est comme une marée

Fuyarde des endroits qui l'ont mieux attirée.

Voyez qu'en tout lien, l'amour à l'un grandit

Et par le temps empire, à l'autre refroidit.

L'un, ainsi qu'un cheval qu'on pique à la poitrine,

En insensé toujours contre la javeline

Avance, et se la pousse au cœur jusqu'à mourir.

L'autre, dès que ses flancs commencent à s'ouvrir,

Qu'il sent le froid du fer, et l'aride morsure

Aller chercher le cœur au fond de la blessure,

Il prend la fuite en lâche, et se sauve d'aimer ⁽¹⁾ ».

Dans la scène suivante, c'est Rafael qui prend la parole, mais comment ne pas noter dans ces vers l'intervention du poète lui-même, celle de la lassitude morale, de la fantaisie et de l'inconstance ? On le ressent dans l'allure même du vers, qui, par la variété des coupes, l'irrégularité fréquente de la césure, cherche en quelque sorte une évasion contre la monotonie :

« Rafael, *cassant son verre*.

Aussi vrai que voilà

Un verre de cassé. – Mon amour s'en alla
Bientôt. – Que voulez-vous ! Moi j'ai donné ma vie
A ce Dieu fainéant qu'on nomme fantaisie,
C'est lui qui, triste ou fou, de face ou de profil,
Comme un polichinel me traîne au bout d'un fil ;
Lui qui tient les cordons de ma bourse, et la guide
De mon cheval ; jaloux, badaud, constant, perfide.
En chasse au point du jour, dimanche et vendredi

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.85
Cloué sur l'oreiller jusque et passé midi.

Ainsi je vais en tout, – plus vain que la fumée
De ma pipe, – accrochant tous les pavés. – L'année
Dernière, j'étais fou de chiens d'abord, et puis
De femmes, – Maintenant, ma foi, je ne le suis
De rien, – J'en ai bien vu, des petites princesses !
La première surtout m'a mangé de caresses ;
Elle m'a tant baisé, pommadé, ballotté !
C'est fini, voyez-vous, – celle-là m'a gâté ⁽¹⁾ ».

Cette confession théâtrale de Rafael présente un parallélisme frappant avec une confession réelle du jeune Musset à l'âge de dix-sept ans, dans une de ses lettres écrite à Paul Foucher, beau-frère de Victor Hugo, le 23 septembre

1827: « je m'ennuie et je suis triste ; je ne te crois pas plus gai que moi ; mais je n'ai pas même le courage de travailler ; eh ! que ferais-je ?... retournerais-je quelques positions bien vieilles ? ferais-je de l'originalité en dépit de moi et de mes vers ? Depuis que je lis les journaux (ce qui est ici ma seule récréation), je ne sais pas pourquoi tout cela me paraît d'un misérable achevé ! Je ne sais si c'est l'ergoterie des commentateurs, la stupide manie des arrangeurs qui me dégoûtent, mais je ne voudrais pas écrire, ou je voudrais être Shakespeare ou Schiller : je ne fais donc rien, et je sens que le plus grand malheur qui puisse arriver à un homme qui a les passions vives, c'est de n'en avoir point ».

Ce morne ennui et l'étrangeté du mal dont souffre Musset sont, chez lui, un des visages du donjuanisme. Rafael, à un moment donné, reconnaîtra lui aussi sa ressemblance avec Don Juan et se vantera de faire comme lui quand il dira au sergent : « C'est du Don Juan, ceci ». Il ne connaîtra pas le repentir et mourra tué par l'abbé, toujours aussi effronté, hautain, grossier, audacieux et menaçant :

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.87-88
« Êtes-vous fou, l'abbé ? – L'abbé ?

Il tombe.

Je n'y suis pas

Ah ! malédiction ! Mais tu me le paieras.

Il veut se relever.

Mon coup de grâce, abbé ! Je suffoque ! Ah ! misère !

Mon coup, mon dernier coup, mon cher abbé. La terre

Se roule autour de moi ; – miserere ! – Le ciel

Tourne. Ah ! chien d'abbé, va ! par le Père éternel !...

Qu'attends-tu donc là, toi, fantôme, qui demeures

Avec ces yeux ouverts ? ⁽¹⁾ ».

Le lecteur ne saura pas si l'abbé, lui, se repent ou non car le dénouement désinvolte et à la va-vite, nous laisse perplexes et un peu déçus. Il semble, cependant, que l'abbé se borne à constater qu'il a perdu sur tous les plans :

« Mais – Elle est partie, ô Dieu !
J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu,
J'ai tâché mon pourpoint, et l'on me congédie.
C'est la moralité de cette comédie ⁽²⁾ ».

Il est bien évident que Musset, dans *Les Marrons du feu*, n'a pas soigné la scène de la mort de son « héros » ni celle des ultimes paroles de l'abbé afin de réduire tout simplement le spectacle à la dimension d'un fait divers, futile et lamentablement anecdotique. Notons rapidement que le titre de la brève comédie s'applique aussi bien à Rafael qu'à l'abbé ; pour « tirer les marrons du feu », ils se brûleront l'un et l'autre.

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.105

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.110

Dans *Namouna*, Musset, qui a évolué et dont l'art a mûri, se sert de la légende de Don Juan afin de transmettre de manière obsessionnelle sa vision pessimiste et angoissée de l'homme et du monde.

Au chant premier, l'identité de Hassan n'est pas encore claire pour le lecteur, mais le portrait que dresse de lui le poète est chargé de comparaisons inattendues dénotant un goût évident de la provocation. Il semble, en effet, s'amuser en « scandalisant sa lectrice », comme il le dit lui-même, d'où les détails qu'il se complaît à signaler, et qui la font « rougir » :

« Il était de peau d'ours, – mais d'un ours bien léché :
Moelleux comme une chatte, et frais comme une rose.
Hassan avait d'ailleurs une très noble pose,
Il était nu comme Ève à son premier péché.

[...]

Nu comme un plat d'argent, – nu comme un mur d'église.

Nu comme le discours d'un académicien.

Ma lectrice rougit, et je la scandalise.

Mais comment se fait-il, madame, que l'on dise

Que vous avez la jambe et la poitrine bien ?

Comment le dirait-on, si l'on n'en savait rien ⁽¹⁾?

Le poète s'éloigne de son héros principal et, s'adressant à la femme, lui demande de se laisser faire, de se laisser aimer. Le discours, par delà une personne particulière, vise à la généralisation, ce qui donne à ces strophes, où l'on remarquera la présence récurrente du pronom indéfini «on », l'allure d'une sorte d'exposé où le poète entend définir sa conception de l'amour :

« Et quel crime est-ce donc de se mettre à son aise,

(1) Musset Alfred de, « Namouna », in *Premières poésies, op.cit.*, p. 310

Quand on est tendrement aimée, – et qu'il fait chaud ?

On est si bien tout nu dans une large chaise !

Croyez-m'en, belle dame, et, ne vous en déplaise,

Si vous m'apparteniez, vous y seriez bientôt.

Vous en crierez sans doute un peu, – mais pas bien haut.

Dans un objet aimé qu'est-ce donc que l'on aime ?

Est-ce du taffetas ou du papier gommé ?

Est-ce un bracelet d'or, un peigne parfumé ?

Non, – ce qu'on aime en vous, madame, c'est vous-même.

La parure est une arme, et le bonheur suprême,

Après qu'on a vaincu, c'est d'avoir désarmé ⁽¹⁾».

En contraste avec l'accumulation de substantifs et de prédicats à valeur intensive tel que l'adjectif « suprême » et les qualificatifs appliqués à Hassan, « excellent, extrêmement, horriblement, plaisir extrême », la répétition que « tout

est nu » laisse transparaître, chez le poète, par delà les jeux de la fantaisie, un fond de secrète amertume, une vision désolée du monde :

« Tout est nu sur la terre, hormis l'hypocrisie ;
Tout est nu dans les cieux, tout est nu dans la vie,
Les tombeaux, les enfants et les divinités ⁽²⁾».

Il y a lieu de penser ici à *La vie est un songe* de Calderón et au fameux sonnet sur le thème de la beauté féminine de la mexicaine Sor Juana Inès de la Cruz, qui n'y a vu que « cadáver, polvo, sombra, nada ». Ce motif du « nu » chez Musset semble bien rejoindre celui du « nada » comme terme de l'existence humaine et de toutes les gloires terrestres, qui travaillait si intensément la conscience baroque.

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.87-88

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.310

Le poète revient au portrait de Hassan, à son caractère, ses gestes et réactions, qui sont, cristallisés dans son personnage, ceux de Musset lui-même, assez lucide pour s'analyser sans illusion et sans complaisance. On relèvera les états d'âme variés et contradictoires du personnage, ses réactions mêlées, la « faille » psychologique, ce mal qu'on nommerait aujourd'hui « dépression » ou apathie, la tyrannie de Hassan qui se manifeste tantôt dans la joie tantôt dans la tristesse, tantôt dans la satisfaction tantôt dans l'insatisfaction.

Dans ces vers, perce l'inquiétude existentielle de l'auteur et surtout l'inadéquation de son moi au monde. Du reste, n'avait-il pas dit, dès le début du chant premier : « Mais moi qui ne suis pas du monde, j'imagine » ? Double de Musset, Hassan, est, en même temps, une réplique de Don Juan, formant avec le personnage mythique et avec l'auteur un trio uni par le même mal. Les sonorités lourdes, fréquentes dans ces vers, le rythme nonchalant, laissent, chez le lecteur, une impression de langueur, de lassitude, en même temps que celle de se trouver

face à un personnage contradictoire, tout ensemble fébrile, instable, en perpétuelle agitation, et fragile, apathique, triste, dérisoirement pathétique :

« Il était très joyeux, et pourtant très maussade,
Détestable voisin, – excellent camarade,
Extrêmement futile, – et pourtant très posé,
Indignement naïf, – et pourtant très blasé,
Horriblement sincère, – et pourtant très rusé.
Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que Don Juan déguisé chante sous un balcon ?
– Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l’amour et la tristesse.
Mais l’accompagnement parle d’un autre ton.
Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
Il sautille ! – On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l’air moqueur de l’accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d’aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême. –
C’est que tout en est vrai, – c’est qu’on trompe et qu’on aime [...] ⁽¹⁾ .

Condensant dans le personnage de Hassan les aspects contradictoires du donjuanisme, l’auteur, l’espace d’une strophe, y trouve l’occasion d’en tirer une réflexion morale, universellement vraie peut-être, mais foncièrement pessimiste sur le plan moral et métaphysique. L’emploi de l’oxymore, l’association de faux antonymes renforcent l’impression de se trouver devant un monde de fiction et de feinte (« on se croit »), la vision d’une réalité double, faite d’apparences et de trompe-l’œil, une vision encore d’essence baroque :

« C’est qu’on pleure en riant ; – c’est qu’on est innocent
Et coupable à la fois ; – c’est qu’on se croit parjure

Lorsqu'on n'est qu'abusé ; – c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature
A de mal et de bien pétri sa créature :
Tel est le monde, hélas ! et tel était Hassan ⁽¹⁾ ».

Musset explique ainsi le caractère velléitaire mais bon, dominé finalement par une inconsistance morale qui le rend capricieux et tyrannique, de Hassan, considéré, non sans raison, par Gendarme de Bévoite comme « sentimental en grande partie, paradoxal, pleurnicheux, un peu féminin ⁽²⁾ » :
« C'était un bon enfant dans la force du terme ;
Très bon – et très enfant ; – mais quand il avait dit

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, 312 - 313

(2) Bévoite Gendarme de, *op.cit.*, p.17

« Je veux que cela soit, » il était comme un terme.
Il changeait de dessin comme on change d'habit ;
Mais il fallait toujours que le dernier se fit.
C'était un océan devenu terre ferme ⁽¹⁾ ».

Ces vers laissent percer, chez l'auteur, une faille interne, un conflit entre deux « moi », transposé dans le personnage de fiction, que son créateur comprend parce qu'il voit en lui l'illustration de l'indéfinissable et énigmatique frontière entre la bonté et la méchanceté :

« Bizarrerie étrange ! avec ses goûts changeants,
Il ne pouvait souffrir rien d'extraordinaire.
Il n'aurait pas marché sur une mouche à terre.
Mais s'il l'avait trouvée à dîner dans son verre,
Il aurait assommé quatre ou cinq de ses gens. –
Parlez après cela des bons et des méchants ⁽¹⁾ ».

Plus que les intrusions du poète, on appréciera dans ces strophes tout particulièrement l'articulation de la pensée, qui entrelace point du vue de Hassan

et commentaire de l'auteur : « Mais il fallait toujours... ; il ne pouvait... ; il n'aurait... ». Dans ces digressions, où l'on sent que le poète, à travers l'affabulation, veut interpeller le lecteur et lui livrer l'intimité de son propre être, le ton se fait souvent doctrinal, agressif, provocant :

« Venez après cela crier d'un ton de maître
Que c'est le cœur humain pour modèle et pour loi.
Le cœur humain de qui ? le cœur humain de quoi ?
Celui de mon voisin à sa manière d'être.
Mais, morbleu ! comme lui, j'ai mon cœur humain, moi ⁽²⁾ ».

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, 313

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, 314-1315

Il importe de souligner la présence, dans ces vers ainsi que dans les strophes suivantes, d'une ironie tout à la fois burlesque et corrosive, de caractère macrostructural ; c'est tout le climat où baigne le poème qui invite à une grille de lecture axée sur l'ironie ; le ton général laisse découvrir, sous la désinvolture et le badinage, une intention pamphlétaire et une volonté d'autodéfense, quitte à prendre à partie le lecteur :

« Cette vie est à tous, et celle que je mène,
Quand le diable y serait, est une vie humaine », ou encore :
« En ce cas, vous créez un monstre, une chimère,
Vous faites un enfant qui n'aura point de père.
– Point de père, grand Dieu ! quand, comme Trissotin,
J'en suis chez mon libraire accouché ce matin ! ⁽¹⁾ ».

Passant de l'interpellation à des fragments de monologue intérieur, glissant dans la diatribe la confiance, fût-ce sur le ton de la provocation, le poème se meut constamment dans un espace d'ambiguïté, orchestrant les fantasmes dans des images aussi fugaces que fallacieuses, et désamorçant l'angoisse par le rire.

A la différence de Rafael dans *Les Marrons du feu*, doté d'autonomie (au moins jusqu'à un certain degré), Hassan est entièrement dominé par la présence de son créateur comme s'il ne devait prendre sens que dans sa nécessaire confrontation avec lui. Cette présence est rendue encore plus sensible par la fréquence des réminiscences littéraires, qui sont celles de Musset ; on relèvera ainsi la mention de Trissotin, de Brid'oison :

« On est, dit Brid'oison, toujours fils de quelqu'un », de Tartuffe :

« Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange ».

Et qui l'est ici-bas ? – Tartuffe a bien raison.

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.314-315

Revenant à son personnage, l'auteur ne peut que constater que « Hassan était un être impossible à décrire ». Le ton change ici, se fait plus apaisé, tout en conservant cette langueur qui dénote l'impuissance, le découragement, le sentiment de repli et de résignation:

« C'est en vain qu'avec lui je voudrais vous lier.

Son cœur est un logis qui n'a plu d'escalier.

Ses intimes amis ne savaient trop qu'en dire,

Parler est trop facile, et c'est trop long d'écrire ;

Ses secrets sentiments restaient sur l'oreiller ⁽¹⁾».

Face à cet être paradoxal, le poète avoue sa perplexité :

« Dire qu'il vous plaira, ce n'est pas vraisemblable.

Ne rien dire du tout, cela vous est égal.

Je me contente donc du seul terme passable

Qui puisse l'excuser : – « C'est un original ⁽¹⁾».

Cette « originalité » est rendue par l'emploi d'images audacieuses, de comparaisons inattendues, de procédés exagérément parodiques, mais surtout par le regard et le jugement de son créateur, ses interventions personnelles, qui ponctuent la trame narrative. Assurément, le deuxième chant est le plus digne de

considération ; c'est surtout à ce chant que s'applique ce que Gendarme de Bévoite dit de l'ensemble du poème, à propos duquel il affirme que « la conception du donjuanisme [y] atteint sa plus profonde expression ». Ces strophes déroulent, en effet, les lamentables exploits d'un débauché qui va de femme en femme, croyant avoir trouvé celle qu'il cherchait ; mais :
« Toutes lui ressemblaient, – ce n'était jamais elle ;
Toutes lui ressemblaient, Don Juan, et tu marchais ! ⁽¹⁾».

Musset se penche sur ce « candide corrupteur » et, dans un style où

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p. 316
s'entremêlent continuellement narration et lyrisme, semble comprendre parfaitement cette quête inassouvie qui vouera le poète à chercher vainement dans les tourbillons de la débauche un apaisement à une insurmontable angoisse et à un besoin obsessionnel d'amour, comme il l'écrit lui-même dans une lettre à Paul Foucher datée du 23 septembre 1827 : « comment me laisse-t-on ici si longtemps ! J'ai besoin de voir une femme, j'ai besoin d'un joli pied et d'une taille fine ; j'ai besoin d'aimer. – J'aimerais ma cousine, qui est vieille et laide, si elle n'était pas pédante et économe ».

Ce passionné aboulique, envahi par l'ennui que lui laissent ses aventures sans lendemain, non seulement comprend Hassan-Don Juan, mais exalte sa vie de dissipation, antidote, fût-il illusoire, à l'ennui :

« Tu ne t'es pas lassé de parcourir la terre !
Ce vain fantôme à qui Dieu t'avait envoyé,
Tu n'en as pas brisé la forme sous ton pié !
Tu n'es pas remonté, comme l'aigle à son aire
Sans avoir sa pâture, ou comme le tonnerre
Dans sa nue aux flancs d'or, sans avoir foudroyé !
Tu parcourais Madrid, Paris, Naples et Florence ;
Grand seigneur aux palais, voleur aux carrefours ;

Ne comptant ni l'argent, ni les nuits, ni les jours ;
Apprenant du passant à chanter sa romance ;
Ne demandant à Dieu pour aimer l'existence,
Que ton large horizon et tes larges amours ⁽¹⁾ ».

Musset, toutefois, est conscient que Hassan n'est pas tout à fait Don Juan, comme il l'avait cru au début ; par-delà les traits communs qui les unissent, il existe entre eux une différence fondamentale, et le poète le dit explicitement au

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.342

lecteur : Hassan est un sceptique, un « rêveur insensé », un être à l'inconsistance fantasmagorique, à qui fait défaut le dynamisme vital du séducteur :

« Ce que Don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être ;
Ce que Don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas ⁽¹⁾ ».

Ce scepticisme ne peut que conduire à l'abîme Hassan et ceux qui voudraient le prendre pour « maître » ; s'adressant au lecteur, le poète lui demande :

« Maintenant c'est à toi, lecteur, de reconnaître
Dans quel gouffre sans fond peut descendre ici-bas
Le rêveur insensé qui voudrait d'un tel maître ⁽¹⁾ ».

Le *Dictionnaire des personnages* compare la fin de Hassan (et de Musset lui-même) à celle de Lorenzo : « le gouffre où s'abîment le héros et son poète est celui où finira Lorenzo, pour avoir soulevé le voile de la vérité. Lorenzo le sait, car il peut dire : “si tous les hommes sont des parcelles d'un foyer immense, assurément l'être inconnu qui m'a pétri a laissé tomber un tison au lieu d'une étincelle, dans ce corps faible et chancelant ⁽²⁾” ». Ajoutons à cela que la peinture des sentiments, l'esthétique de l'excessif, de l'outrancier, le ton enflammé, sensible surtout dans les multiples intrusions de l'auteur, le tout enveloppé par un halo de pessimisme qui trouve son origine dans les inquiétudes personnelles du poète, sa solitude métaphysique et morale, son divorce avec lui-même et avec

l'univers qui l'entoure, rejoignent des attitudes fréquentes chez les écrivains de l'âge baroque. Il reste que, chez notre poète, le diagnostic est sans remède tant le mal paraît consubstantiel à l'être même de Hassan, indissolublement lié à l'inconsistance de son monde sentimental, aussi fugace que confus. Au dernier chant, Musset lui-même semble comme perdu ne sachant vraiment pas comment

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.342

(2) Brunel Pierre, *Dictionnaire des personnages, op.cit.*, p.691

conduire le poème à son dénouement :

« Le théâtre à coup sûr n'était pas mon affaire.
Je vous demande un peu quel métier j'y ferais,
Et de quelle façon je m'y hasarderais,
Quand j'y vois trébucher ceux qui, dans la carrière,
Debout depuis vingt ans sur leur pensée altière,
Du pied de leurs coursiers ne doutèrent jamais ⁽¹⁾ ».

C'est seulement au troisième chant que nous retrouvons un Hassan aux traditions musulmanes qui rejoint ce Hadji Nouman de « L'amour africain » de Mérimée (voir le chapitre du Maure), tombé amoureux de la belle esclave Mojana, qu'il tuera pour avoir provoqué la mort de l'ami de celui-ci. Hassan, qui « toute sa vie aima les Espagnoles », n'arrive pas jusqu'au crime, mais séduit Namouna, s'en lasse aussitôt et la renvoie :

« Elle s'en fut au port, et s'assit en silence
Tenant son petit sac, et n'osant murmurer.
Mais quand elle sentit sur cette mer immense
Le vaisseau s'émouvoir et les vents soupirer,
Le cœur lui défaillit, et, perdant l'espérance,
Elle baissa son voile et se prit à pleurer ⁽²⁾ ».

Namouna, tout comme Mojana dans la nouvelle de Mérimée, est dotée

d'une intelligence intuitive développée par la souffrance et stimulée par la blessure de l'abandon et par l'intérêt passionné porté à Hassan, grâce à laquelle elle saura user astucieusement de la ruse : aidée par un vieux juif, elle se fait blonde et esclave et reconquiert celui qui l'a abandonné. Qu'en résultera-t-il ?
Laissons la parole au poète :

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.343

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.345-346

« Et si la vérité ne m'était pas sacrée,
Je vous dirais qu'Hassan racheta Namouna ;
Qu'au lit de son amant le juif la ramena ;
Qu'on reconnut trop tard cette tête adorée ;
Et cette douce nuit qu'elle avait espérée,
Que pour prix de ses maux le ciel la lui donna ⁽¹⁾ ».

On relèvera, par la dernière strophe, la différence entre Rafael, le jeune Don Juan de Musset, audacieux et effronté, qui meurt sans le moindre remord; tandis que Hassan trouvera, si l'on ose y croire chez un tel personnage, l'amour d'une femme car il compris que « l'amour de soi ne vaut pas l'autre amour ».

Seulement notre poète ne semble pas tout à fait convaincu, les deux derniers vers s'achevant en effet sur une touche de va et vient entre le fantasme du bonheur et la désillusion, entre la réalité du « bonheur sur terre » et son impossibilité. Le lecteur se trouve pris dans un jeu de miroirs qui lui met sous les yeux l'image flottante de la condition de Don Juan, de Hassan, de Musset, de ce « bonheur terrestre » éphémère, incernable et fuyant :

« Je vous dirais surtout qu'Hassan dans cette affaire
Sentit que tôt ou tard la femme avait son tour,
Et que l'amour de soi ne vaut pas l'autre amour.
Mais le hasard peut tout, – et ce qu'on lui voit faire
Nous a souvent appris que le bonheur sur terre
Peut n'avoir qu'une nuit, comme la gloire un jour ⁽¹⁾ ».

Après Rafael et Hassan, avatars de Don Juan, l'auteur nous présente un Don Juan sans prêtre-nom dans *La matinée de Don Juan*. Il s'agit d'un bref fragment publié deux fois en revue, en 1833 et l'année suivante. Ce Don Juan est bien différent de la figure traditionnelle du séducteur telle que l'avait fixée Tirso

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.345-346
de Molina. D'emblée il nous apparaît rongé par l'ennui : « Ha ! ah ! que je m'ennuie ⁽¹⁾ ! » s'écrie-t-il ; ses conquêtes le laissent indifférent « je n'en aime rien », dit-il à Leporello, « pas même les femmes ⁽²⁾ ». Fatigué de ses désirs, il manie l'ironie, l'auto-dérision comme un substitut compensatoire et, évidemment, fallacieux. Ainsi demande-t-il à Leporello de lui lire la liste de ses conquêtes, chaque nom de femme accompagné de son étiquette sociale, d'où une raillerie perçante chargée d'un humour parodique, pessimiste, équivoque et malsain. A la fin de la lecture de la liste, on assiste à une sorte d'éveil, mais passager, à une prise de conscience qui reste stérile. Don Juan s'arrête et se demande : « Et que te reste-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois ? – Une soif ardente, ô mon Dieu ! ⁽³⁾ » : « on dirait que sa liste a pour lui presque plus d'importance que les plaisirs dont elle devrait conserver le souvenir », écrit, dans *Le Dictionnaire de Don Juan* Pierre Brunel qui le compare au « Don Giovanni de Da Ponte [qui] songe à augmenter le catalogue, flatteur pour lui, des ses victimes ⁽⁴⁾ ». La liste des femmes séduites et des maris trompés rappelle le Don Juan de Mozart et celui de Mérimée dans *Les âmes du purgatoire*, qui dressent une liste étalée sur deux colonnes : « pendant sa convalescence, il s'amusa à dresser une liste de toutes les femmes qu'il avait séduites et de tous les maris qu'il avait trompés. La liste était divisée méthodiquement en deux colonnes. Dans l'une étaient les noms des femmes et leur signalement sommaire; à côté, le nom de leur maris et leur profession. Il eut beaucoup de peine à retrouver dans sa mémoire les noms de toutes ces malheureuses, et il est à croire que ce catalogue était loin d'être complet ⁽⁵⁾ ».

(1) Musset Alfred de, *La matinée de Don Juan*, in *Théâtre complet d'Alfred de Musset*, p.922

(2) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.926

(3) Musset Alfred de, *Ibid.*, p. 925

(4) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, *op.cit.* p. 690

(5) Mérimée Prosper, *Les Âmes du purgatoire*, Livre de poche, LGF, Paris, 1998, p. 111

Dans *La Matinée de Don Juan*, le lecteur s'attend à trouver un vrai dénouement, une fin « traditionnelle » ; mais, comme le dit *Le Dictionnaire de Don Juan*, « si le fragment dramatique est resté fragment, si la “première scène”, n'a jamais été suivie d'aucune autre, c'est sans doute parce que, dans l'histoire de Don Juan telle que Musset la voit, il ne se passe rien : la même aventure se répète à l'infini, et le dénouement n'est nulle part ⁽¹⁾ ». Mais, à y réfléchir, ne s'agirait-il pas d'un inachèvement apparent ? d'un subterfuge de l'auteur, dans l'intention de montrer une sorte d'évolution qui, de Rafael à Hassan, « aboutit » à ce Don Juan qui cherche un espace où il puisse respirer ? « Salut, beau ciel ! », dit-il en ouvrant la fenêtre, « ma poitrine s'élargit en te voyant ⁽¹⁾ ». Vu dans cette perspective, l'« élargissement » de la poitrine de Don Juan élargirait la signification du mythe, qu'il faudrait lire alors comme une allégorie de la vie humaine, tout comme l'histoire du Sigismond de Calderón, mais dépourvue de la perspective métaphysique et théologique dans laquelle s'inscrit l'œuvre du dramaturge espagnol. Etre de chair, soumis aux lois et aux servitudes qui sont celles de la condition humaine, Don Juan connaît le doute et l'angoisse, devient pour lui-même, pour le poète, et pour nous lecteurs une sorte de portrait en noir, et plus encore, un mystère autant que l'univers qui l'entoure, mystère pour Musset qui referme l'homme sur lui-même, dans un espace où il cherche en vain une issue.

(1) Musset Alfred de, *La matinée de Don Juan*, *op.cit.*, p. 922

• **Prosper Mérimée : *Les âmes du Purgatoire* (1834)**

La légende itinérante de Don Juan ne pouvait pas ne pas tenter la plume de Mérimée qui, selon Xavier Darcos, « continue d'explorer les sujets osés et inquiétants [car] il n'est pas disposé à se ranger dans des histoires de "bergeries", comme on disait alors. Il ne se départ pas de son goût pour les récits troubles et paillards à la fois ⁽¹⁾ ». Et curieusement, c'est bien à lui, à cet agnostique, qu'il appartenait de franchir, dans ses *Ames du Purgatoire*, l'intervalle de la conversion à l'amour vrai, à la conversion religieuse. Ainsi Mérimée, forçant le contraste entre les deux vies successives du libertin repent, accentue le côté donjuanesque de la première et, de ce Don Miguel, émule de Don Juan Tenorio, il a fait un Don Juan de Maraña, dont le nouveau nom, diversement altéré par la suite, s'est rapidement imposé à la tradition littéraire.

L'œuvre de Mérimée remonte à différentes sources, ce qui est habituel chez notre auteur; outre, bien entendu, ce « capricho absoluto » dont parlera Maeztu. Au mois de septembre 1830, l'auteur avait visité Séville, connu l'hôpital et la chapelle de la Charité. L'histoire d'un certain Miguel de Mañara, racontée par l'un des guides, constituera le point de départ qui sera à la base de sa future œuvre. En réalité, Mérimée s'était sérieusement documenté. Trahard nous fait savoir que, « folklorique diligent, il compare les thèmes de la légende, confronte les textes dans les bibliothèques de Madrid, de Séville et peut-être de Salamanque⁽²⁾ ». Sa documentation a toujours été de première main et va plus loin qu'une simple compilation d'anecdotes populaires (la connaissance de la langue espagnole lui ayant servi beaucoup à ce sujet). Ses recherches, marquées du souci de l'authenticité, ne l'empêchaient cependant pas de décorer la réalité des

(1) Darcos Xavier, *Mérimée*, La petite vermillon, Flammarion, Paris, 2004, p. 105

(2) Trahard Pierre, *op.cit.*, t.II, p.333.

séductions de l'affabulation. Il distingue la légende de Miguel de Mañara de celle du personnage de Tirso, s'éloignant de la tradition littéraire pour s'attacher à l'histoire, tenue pour authentique, de Miguel de Leca y Mañara y Vicente, dont il a visité la tombe dans la chapelle de l'hôpital de la Charité. Mérimée reconnaît que les deux légendes, celle de Tirso et celle de Miguel de Mañara, se sont confondues : « j'ai tâché de faire à chaque Don Juan », écrit-il, « la part qui lui revient dans le fond commun de méchancetés et de crimes. Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de Don Juan de Maraña, mon héros, que des aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart ». Filon considère cette nouvelle comme appartenant à la pire époque littéraire de la vie de Mérimée. Elle reste, toutefois, significative pour notre étude car son Don Juan a une étroite relation avec ce fameux Miguel de Mañara, pécheur repent qui conserve toujours, de par son éducation, un fond de religiosité. Sa vie de crimes et de libertinage n'arrive jamais à étouffer entièrement en lui l'homme de bien.

D'autre part, et pour revenir aux sources d'inspiration de l'auteur, Mérimée connaissait bien évidemment le *Don Juan* de Molière: plusieurs références présentes dans ses œuvres littéraires et sa correspondance nous en donnent la preuve. Limitons-nous à cet exemple : « Don Carlos de Maraña se désespérait de n'avoir pas d'héritier de son nom, lorsque la naissance d'un fils vint le combler de joie » (*Les âmes du purgatoire*) ; « J'ai désiré un fils avec des ardeurs non pareilles » (*Don Juan* de Molière, Acte IV, scène IV). Quant aux autres sources livresques, il est possible que Mérimée ait connu l'œuvre de Juan de Cárdenas intitulée *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero Don Miguel Mañara*, qui fut publiée en 1679 et rééditée en 1732. On a également parlé d'une certaine influence du *San Francesco a Ripa* de Stendhal,

publié en 1831, trois ans avant *Les âmes du purgatoire*, et dont l'action se situe en Italie.

Quoi qu'il en soit, la critique a finalement reconnu que Mérimée ne cherche pas à faire une réplique du Don Juan de Tirso, même s'il s'en inspire et si nous retrouvons plusieurs ressemblances entre les deux œuvres (dont nous parlerons dans notre étude), mais ressuscite la figure de ce Miguel de Mañara qui était né à Séville le 3 mars 1627. Son vrai nom était Don Miguel de Leca y Colona y Mañara y Vicentelo. Il mena une vie très dissipée jusqu'à son mariage d'amour en 1648. Mais il ne se convertit réellement qu'après la mort de son épouse en 1661. Il était membre de la Confrérie de la Charité, fit construire l'hôpital de la Charité et une chapelle conservés jusqu'à nos jours, et demanda qu'on inscrivît sur sa tombe : « aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él ⁽¹⁾ ». Selon Cernuda, auteur d'une des premières traductions espagnoles des *Âmes du purgatoire*, l'œuvre de Mérimée a contribué à faire connaître la figure de ce Miguel de Mañara, « galant héros » qui lui inspira son œuvre, même s'il a pris chez lui le nom de Don Juan. Il faut reconnaître, évidemment, que cette nouvelle de Mérimée est le résultat d'une mosaïque de sources. Pour s'en tenir à un seul exemple – le titre bref du roman –, Mérimée s'inscrit dans la tradition littéraire espagnole et la place qu'y occupent les âmes du purgatoire : « les pièces de Cervantes, de Calderón, de Lope de Vega, d'Alarcón, de Ramón de la Cruz même sont pleines d'allusions aux âmes du Purgatoire ⁽²⁾ », écrit Pierre Trahard. Et, toujours selon le même critique : « Mérimée ne se cache pas d'emprunter de toutes mains. Mais loin de plagier comme Stendhal, il transforme la matière ⁽³⁾ ».

Les âmes du purgatoire ont paru dans la *Revue des deux mondes* du 15 août 1834 : « après George Sand [...] arrive l'esprit le plus sceptique, le plus

(1) « Ici reposent les ossements et les cendres du pire homme qu'il y eût sur terre. Priez pour lui ».

(2) Trahard Pierre, *op.cit.*, t.II, p.346 – 347.

(3) Trahard Pierre, in *Prosper Mérimée et l'Art de la Nouvelle*, PUF, Paris, 1923, p. 9. dédaigneux et le plus railleur du XIXème siècle, nous avons nommé M. Mérimée. Celui-là rit toujours, et de tous les hommes et de toutes choses, mais il rit du bout des lèvres, comme un homme qui a pitié de son livre. Celui-là est toujours calme, même dans ses transports, modéré, même dans ses emportements. Il n'ose rien et il ose tout ; il n'est jamais si hardi que lorsqu'il a peur de l'être trop. Il a donc écrit, dans un jour de bonne humeur, la biographie de Don Juan, ce débauché, cet athée, cet ardent amoureux de toutes les femmes. Biographie tout imprégnée de *l'odeur des femmes*, écrite à la lueur de la flamme du punch, au cliquetis des épées, sur le dernier échelon d'une échelle de soie. Que d'esprit ! que de grâce ! que d'abandon ! quelle fine raillerie cachée sous cette enveloppe terrible ! ⁽¹⁾». *Les âmes du Purgatoire* sont un récit, ou plus exactement une nouvelle, qui retrace la vie du jeune Don Juan, éduqué entre un père imbu de l'honneur militaire sacré et une mère profondément religieuse. Ses études universitaires à Salamanque lui révèlent un monde différent de celui de sa famille. Son amitié avec le dépravé García Navarro, un étudiant sans scrupules ni valeurs, l'entraîne au crime et à la perdition. La mort de ce diabolique compagnon engendre cependant une prise de conscience et des remords. Don Juan se convertit alors sincèrement et se retire dans un couvent où il meurt en odeur de sainteté. Ce sujet, du « déjà vu » dans cette longue tradition littéraire donjuanesque, porte toutefois les marques de son auteur sur plusieurs points. Mérimée apporte, d'entrée de jeu, outre les inévitables éléments tirés de son imagination, des informations provenant de la tradition populaire espagnole. Nous retrouvons, d'une part, ses négligences de l'orthographe espagnole, son ironie cinglante et son anticléricalisme (difficilement camouflé); d'autre part, sa propre misogynie, séquelle de sa décevante relation avec les femmes, est transposée dans le personnage de Don García, à qui il fait dire : « une femme, voyez-vous, est

(1) Cité dans un prospectus imprimé chez « Maulde et Renou » Paris, 1837, p.2.

comme un cheval: si vous lui laissez prendre de mauvaises habitudes, si vous ne lui persuadez pas que vous lui pardonneriez un caprice, jamais vous n'en pourrez rien obtenir ». Ajoutons à cela sa formation juridique, qui transparaît dans les citations de jurisprudence rappelant ses études de droit. Se retrouve aussi son expérience personnelle de commissaire spécial pour l'exécution des mesures sanitaires, comme par exemple lorsqu'il écrit que « les malades étaient reçus dans l'hôpital qu'il (Don Juan) avait fondé ; il soignait les pauvres, passait les journées auprès de leurs lits, les exhortant, les encourageant, les consolant. Tel était le danger de la contagion, que l'on ne pouvait trouver, à prix d'argent, des hommes qui voulussent ensevelir les morts ». Cette évocation de l'épidémie de Séville a pour support l'expérience vécue par l'auteur lui-même durant l'épidémie de choléra en 1832 à Paris.

On a évoqué également une obsession sexuelle inconsciente présente dans l'œuvre, dans plusieurs passages, notamment là où il parle du désir de violer doña Fausta, issue d'un fait réel entre Mérimée et une jeune artiste mulâtre nommée Pauline. Dans la nouvelle, « il (Don Juan) étreignit fortement sans craindre de froisser sa peau délicate. C'était un lutteur irrité qui voulait à tout prix triompher de son adversaire, prêt à l'étouffer, s'il fallait, pour vaincre. Fausta eut alors recours à la dernière ressource qui lui restait. Jusque là un sentiment de pudeur féminine l'avait empêchée d'appeler à son aide; mais en se voyant sur le point d'être vaincue, elle fit retentir la maison de cris. Don Juan sentit qu'il ne s'agissait plus pour lui de posséder sa victime, et qu'il devait songer avant tout à sa sécurité » ; dans sa *Correspondance*, Mérimée écrit : « elle faisait cependant une magnifique résistance [...] il se faisait tard et la moutarde me montait au nez, ce qui m'obligea à lui dire que sa résistance n'avait pas de sens commun et que j'étais bien déterminé à la violer dussé-je lui faire des noirs et des bleus ⁽¹⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, t.XVI, *op.cit.*, p.42-43

Finalement, malgré quelques passages où l'on note des réminiscences littéraires françaises (telle que la formule « Deus dat » prise chez Rabelais ou celle « avoir du cœur » empruntée à Corneille ou encore « depuis le cèdre jusqu'à l'hysope » prise à Molière), Mérimée a créé, sans aucun doute, une ambiance espagnole où domine, de bout en bout, l'atmosphère de couleur locale du XVII^{ème} siècle, tout d'abord dans le cadre géographique. L'action se déroule tout entière en Espagne, entre Séville et Salamanque (sauf le bref séjour de Don Juan et de Don García dans les Pays Bas espagnols). A Séville, il cite comme une simple référence la Giralda et le Guadalquivir; Lord Byron fait naître également son Don Juan à Séville, avant de le promener d'une ville à une autre :

« In Seville was he born, a pleasant City
Famous for oranges and women, he
Who has not seen it will be much pity...

Of all the Spanish towns is none more pretty ⁽¹⁾ ». Don Juan ne naît évidemment pas en Castille mais en Andalousie car l'Andalousie donne une autre couleur au récit (comme nous l'avons vu au chapitre V). L'auteur évoque également Salamanque, son université « qui était alors dans toute sa gloire » et son fleuve Tormes (eau, témoin muet des serments des amoureux).

Outre le choix du lieu, élément nécessaire pour tout cadre pittoresque, apparaît le support historique qui joue un rôle d'une égale importance. Tout au long de la nouvelle, l'exactitude du contexte historique ne semble pas a priori intéresser notre auteur, d'où ses nombreuses références historiques bien capricieuses et fantaisistes. A ce sujet, J. Maillon et P. Salomon demandent au lecteur, non sans raison, de « ne pas chercher dans les *Ames du purgatoire*

(1) Byron Lord, *Don Juan*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 2006, p. 45. Traduction : « A Séville il naquit, ville des plus charmantes, / Illustre par ses fruits et ses femmes – celui / Qui ne la connaît pas sans doute est bien à plaindre, / Le proverbe le fit, et je suis bien d'accord ; / En Espagne il n'est pas de ville plus jolie ». beaucoup d'exactitude chronologique ⁽¹⁾ ». Ce que recherche en réalité Mérimée

est un fond historique à sa nouvelle beaucoup plus qu'une fidélité aux événements réels sur lesquels il passe rapidement. Il fait mention, par exemple, de « l'assaut d'Almería », du « cimetière du cadí de Veger », de la « Huesca », de « la guerre contre les Morisques », de « la soumission des Alpujarras », de « l'alfaqui ». On retrouve aussi les thèmes au cachet exotique, si enracinés en France et qui ont fait rêver tant de voyageurs : la présence musulmane en Espagne est représentée dans la nouvelle à travers le cri même de « Saint Jacques », rappelant l'épopée de la Reconquista. L'auteur fait une allusion historico-littéraire à deux personnages légendaires: le Cid et Bernardo del Carpio : « le père apprenait à son fils les romances du Cid et de Bernard del Carpio ⁽²⁾ » pour éveiller en lui le désir de réaliser de grandes prouesses et l'élever dans l'admiration des héros nationaux. Notons, à ce sujet, que si le Cid était bien connu grâce à la pièce de Corneille, Bernardo del Carpio, qui ne l'était guère, se retrouvait dans un romancero d'Abel Hugo de 1821, ainsi que dans l'épopée et la *comedia* espagnoles ; J. Maillon et P. Salomon signalent la présence de Bernardo de Carpio dans deux épopées et dans deux drames de Lope ⁽³⁾.

Les allusions à des événements de l'histoire, dépourvues de tout souci chronologique et parfois de toute véracité, restent cependant d'importance secondaire la part de l'invention l'emportant de loin; c'est ainsi que l'auteur crée de toute pièce des épisodes comme ceux de l'expédition de Don Juan et de Don García dans les Flandres, la mort du capitaine Gomare et l'intervention, purement imaginaire, du père de Don Juan dans la guerre des Alpujarras. Il ajoute à tout cet ensemble des événements qui ont eu lieu en dehors de l'Espagne, ceux notamment de l'invasion par des troupes espagnoles de villes des anciens Pays

(1) Maillon J. et Salomon P., *op.cit.*, p.1466

(2) Mérimée Prosper, *Les Âmes du purgatoire*. Livre de poche, LGF, Paris, 1998, p.73

(3) Maillon J. et Salomon P., *op.cit.*, p.1447

Bas, au début en 1622, alors que Don Juan n'était même pas encore né. Nous ne devons pas oublier toutefois que *Les âmes du purgatoire* ne se

présentent pas comme un récit historique relatant des événements ayant réellement eu lieu (comme ce sera le cas pour l'histoire de Don Pèdre par exemple), mais un récit fictif situé dans un cadre historique; ce qui donne à l'auteur le « droit » de manipuler, si l'on peut dire, les événements historiques selon ses goûts, ses fantaisies et les exigences de l'invention, quitte à déranger le lecteur, déconcerté parfois face à tant de « mensonges » mais qui finit par s'adapter et même à prendre plaisir à la présence de plusieurs éléments de la vie espagnole, des mœurs et des coutumes de ses habitants, nonobstant les clichés qui parsèment ces évocations : ainsi, l'inévitable guitare apparaît comme un moyen de communication et comme un symbole de l'esprit joyeux des Espagnols (non seulement en Andalousie mais également à Salamanque, où les jeunes surtout font des sérénades aux belles salmantines au son de la guitare). Don García utilise également cet instrument pour ses conquêtes féminines : « Don García siffla et son page parut tenant une guitare à la main [...] Don García, ayant accordé la guitare, se mit à chanter d'une voix agréable une romance où [...] il était question de larmes, de soupirs et de tout ce qui s'en suit ⁽¹⁾ ». Apparaît ensuite clairement l'habitude des relations entre les jeunes sans le consentement des parents, dans les échanges de regards à l'église, les promenades des demoiselles, les sérénades à travers les barreaux de la fenêtre, les rendez-vous dans l'alcôve des amants et les réticences conventionnelles des jeunes filles. Signalons ici les coutumes fortement enracinées dans la péninsule ibérique: dans les familles aristocratiques par exemple, les parents orientaient l'avenir de leurs enfants, destinant l'aîné à la carrière militaire, le benjamin à l'Eglise et les femmes au mariage ou au couvent. Se référant aux parents de Don Juan, on apprend dans la nouvelle de Mérimée que

(1) Mérimée Prosper, *Les Ames du purgatoire*, *op.cit.*, p. 84
« de ce mariage naquirent d'abord plusieurs filles, dont les unes se marièrent par la suite, et les autres entrèrent en religion ⁽¹⁾ ».

Pour accentuer le caractère espagnol de l'œuvre, on retrouve la séguedille populaire : ainsi Don García, dans son premier rendez-vous avec doña Fausta, ne chante pas n'importe quels vers mais la séguedille populaire : « à la troisième ou la quatrième séguedille, les jalousies des deux fenêtres se soulevèrent ⁽²⁾ ». Nous retrouvons également le jeu et ses conséquences fatales, notamment le jeu de cartes : « voici les cartes. Faisons une partie d'hombre. Doña Fausta est mon enjeu ; vous mettez sur table doña Teresa ⁽³⁾ ». Selon J. Maillon et P. Salomon, le jeu de cartes était très en vogue au XVIIème siècle. Il a donné son nom à l'exclamation « *hombre* ! », continuellement lancée à l'adversaire. Von Wartburg donne une autre explication dans son *Dictionnaire Etymologique du Français* : « hombre 1617. Emprunté de l'espagnol « hombre » = homme avec le jeu qui a été ainsi nommé, parce que celui qui mène la partie s'appelle « el hombre » ; d'où aussi en français l'hombre avec le même sens ⁽⁴⁾ ». Soulignons que la tendance de Mérimée à intercaler des mots étrangers dans son récit répond au souci de renforcer la couleur locale. Le capitaine Don Manuel Gomare désigne Don Juan comme son héritier à sa mort. Il lui remet la bourse à condition de faire dire des messes pour lui : « Don Juan, dit le moribond, approchez, mon enfant. Venez, je vous fais mon héritier. Prenez cette bourse, elle contient tout ce que je possède ; il vaut mieux qu'elle soit à vous qu'à ces excommuniés. La seule chose que je vous demande, c'est de faire dire quelques messes pour le repos de mon âme ⁽⁵⁾ ». Mais Don García propose tout de suite une partie de pharaon : « puisque nous sommes

(1) Mérimée Prosper, *Les Ames du purgatoire*, *op.cit.*, p. 72

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 84

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.96

(4) Maillon J. et Salomon P., *op.cit.*, p.1461

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 103

en fonds, dit Don García, habitué à regarder la bourse de son ami comme la sienne, pourquoi ne ferions-nous pas une partie de pharaon au lieu de pleurnicher ainsi en pensant à nos amis morts ⁽¹⁾ ». La conséquence de ce divertissement, on le

devine, est la perte de l'argent au jeu. Or l'image de Don Juan est celle de la force et du pouvoir : « l'amour, c'est la guerre », dira le Don Juan d'Henry Bataille. Mérimée devait donc ressusciter d'une certaine façon la lutte violente et ancestrale de l'homme qui obtient grâce à son triomphe sur les autres les faveurs de la femme. L'image du taureau était donc primordiale, étant inséparable de celle de l'Espagne : « Don Juan séjourna quelque temps à Madrid, se fit remarquer dans une course de taureaux par la richesse de son costume et son adresse à piquer⁽²⁾ ». Les costumes servent également de tarte à la crème à l'ensemble du récit: Don García, « en se drapant avec grâce de son manteau troué comme une écumoire », portait la typique cape castillane (que mettent aussi bien les pauvres que les riches) . La fonction de la cape était bien loin de se réduire à un rôle esthétique: elle servait aux voyageurs de matelas et de couvertures; aux étudiantes, pour visiter leurs amants sans être reconnues. L'amant entretemps essayait toujours de tenir le bras droit libre et était prêt à faire sortir ses griffes au cas où il viendrait à tomber dans un piège tendu par un rival. D'ailleurs, Don García prenait toujours cette salutaire précaution : « en parlant ainsi, il jeta son manteau sur son épaule gauche de manière à se couvrir la plus grande partie de la figure, mais à se laisser le bras libre. Don Juan en fit autant, et tous les deux se dirigèrent vers la rue qu'habitaient doña Fausta et sa sœur⁽³⁾ ». La cape servait également de protection des attaques de l'ennemi, se transformant en écusson. Don García met magistralement en marche ce mécanisme d'autodéfense : « Don García, avec une prestesse admirable, enroulant son manteau autour de son bras,

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 104

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 84

mit flamberge au vent, et s'écria : « à moi les étudiants !⁽¹⁾ ».

Cette cape était parfois utilisée par les femmes également. Doña Teresa, enveloppée « hermétiquement dans son manteau », arrive à duper son amant qui ne la reconnaît pas : « elle était enveloppée de la tête aux pieds d'un grand

manteau noir qui ne lui laissait qu'un seul œil découvert ⁽²⁾ ». La mantille sert également de décor à l'auteur comme élément de séduction: « prenez le bout de ma mantille, dit-elle, et suivez-moi le plus doucement que vous pourrez ⁽³⁾ ». (Nous pensons ici aux nombreuses descriptions de mantilles par nos romantiques français, notamment à celles de Gautier et de Dumas citées dans le chapitre VI). La femme espagnole apparaît aussi dans *Les âmes du purgatoire* idéalisée à travers une tradition dans laquelle l'exotisme occupe une part prépondérante. Les demoiselles Fausta et Teresa incarnent le canon de la beauté tel qu'imaginé en France et mis à la mode en Europe par les romantiques : Teresa a les yeux noirs, la peau de Fausta est « blanche comme un cygne », et le summum de la distinction entre les femmes de la péninsule est le grain de beauté que « doña Teresa avait à la gorge » « pendant quelque temps il (Don Juan) continua à le considérer comme la plus ravissante chose du monde ⁽⁴⁾ ». Ce grain de beauté de Teresa qui ravissait Don Juan finira cependant par le dégoûter quand il commencera à s'ennuyer de Teresa, et Don Garcia lui proposera l'échange.

Outre les qualités physiques, les caractéristiques morales étaient tout autant présentes dans la femme espagnole, grâce surtout à son tempérament, sa forte personnalité. Doña Fausta représente bien ce genre de femmes. Avec elle, Don Juan se trouvera face à un volcan qui, apparemment endormi, se réveille violemment et bafoue tout ce qui se met sur son chemin : « elle jeta sur lui un regard de profond mépris [...], saisit un couteau sur la table, et s'avança

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 86

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 97

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 88

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 96

vers Don Juan en le tenant élevé au-dessus de sa tête ⁽¹⁾ ».

Mérimée insère également la gastronomie espagnole dans cet ensemble « ibérique ». Il cite à plusieurs reprises le vin de Montilla (il le fera aussi dans *Carmen*, voir chapitre XI). Don Juan en prend, au cours d'une partie de carte, pour se donner de la force : « Ma foi, arrive que pourra ! » s'écria Don Juan,

saisissant le billet ; et pour se donner du courage, il avala d'un trait un grand verre de Montilla ⁽²⁾ ». Le vin de Montilla agit comme tonifiant dans les moments difficiles : Don Juan, se faisant passer pour Don García, a besoin d'un bon verre de Montilla pour se donner du courage. Ce vin aide Don García à surmonter sa solitude: « Don García achevait la dernière bouteille de Montilla lorsque Don Juan pâle... ⁽³⁾ ». N'importe quelle occasion, bonne ou mauvaise, est un motif pour boire. Le vin accompagnait également les repas piquants, où « il y avait abondance de vins de la Manche et d'Andalousie ⁽⁴⁾ ». Dans les occasions plus solennelles, on retrouve le vin de Valdepeñas, digne « des plus graves professeurs de théologie ⁽⁴⁾ ». Outre la boisson, on retrouve les sorbets à la neige : le père de Don Juan, racontant à son fils la guerre des Alpujarras, lui fait savoir que « l'alfaqui se servait de ce calice pour boire du sorbet à la neige ⁽⁵⁾ » ; les fameuses calabazas de Rota, dont il fait l'éloge, nous apprenant que, quand Don Juan était petit, il luttait avec son épée contre ses calabazas : « partagé entre la guerre et la dévotion, l'enfant passait ses journées à fabriquer de petites croix avec des lattes, ou bien, armé d'un sabre de bois, à s'escrimer dans le potager contre des citrouilles de Rota, dont la forme ressemblait beaucoup, selon lui, à des têtes de Maures couvertes de leurs turbans ⁽⁶⁾ » ; les douceurs de Séville, dues aux

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 99

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.97

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 100

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 81

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 74

(6) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 75

mains des religieuses cloîtrées (« les citrons à la Maraña »). Mérimée fait aussi une brève allusion aux gitanes (et, en revanche, ne mentionne pas du tout les gitans) quand il parle de leurs talents pour le chant et la danse, insistant sur ces qualités qu'il considère innées dans toute l'ethnie gitane et sur le caractère érotique de la danse gitane (plus développée dans *Carmen*, voir chapitre XI).

Mérimée a une très grande facilité pour créer une ambiance espagnole non

seulement par la mise en valeur de traits pittoresques et également la création d'une atmosphère évoquant l'Espagne du XVII^e siècle, avec des personnages très connus du théâtre de l'époque, tels que le noble (Don Juan appelle Don García *caballero*), le hidalgo (Don García appelle Don Juan *señor*), l'auditeur (le père de Doña Fausta et Doña Teresa), le *corregidor* à l'autorité judiciaire toute puissante : après l'assassinat de Don Cristobal, « tous les deux se mirent alors avec toute la vitesse que pouvait leur prêter la vigueur naturelle augmentée de la peur de M. le Corregidor, magistrat qui passait pour encore plus redoutable aux étudiants qu'aux voleurs ⁽¹⁾ ».

Un sentiment, très présent dans les œuvres de Corneille comme dans *El burlador de Sevilla* de Tirso, est fidèlement repris et reflété dans la nouvelle de Mérimée. Il est inconcevable pour cet hispaniste de vouloir créer une atmosphère espagnole sans y faire intervenir l'honneur, plutôt présent, il faut l'avouer, dans le personnage du père que dans celui de son fils, d'où sa recommandation : « souviens-toi que le bien le plus précieux d'un gentilhomme c'est son honneur; et ton honneur, c'est celui des Maraña. Périssent le dernier rejeton de notre maison plutôt qu'une tâche soit faite à son honneur ⁽²⁾ ». Molière, dans son *Dom Juan*, ne néglige pas ce sentiment, dont l'évolution, chez Don Juan, est ainsi retracé dans le *Laffont-Bompiani* : « sa condition de gentilhomme descendant des premiers conquérants de Séville le remplit d'une fierté qui va de pair avec un fanatique

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 87

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 75

sentiment de l'honneur, tel que le conçoit la plus austère morale espagnole. Sa nature impulsive, cependant, et son insatiable sensualité le livrent tout entier à l'amour charnel, au point qu'il éprouve une complaisance sacrilège pour le péché et le déshonneur [...] Dans cette contradiction tragique entre l'honneur et le péché, résident le problème moral de Don Juan et son humaine grandeur aux prises avec les sollicitations de la chair ⁽¹⁾ ».

Corollaire de l'honneur, le courage est illustré dans la lutte entre le père de Fausta et Don Juan. Le coup de feu du père atteint la pauvre jeune fille qui finit par mourir, victime de son héroïsme ; ici encore, Mérimée trouvait une matière abondamment traitée dans le théâtre espagnol. L'amour passionné, autre trait caractéristique du tempérament espagnol, est représenté, dans la nouvelle, par le personnage de Teresa. Toute entière à sa passion, elle n'hésite pas à s'enfuir du couvent, quitte à devenir un motif de déshonneur pour la famille. On retrouve également des éléments mineurs, mais bien espagnols, comme le courage craintif des levantins, les galanteries andalouses, notamment leur répertoire de phrases élégantes au moment de courtiser une femme; cette tradition fut attribuée en France, spécialement par les romantiques, aux maures et considérée comme un héritage de ces musulmans installés dans le sud de l'Espagne : « Don Juan était de Séville », écrit Mérimée, « et savait par cœur toutes les romances morisques dont la langue amoureuse est si riche. Il ne pouvait manquer d'être éloquent ⁽²⁾ ».

Mérimée montre, dans *Les âmes du purgatoire*, une facilité extraordinaire pour créer une ambiance fantastique, mêlant avec virtuosité le réel et le merveilleux. Cette ambiance est suscitée principalement par ce qui souligne le mieux le caractère espagnol de la nouvelle : la présence de la religion. Notre auteur sait parfaitement exposer les aspects religieux des mœurs espagnoles. Il

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 1960, p.310

(2) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 85

décrit en connaisseur les manifestations de la foi dans le peuple espagnol, à partir d'observations directes, soulignant que ce qui l'intéressait le plus était la psychologie de l'être humain.

La religion est omniprésente tout au long de la nouvelle dans toutes les activités de la vie quotidienne : Don Juan est partagé entre « la guerre et la dévotion » ; on a déjà vu que, tout jeune encore, il passait le jour à fabriquer « de petites croix avec des lattes » et à s'exercer, se munissant d' « un sabre de bois », avec les citrouilles du verger ; elle domine dans les œuvres des peintres : l'auteur

décrit le tableau de la mère « dans le style dur et sec de Moralès, qui représentait les tourments du purgatoire ».

Mérimée fait allusion à plusieurs œuvres picturales, dont le tableau de Valdés Leal à La Charité de Séville, représentant Don Miguel de Mañara qui montre avec la main droite un tableau dans lequel on voit des corps qui se consomment dans les flammes ; et également celui de Murillo, qui a « décoré la chapelle de plusieurs de ses chefs-d'œuvre. *Le Retour de l'enfant prodigue* et *La Piscine de Jéricho*, qu'on admire maintenant dans la galerie de M. le maréchal Soult, ornaient autrefois les murailles de l'hôpital de la Charité ⁽¹⁾ ». La dévotion à la Vierge apparaît, néanmoins, chez Don Juan, avant la conversion, et chez Don García, comme une dévotion quelque peu hypocrite : ils s'arrêtent à Saragosse pour accomplir leurs obligations de bons chrétiens, mais paraissent plus intéressés par les Aragonaises que par la Vierge Marie car « après avoir accompli à la hâte leurs dévotions à Notre-Dame du pilier, non sans lorgner les beautés aragonaises [...], ils se rendirent à Barcelone ⁽²⁾ ».

Mérimée cherche ici à mettre en relief ce trait espagnol que sont les gestes de foi mécaniques, qui relèvent bien souvent d'une tradition héritée plutôt que

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 83

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 102

d'une profonde conviction personnelle ; dominée par la crainte et l'image du jugement dernier, proche de la superstition, il n'est pas rare qu'elle y tombe.

Notons que l'auteur, en dépit de son agnosticisme, démontre (non sans ironie) une certaine considération largement tolérante pour la foi aveugle des Espagnols. Si le refus de Mérimée de cette religion se base sur une sincère détermination philosophique, il fait preuve, cependant, dans *Les âmes du purgatoire*, d'une connaissance ample de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que de la doctrine de l'Eglise romaine. La religion est également omniprésente dans l'éducation de Don Juan : il a reçu, comme toute personne à

cette époque en Espagne, une éducation chrétienne. Quand il va étudier à Salamanque, sa mère lui donne plusieurs rosaires et médailles bénites et lui apprend des prières : « sa mère lui donna force chapelets, scapulaires et médailles bénites. Elle lui apprit aussi plusieurs oraisons d'un grand secours dans une foule de circonstances de la vie ⁽¹⁾ ». Très influencé par l'éducation maternelle, il visite les églises salmantines et contemple avec extase le tableau préféré de sa mère, intitulé *Les âmes du purgatoire* : « d'ordinaire, le petit Juan, toutes les fois qu'il entrait chez sa mère, demeurait longtemps immobile en contemplation devant ce tableau, qui l'effrayait et le captivait à la fois. Surtout il ne pouvait détacher ses yeux d'un homme dont un serpent paraissait ronger les entrailles pendant qu'il était suspendu au-dessus d'un brasier ardent au moyen d'hameçons de fer qui l'accrochaient par les côtes ⁽²⁾ ». Il représente le garçon modèle qui arrive avec un grand désir d'apprendre : « il se proposait bien d'écouter comme paroles d'Évangile tout ce qui sortirait de la bouche de ses professeurs ; et pour n'en rien perdre, il voulut se placer aussi près que possible de la chaire ⁽³⁾ ». Mais ses bonnes intentions auront tôt fait de s'évanouir avec la rencontre de Don García,

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 75

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 18

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 76

qui changera l'orientation de son chemin. Dans l'édition La Pléiade, le critique résume tous ces aspects de l'œuvre: « le titre choisi par Mérimée souligne bien le caractère religieux de son récit. Son athéisme ne l'empêche pas de comprendre et de traduire avec une fidélité exemplaire des croyances qu'il ne partage pas. Tout le drame se déroule dans une âme espagnole fière, ardente, superstitieuse. Personnellement, il reste en dehors. Il peut même se permettre d'ironiser sur la religion puérile de la comtesse, sur les rodomontades du comte, sur son étrange conception de la charité chrétienne [...]. Car il nous demande seulement de croire à l'existence d'une lutte entre les âmes du purgatoire et le démon, telle qu'elle

peut être comprise par le mystique andalou dont il a voulu nous conter l'histoire ⁽¹⁾ ».

Chez Mérimée et en particulier dans cette nouvelle, la religion se heurte à la passion charnelle, à l'irrégiosité du protagoniste, son cynisme, son perpétuel défi à la société, à l'Eglise et à Dieu : nous assistons, d'une part, à la souillure de doña Teresa, qui évoque le souvenir biblique de Caïn: « doña Teresa avait à la gorge un signe assez apparent [...] C'est la représentation d'un gros rat [...] En vérité c'est une monstruosité. C'est un signe de réprobation comme celui dont fut marqué Caïn ⁽²⁾ ».

Après la conversion, Don Juan devient « frère Ambroise » : « le temps du noviciat expiré, Don Juan prononça ses vœux, et continua, sous le nom de frère Ambroise, à édifier toute la maison par son austérité ⁽³⁾ ». D'autre part, l'inévitable thème de l'Inquisition avec toute sa cruauté surgit: « il y avait dans l'oratoire de la comtesse de Maraña un tableau dans le style dur et sec de Morales, qui représentait les tourments du purgatoire. Tous les genres de supplices dont le peintre avait pu s'aviser s'y trouvaient représentés avec tant d'exactitude, que le

(1) Mérimée Prosper, in *La pléiade*, *op.cit.*, p.1438

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 116

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 124

tortionnaire de l'Inquisition n'y aurait rien trouvé à reprendre ⁽¹⁾ ». Suite logique à ce thème que tant de romantiques ont abordé avec épouvante et répulsion, la critique des prêtres n'échappe pas non plus à la plume mériméenne: « [Don García] déposa, [...] deux ou trois ducats dans la main du prêtre, ce qui acheva de le disposer favorablement pour des jeunes gens si dévots, si scrupuleux et surtout si généreux ⁽²⁾ ». L'ironie transparaît dans le dialogue entre l'étudiant et le prêtre complètement métamorphosé par l'argent, ce qui fait s'écrier Don García: « Vive la simonie » ; tout ce morceau mériterait d'être retranscrit: « Don García fut prodigue de remerciements ; puis il ajouta d'un ton dégagé, et comme une observation de peu d'importance : pourvu que la justice n'aille pas nous rendre

responsables de cette mort ! Nous espérons en vous pour nous réconcilier avec Dieu.- Quant à la justice, dit le prêtre, vous n'avez rien à en craindre. Votre ami, n'ayant fait que prêter son épée, n'est point légalement complice [...] Le prêtre inclina la tête comme un homme convaincu de la vérité de l'histoire qu'on lui racontait. Il soupesait sans parler les ducats qu'il avait dans la main, et il y trouvait toujours un argument sans réplique en faveur des jeunes gens ⁽²⁾ ». Nous savons, par ailleurs, que les prêtres et le pape exacerbaient notre auteur. Dans une de ses lettres à Panizzi, Mérimée qualifie le Pape de « vieillard sans puissance, quinteux et bête, [qui] fait pitié ⁽³⁾ ».

L'ironie à l'égard de la religion apparaît tout aussi nettement dans certaines manifestations du surnaturel. Ainsi en est-il de la procession des pénitents : « deux longues files de pénitents portant des cierges allumés Les plis longs et roides des robes et des manteaux semblaient aussi immobiles que les vêtements de marbre des statues ». Cette ambiance surnaturelle se retrouve dans

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 73

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 89

(3) Mérimée Prosper, *Cor. Gén.*, *op.cit.*, t.X, p.333

le satanisme de Don Juan et de Don García, ainsi que dans la présence continue du diable, qui revêt un caractère fantastique. García, dont le récit de la vie fonctionne en parallèle avec celle de Don Juan meurt sans se repentir et sert de terme de comparaison. Il incarne le diable : il a “le diable au corps”, dit l'étudiant. Il initie Don Juan qui en est tout à fait conscient et passe une période de sa vie sous son influence: “Qu'étais-je avant de le connaître ? ”. Il est proche du Don Juan de Molière qui lance un perpétuel défi à Dieu et ne se convertit pas. Nous trouvons, effectivement, un grand nombre d'allusions au caractère luciférien de Don Juan : il désire « envoyer une bonne fois la princesse à tous les diables ⁽¹⁾ », « il faut avoir le diable au corps pour faire sa maîtresse d'une pareille femme ⁽¹⁾ » etc. Trahard essaye de donner de ce Don Juan de Mérimée une définition, qui s'appliquerait, en fait, davantage au diabolique García car Don Juan, en dépit de

ses turpitudes, n'est pas arrivé si loin : « Valmont est le Don Juan français des salons et des ruelles avant le Don Juan romantique, le Don Juan qui arrondit les angles et n'est plus dangereux. Il a passé sa vie à porter dans les familles le trouble, le déshonneur et le scandale ». Cette auréole satanique, dans la nouvelle de Mérimée, est encore plus marquée chez García qui, à titre d'exemple, doute d'avoir une âme, attribuant cette invention aux prêtres, encore une fois cible privilégiée de l'auteur : « Ah ! pour mon âme... », s'écrie-t-il, « il faudrait, avant tout, que je fusse bien sûr d'en avoir une. Qui m'a jamais dit que j'eusse une âme ? Les prêtres. Or l'invention de l'âme leur rapporte de si beaux revenus, qu'il n'est pas douteux qu'ils n'en soient les auteurs, de même que les pâtisseries ont inventé les tartes pour les vendre ⁽²⁾ ».

Pour revenir au satanisme de Don Juan, il est, selon certains, inhérent à sa personnalité, à son immense capacité de conquête et de séduction : « la verdadera

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 79

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 108

esencia del donjuanismo », écrit Pérez de Ayala, « está en su misterioso poder de fascinación, de embrujamiento por amor ⁽¹⁾ ». Soulignons ici que Mérimée a toujours pris grand soin des détails, et ceci se reflète largement dans cette nouvelle. Même Stendhal, dont les jugements envers Mérimée quant à son originalité étaient très durs, reconnaît cependant son « admirable attention aux petites choses, trait du bon romancier et hardiesse d'appuyer sur ces petites choses ⁽²⁾ ». Les détails relevant du satanisme se retrouvent dans les scènes de séduction: celles de Teresa et de Fausta ainsi que d'autres, anonymes ; dans le cauchemar et le tableau des âmes du purgatoire, dans l'atmosphère de mystère, dans le duel avec le père de Fausta, dans la mort de Gomare et de García, dans le projet d'enlèvement d'une religieuse (le Don Juan originel ne s'attaquait qu'à des jeunes filles pures et innocentes), dans la scène de l'hallucination et même dans la scène de la conversion. Ce côté diabolique était profondément lié à la personnalité

de Don Juan. Le lecteur finit par ne plus savoir s'il ne se trouve pas face à Satan lui-même et si l'homme n'est pas son plus grand représentant quand il cède à la perversion et au cynisme. Choderlos de Laclos, peintre du libertinage, sous son double aspect, sensuel et intellectuel, écrit « qui pourrait ne pas frémir en songeant au malheur que peut causer une seule liaison dangereuse ! et quelles peines ne s'éviterait-on pas en y réfléchissant davantage » (*Les Liaisons dangereuses*). Xavier Darcos, dans sa biographie de Mérimée, remarque « le Don Juan des *Âmes du purgatoire* doit beaucoup au Valmont des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos : sensuel et cynique, à la fois attirant et vénénéux,

(1) Pérez de Ayala R., « Las máscaras », in *Obras Completas III*, Aguilar, Madrid, 1966.

Traduction: « la véritable essence du donjuanisme est dans son mystérieux pouvoir de fascination, d'ensorcellement par amour ».

(2) Citée par Henri Martineau, dans son introduction aux *Romans et nouvelles de Mérimée*, Bibliothèque de la Pléiade. N.R.F. Gallimard, Paris, 1951, p.XXIV.

corrupteur bientôt victime à son tour de son propre cœur⁽¹⁾ ». La plus belle scène de la nouvelle, dont l'organisation dramatique a été louée par de nombreux critiques, est sans doute celle de l'assistance de Don Juan à son propre enterrement, qui s'inscrit également dans cette atmosphère fantastique. Nous savons que Mérimée, épris d'anciennes légendes, s'est senti attiré par celle de l'enterrement, qu'il a dû certainement avoir étudié dans l'histoire de la littérature espagnole. L'idée de faire assister Don Juan à ses propres funérailles n'est certainement pas une invention de Mérimée lui-même : on retrouve, en effet, une scène analogue dans *El vaso de elección* de Lope de Vega, ainsi que dans *Las soledades de la vida* de Cristobal Lozano, d'où le nom de Cristobal donné au chevalier venu faire une sérénade à Teresa et Fausta, mais qui finit par être tué. On retrouve, de même, dans le *San Francesco a Ripa*, de Stendhal, son Don Juan, appelé Jean Norbert de Sénèque, célébrant lui aussi ses propres funérailles dans une église. Si nous remontons plus loin dans l'histoire, Philippe II, qui a exaspéré tant nos romantiques, a répété son propre enterrement en assistant à ses funérailles

royales; acte considéré par Mérimée comme une extravagance religieuse. Gendarme de Bévoite, qui avait estimé que « cette nouvelle [n'était] pas une des meilleures de Mérimée » et l'avait beaucoup critiquée, considérant le récit « trop long, les détails inutiles, les aventures compliquées », a reconnu, toutefois, que l'auteur « excelle [dans] ce mélange de merveilleux et de réalisme [...] Sans doute l'enterrement de Don Juan est traité avec une grande puissance de coloris et une rare justesse de traits [...] Sans doute enfin, les passions des personnages sont peintes avec une extrême vigueur ⁽²⁾ ».

Ce surnaturel, présent également par d'autres signes inquiétants tout au long de la nouvelle tels que les rêves et les prémonitions liées au tableau (le

(1) Darcos Xavier, *Mérimée, op.cit.*, p. 105

(2) Mérimée Prosper, in *La pléiade, op.cit.*, p.1441

tableau de Morales est sauvé “par miracle” des flammes d'un incendie, la vision morbide avec l'apparition surnaturelle de García etc...), rattache *Les âmes du purgatoire* à un courant de sensibilité illustré par une littérature abondante qui constitue une composante essentielle du romantisme européen (Allemagne, Angleterre, France). Mais le surnaturel se combine très souvent avec la réalité quotidienne, observée avec précision, et à cet égard la nouvelle de Mérimée est particulièrement représentative de ce courant. L'auteur excelle à créer une atmosphère fantastique où la réalité interfère constamment avec le merveilleux, qui fait leur place à la couleur locale et à la psychologie. De plus, une certaine complicité lie, au fil de la narration, conteur et lecteur à cette intrusion du fantastique sous la forme de rêves, de craintes, de pressentiments qui parcourent le récit. Se référant au frère de Teresa à la recherche du séducteur de sa sœur, Juan Valera, par exemple, écrit : « casos de que hermanos apasionados persiguiesen a los seductores de su hermana, aún en el claustro, donde hubiesen buscado refugio, y de que allí los provocan para vengarse, hasta abofeteándolos, debían darse más de una vez, y bien pudo ocurrir algo semejante en la Cartuja de París y en el

convento de Hornachuelos ⁽¹⁾ ». Si on a insisté, à juste raison, sur l'inclination de l'auteur au fantastique, son souci de véracité n'est pas moins présent, en dépit de maintes erreurs historiques ; il est bien là dès les premières pages de la nouvelle, où il nous fait savoir que Séville a le privilège de posséder plusieurs Don Juan, nous parle de Don Juan Tenorio et de Don Juan de Maraña, emporte le lecteur par la suite à l'église de la Charité à Séville et écrit : « quant à la vérité de cette histoire ou de ces deux histoires, elle est incontestable, et on offenserait

(1) Valera Juan, *Obras Completas*, t. XXVIII, *op.cit.*, p.177. Traduction: « le fait que des frères passionnés poursuivent les séducteurs de leurs soeurs, même dans le cloître, où ils avaient dû chercher un refuge, et qu'ils les provoquent de là-bas pour se venger, jusqu'à les giflant, devait arriver plus d'une fois, et la même chose a pu se passer dans la Chartreuse de Paris et dans le couvent de Hornachuelos ».

grandement le patriotisme provincial des Sévillans si l'on révoquait en doute l'existence de ces garnements qui ont rendu suspecte la généalogie de leurs plus nobles familles. On montre aux étrangers la maison de Don Juan Tenorio, et tout homme, ami des arts, n'a pu passer à Séville sans visiter l'église de la Charité. Il y aura vu le tombeau du chevalier de Maraña, avec cette inscription dictée par son humilité, ou si l'on veut par son orgueil : *Aquí yace el peor hombre que fue en el mundo* ⁽¹⁾ ». Ce besoin d'authenticité se retrouve, à la fin, dans l'inquiétude du protagoniste, ses remords, après avoir été le spectateur de son propre enterrement, il s'écrie: « Jésus » et tombe « évanoui sur le pavé ⁽²⁾ » ; reprenant ses esprits, il prend un crucifix, l'inonde de ses larmes et demande un confesseur mais « plusieurs prêtres, appelés par ses gens, refusèrent de se rendre auprès de lui, persuadés qu'il leur préparait quelque méchante plaisanterie ⁽²⁾ ». Finalement, un moine dominicain vient et « en faisant le récit de chacun de ses crimes, il s'interrompait pour demander s'il était possible qu'un aussi grand pécheur que lui obtînt jamais le pardon céleste ⁽²⁾ ». A partir de ce moment il mène une vie d'édification et de pénitence. Il confie ses biens aux pauvres et fonde l'hôpital de la Charité.

Outre ce duel entre le fantastique et le réel, la nouvelle s'inscrit au nombre des récits où revit avec précision l'Espagne du Siècle d'Or, d'où quelques similitudes (mais aussi plusieurs divergences) avec le premier *Burlador*, celui de Tirso de Molina : comme lui, il est dominé par un instinct élémentaire ; encore adolescent, il subit l'envoûtement des femmes, mais est incapable d'aimer la femme. Silhouette plutôt que personnage, il se meut au gré des aventures, emporté par une perpétuelle improvisation. Ce caractère de « passivité improvisatrice » chez Mérimée ne remonte-t-il pas à Tirso, constituant ainsi une des principales ressemblances avec le Don Juan originaire ? D'autre part, nous retrouvons des

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.71-72

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.120-121

valeurs « chevaleresques », comme aussi des valeurs « picaresques », tout au long de la nouvelle ; le meurtre de Don Alonso de Ojeda par Mañara rappelle celui de Don Gonzalo de Ulloa par Don Juan Tenorio chez Tirso. On ne peut nier que le Don Juan des *Âmes du purgatoire* est très espagnol et la nouvelle de Mérimée retrouve la trame de la *comedia* de Tirso, surtout quand le protagoniste, après une vie de désordres, est conduit au repentir et à la conversion. Bien qu'on puisse douter de la présence, chez lui, d'une véritable inquiétude morale, comme celle qu'on trouve chez le personnage de Tirso, et qu'on soit plutôt devant un récit de cape et d'épée, il reste que la crainte de la punition céleste détermine la rupture décisive qui marque son existence et lui assure le salut.

Outre la dette à l'égard de Tirso, Mérimée a été accusé d'avoir plagié le duc de Rivas dans son *Don Álvaro*. Nous savons, grâce à des informations données par Juan Valera, que « el duque escribió el *Don Álvaro* en París, de 1830 a 1833, antes de volver de la emigración ⁽¹⁾ » et que plus tard le drame fut traduit en français par Alcalá Galiano, qui le remit à Mérimée lequel le lut et en fit l'éloge. Valera affirme avoir entendu Rivas lui-même et Alcalá Galiano dire : « es de suponer y aun de tener por seguro que Mérimée dijo : je prends mon bien où je le trouve, y se apoderó, en efecto, de aquello con que *conegó* o de aquello

que le pareció más conveniente en el drama desdeñado del entonces pobre proscrito, a fin de trazar y componer su novela ⁽²⁾ ». Mérimée avait donc eu possession du texte de *Don Álvaro* avant la publication des *Ames du purgatoire*; mais ceci n'autorise pas l'accusation de plagiat : Valera fait remarquer, à juste raison, que les deux ouvrages sont si différents que le fait que Mérimée doive

(1) Valera Juan, *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1961, 3ra edición, p.754. Traduction: « le duc a écrit le Don Alvaro à Paris, de 1830 à 1833, avant de retourner de l'émigration ».

(2) Valera Juan, *Ibid.*, p.754. Traduction: « il est à supposer et même à être sûr que Mérimée a dit: je prends mon bien où je le trouve, et s'est emparé, en effet, de ce qui lui a paru le plus convenable dans le drame dédaigné du pauvre proscrit de ce temps-là, afin de tracer et de composer sa nouvelle ».

quelque chose au drame de Rivas n'affecte en rien son originalité : « así es que si hay algunas escenas o incidentes comunes en *Les âmes du Purgatoire* y en el *Don Álvaro*, los caracteres son tan distintos, el gusto tan contrario y la inspiración de una y de otra producción tan otra, que sólo en algo del enredo puede sostenerse que copió un autor de otro autor ⁽¹⁾ ».

D'autres, en revanche ont retourné l'accusation, considérant que Rivas a pu se laisser influencer par *Les âmes du Purgatoire* de Mérimée. L. A. de Cueto, dans son « Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas », dit: « la coincidencia y estrecha analogía que se advierte entre muchos de los lances principales de su drama y los de una novela de Mr. Prosper Mérimée, *Les âmes du Purgatoire*, publicada en París más de un año antes de la representación del *Don Alvaro*, casi no dejan duda de que el duque de Rivas recibió de la novela francesa el primer arranque y como el embrión de su obra dramática ⁽²⁾ ». Toujours selon Cueto, Rivas, tout comme Dumas a pris de Mérimée « entre otras cosas, el pensamiento de emplear la afrenta de una bofetada como único medio de exasperar a un monje hasta el punto de hacerle olvidar la mansedumbre evangélica y pelear con el hermano de la mujer que había amado ⁽²⁾ ».

Ces points de vue opposés ne doivent pas nous empêcher de voir les similitudes et les différences entre les deux œuvres.

- (1) Valera Juan, *Obras completas, op.cit.*, p.755. Traduction : « de sorte que s'il y a quelques scènes ou des incidents communs dans *Les âmes du Purgatoire* et dans le *Don Álvaro*, les caractères sont tellement distincts, le goût tellement contraire et l'inspiration de l'une et de l'autre production tellement différente, qu'on peut maintenir l'idée qu'un auteur ait copié quelque chose de l'autre uniquement dans l'intrigue ».
- (2) De Cueto, L.A., « Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas », in *Memorias de la Academia Española*, año I, tomo II, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1870, p.559-560. Traduction: « la coïncidence et étroite analogie qu'on constate entre maintes situations principales de son drame et celles d'une nouvelle de M. Prosper Mérimée, *Les âmes du purgatoire*, publiée à Paris plus d'un an avant la représentation du *Don Alvaro*, ne laissent presque pas de doute que le duc de Rivas a reçu de la nouvelle française le premier élan et comme l'embryon de sa pièce dramatique »

Les ressemblances, indiscutablement, sont nombreuses : tout d'abord, Don Alvaro et Don Juan sont, l'un et l'autre, sévillans ; tous les deux ont un faible pour la tauromachie, sont surpris par les pères de leurs amantes, qui trouvent la mort en essayant de défendre leurs filles ; les deux séducteurs se rendent en Italie, les frères des jeunes filles déshonorées les défient dans un duel où ils perdent la vie (notons que le duel entre Don Juan et le frère de Teresa est digne d'être comparé avec une partie du cinquième acte de *Don Álvaro* pour la présence de nombreux éléments communs). Quant aux différences, elles tiennent, avant tout, celle des genres, s'agissant, d'une part, d'une nouvelle et, de l'autre, d'un drame ; d'où, dans les vers de Rivas, un ton généralement élevé, qu'on ne trouve pas chez Mérimée. Prenons, à titre d'exemple, la dernière scène du drame, dominée par une atmosphère apocalyptique: « ¡Infierno », s'écrie Don Alvaro du sommet de la montagne, et il se jette dans le précipice, « abre tu boca y trágame ! ¡Hundase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción ⁽¹⁾ ! » Dans *Don Alvaro*, le héros veut se marier avec Doña Leonor ; dans *Les âmes du purgatoire*, Don Juan veut uniquement abuser de Doña Fausta. Les parents de Léonor s'opposent au mariage de leur fille avec Don Alvaro ; chez Mérimée, il n'est jamais question de mariage. Comment ne pas penser ici à Larra qui s'en prend à ses contemporains français, en particulier à Dumas, dénonçant les conceptions romantiques sur les droits de la passion et s'opposant résolument à l'amour libre et à l'adultère ; non sans amertume, il constate que « la institución del matrimonio es absurda según la

literatura moderna, porque el corazón, dice ella, no puede amar siempre, y no debe ligarse con juramentos eternos ⁽²⁾ ».

(1) De Saavedra Rivas Ángel, *Don Alvaro o la Fuerza del sino*, GFlammarion, Paris, 2002, p.272. Traduction: « Enfer, ouvre ta gueule et avale-moi! Que le ciel s'écroule! que périsse la race humaine ; extermination, destruction !... ».

(2) Larra Mariano José de, *Artículos varios*, Castalia, Madrid, 1992, p.107. Traduction: « l'institution du mariage est absurde selon la littérature moderne, parce que le coeur, dit-elle, ne peut pas toujours aimer, et ne doit pas se lier avec des serments éternels ».

Pour revenir à Don Alvaro, ce dernier veut fuir avec sa bien-aimée, tandis que Don Juan s'enfuit en Italie, abandonnant Teresa. Le duc de Rivas donne deux frères à Léonor, qui essayeront de venger son honneur; chez Mérimée, il y a uniquement Modesto. Léonor meurt sous les coups de son frère, tandis que Teresa expire par suite de la douleur que lui cause la désillusion amoureuse. Don Alvaro, personnage principal, est aussi néfaste que Don García, deuxième protagoniste de la nouvelle de Mérimée. Quoi qu'il en soit, que Mérimée ayant lu *Don Alvaro* se soit inspiré du duc de Rivas ou vice versa, ces vers de Musset, dans le chant II de *Namouna*, accusé lui aussi d'avoir imité Byron, restent la meilleure réponse :

« Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.

Il faut être ignorant comme un maître d'école

Pour se flatter de dire une seule parole

Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.

C'est imiter quelqu'un que de planter des choux ⁽¹⁾ ».

Le Don Juan de Mérimée, avant de ressembler à quiconque, ressemble surtout à son auteur par la façon de profiter et de se divertir de la vie, par ses nombreuses conquêtes amoureuses, le commerce avec les femmes, par sa soumission sans débat à l'instinct, ce que Marañón appelle une « atracción dinámica de las bestias », par son oscillation entre l'aventure (le jeu, le risque, les paris, la hantise de la mort) et la tranquillité. Se référant à l'étude biologique de Gregorio Marañón, il souligne à ce sujet que « para la gran humanidad [et nous ajoutons ici pour Mérimée] imbuída del culto del sexo por el sexo mismo, Don Juan será el supervarón, el hombre por excelencia, el que todos los demás

hombres, al verle pasar con su aire de jaque, envidian explícita o secretamente⁽²⁾».

(1) Musset Alfred de, *Namouna*, *op.cit.*, p.331

(2) Marañón Gregorio, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937, p.31-32. Traduction: « pour la grande humanité imbue du culte du sexe pour le sexe, Don Juan sera le superhomme, l'homme par excellence, celui que les autres hommes, en le voyant passer avec son air de matamore, envient explicitement ou secrètement ».

On retrouve dans ce portrait plus d'une analogie avec Mérimée, d'où sa grande attirance pour le personnage de Don Juan ; mais le critique poursuit – et nous pouvons considérer cette affirmation comme visant une idéologie amoureuse que Mérimée partageait : « aquí reside el germen del error, porque el varón que no hace más que amar es, en primer lugar, un varón a medias, como ahora veremos, y, por consecuencia, un hombre de baja condición mental y de estructura moral más que deleznable ⁽¹⁾ ». Mérimée/narrateur est continuellement présent et intervient dans le récit : il insiste que Don Juan est son « héros » mais manifeste à son égard des attitudes contradictoires : de l'attirance et de la répulsion. Don Juan est un tabou. L'auteur parle de lui, s'intéresse à lui, mais en utilisant un vocabulaire toujours dévalorisant, aux connotations volontiers subjectives: « débauché, libertin, pervers ». Parfois, il s'adresse directement au lecteur, créant une complicité familière avec lui, à la manière d'un conteur populaire: « notre héros » ou « il se disait, l'insensé ! ». Il souligne le « rôle détestable que [García] avait joué » dans une descente aux enfers où le « mal » revêt des visages multiples : tour à tour, la femme, les « orgies », les repas épicés (« toute chose provoquant la soif »), la vie nocturne, la bravade, le duel et le meurtre, la trahison, les blasphèmes, l'échangisme. Mérimée ressemble-t-il finalement à Don Juan ou à García, ou bien aux deux à la fois ? Ne fait-il pas dire à son Don Juan : « je ne suis pas un esprit fort », le montrant pris par une sorte d'ensorcellement sous l'influence de Satan-García ? Peut-on considérer cette nouvelle comme un récit autobiographique mais à deux visages, deux histoires imbriquées l'une dans l'autre et se rejoignant pour trouver leur unité dans la personne de l'auteur ?

Manifestement, Mérimée, d'une part, s'identifie à son « héros », mais d'autre part, on remarque continuellement une certaine volonté de se démarquer

(1) Marañón Gregorio, *Cinco ensayos sobre Don Juan*, *op.cit.*, p.32. Traduction : « ici réside le germe de l'erreur parce que l'homme qui ne fait rien d'autre qu'aimer est, en premier lieu, un homme à moitié, comme nous verrons maintenant, et, par conséquent, un homme de basse condition mentale et de structure morale plus que détestable ».

de lui : « assurément », nous lisons dans l'introduction de *La Pleiade*, « le lecteur éprouve un choc, lorsque, sur le point d'oublier l'athéisme de l'écrivain, il reçoit l'avertissement d'une remarque irrévérencieuse, qui remet les choses au point.

Mérimée tient à se démarquer de son héros. Pourtant, et c'est là sans doute qu'intervient le travail de l'inconscient, il s'abandonne sous le couvert de ce personnage de légende à toutes ses hantises : l'amour brutal et triomphant, la femme rendue esclave de la passion jusqu'à en mourir, la bravoure héroïque, l'exploit guerrier, les superstitions, les prémonitions et les rêves de cette ferveur religieuse, qui lui est étrangère, mais dont il ressent comme un vague besoin. [...]

Toutes ses obsessions refoulées l'attirent vers Don Juan, non pas le Don Juan irréel des romantiques, mais celui dont il a essayé de recréer la complexité vivante. A notre avis, c'est là ce qui fait la richesse de ce conte. C'est ce qui explique l'espèce d'élan qui l'anime ⁽¹⁾ ». La plus grande démarcation de Mérimée par rapport à son personnage est, évidemment, dans le dénouement de la nouvelle, où l'ironie « exaltée et ambitieuse » du début décroît progressivement jusqu'à presque disparaître, le héros (qu'on croyait voué à la damnation) étant finalement sauvé, non seulement sous l'influence de l'amour mais parce qu'il a été surtout touché par la grâce divine qui a provoqué en lui une sorte de crise de conscience. A partir de l'épisode de l'évanouissement et de la chute « sur le pavé » (à la page 74), c'est le commencement du repentir et du chemin vers la sainteté. Il retrouve, en réalité, son état d'innocence initiale et obtient ainsi le pardon. Ce sont, du reste, les âmes du purgatoire qui, par leur intercession, conformément au dogme de la communion des saints, sauveront Don Juan. Rappelons-nous que, deux jours avant le viol de Teresa, Don Juan va à son château de Mañara « et tout d'un coup il avisa dans son alcôve le tableau qui représentait les tourments du purgatoire, tableau qu'il avait si souvent considéré

(1) Mérimée Prosper, in *La Pléiade, op.cit.*, p.1439

dans son enfance ». « Ce tableau », fait-on remarquer dans le *Dictionnaire de Don Juan*, « a, dans le déroulement même de l'histoire, une importance considérable, et le titre donné par Mérimée à sa nouvelle correspond bien à son intention de narrateur ⁽¹⁾ ». De la « surprise » que ce retournement radical ne peut manquer de provoquer chez le lecteur, Xavier Darcos écrit que « Mérimée s'écarte surtout de la tradition en donnant à Don Juan une fin édifiante : grâce à un miracle, il se convertit et se rachète. Cette morale conclusive est une surprise, où certains ont décelé de l'ironie. L'auteur se fonde sur la force du récit, sur le caractère romantique des protagonistes, sur la couleur locale, très « vieille Espagne », bigarrée, presque criarde ⁽²⁾ ». Son originalité « repose sur le fait que cette vision instaure un processus de rachat d'une âme impie qui, après avoir glissé du bien au mal, refait le parcours à l'envers et obtient l'expiation [...] Le remords, habituel ressort de ses personnages, n'est plus seulement une torture qui accroît l'agressivité du héros : tout au contraire, il conduit à une prise de conscience, à un retour sur soi, à une rédemption ⁽²⁾ ».

Cette « prise de conscience, ce « retour sur soi », cette « rédemption » s'appliquent-ils également à l'auteur? En dépit du dénouement, nous nous permettons de penser que le lecteur ne sent pas un accent d'authenticité : la rédemption du pécheur et la grandeur du pardon dans le christianisme apparaissent plutôt comme relevant d'un simple mythe ; on le remarque bien au dernier paragraphe, où l'auteur fait l'éloge de la peinture de Murillo, la curiosité esthétique prévalant sur l'enseignement moral. Un fin connaisseur de Mérimée, Trahard, ne partage pas cette lecture de l'œuvre. Il croit devoir déceler un changement d'attitude de l'auteur vis-à-vis de la religion : la conversion de Don Juan montre que le bien peut triompher sur le mal et que la sincérité du

(1) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan, op.cit.*, p.771

(2) Darcos Xavier, *Mérimée, op.cit.*, p.105 – 106

repentir suffit à expliquer le passage du protagoniste d'une existence dissolue à une vie ordonnée et exemplaire : « il donne une juste idée de la foi espagnole [...] Quant à l'ironie coutumière, il suffit de lire la seconde partie de la nouvelle pour s'apercevoir qu'elle disparaît ; aucun sourire malveillant ne gêne la conversion du pêcheur [...] La foi illumine les dernières pages de la nouvelle ; et c'est peut-être en faisant taire ses idées et ses préférences personnelles que Mérimée atteint le meilleur élément de la couleur locale, c'est-à-dire la vérité des caractères. Le récit s'achève comme un « auto sacramental » ; c'est le triomphe de saint Georges sur le dragon, du bon ange sur le mauvais ange, de Dieu sur le diable. Quoi de plus espagnol, et quel plus bel éloge peut-on décerner au plus sérieux « hispanisant » français du XIX^{ème} siècle ? ⁽¹⁾ ». Nous nous permettons de ne pas partager le point de vue de l'éminent critique. Musset dans son *Namouna*, s'adressant au lecteur, a pourtant écrit :

« Sachez-le, – c'est le cœur qui parle et qui soupire

Lorsque la main écrit, – c'est le cœur qui se fond ;

C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire,

Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont.

Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire,

A dépecer nos vers le plaisir qu'ils nous font ! ⁽²⁾ ». On sent que, dans ce récit d'une conversion que veulent être *Les âmes du purgatoire*, le « cœur » fait défaut.

En définitive, ce Don Juan de Mérimée ne pourrait être que la projection de l'auteur lui-même, qui cherche son plus profond accomplissement dans la poursuite inlassable de la femme idéale qu'il n'a jamais trouvée : ne court-il pas de femme en femme sans se stabiliser et ne s'est-il pas révolté bien souvent contre

(1) Trahard Pierre, *op.cit.*, t.II, p.353.

(2) Musset Alfred de, *Namouna*, *op.cit.*, p.330

l'ordre social et divin ? Pourrait-on dire avec Jean Massin que « la révolte de Don Juan [et de Mérimée] contre le monde et contre Dieu n'était pas motivée par la joyeuse liberté d'une vitalité conquérante mais par l'angoisse désespérée d'une insatisfaction » ⁽¹⁾ ?

La critique n'a pas toujours été bienveillante à l'égard de cet « univers de marionnettes » que seraient *Les âmes du purgatoire*. Gendarme de Bévoite et M.A. Filon (comme nous l'avons déjà dit) ont attaqué sévèrement l'auteur, l'accusant principalement de n'avoir pas su créer une véritable tension, un « suspense », de sorte qu'on se trouve devant un récit plutôt que devant un roman ou une nouvelle. Bévoite, contrairement à Filon, a cependant souligné la grande originalité de ce récit, qui tient au fait d'avoir mélangé l'histoire de Mañara à celle de Don Juan Tenorio car, selon lui, « en mêlant aussi certains traits de caractère des deux personnages et en associant le prénom de l'un au nom de l'autre, il a donné à ses imitateurs l'idée de réunir en une seule, deux légendes ⁽²⁾ ». Le *Dictionnaire des personnages* considère que le protagoniste des *Âmes du purgatoire* est « décrit du dehors et non dans le tourbillon qui l'anime, ce Don Juan est prétexte à peindre le tableau coloré d'une époque et ne constitue pas un élargissement ou une exploration nouvelle du mythe ⁽³⁾ ». D'autres, en revanche, ont loué cette création d'atmosphère, ainsi que le rythme rapide, saccadé, ponctué par de grands coups de théâtre, l'ironie, explicite ou sous-jacente, l'ambiance fantastique et légendaire. A. de Luppé considère que cette œuvre est ce que Mérimée a écrit « de plus naturel, de moins raccourci ⁽⁴⁾ ». Cette intention de communiquer au lecteur continuellement des émotions variées, allant de l'admiration à la répugnance et à la terreur, a fait dire à P.G. Castex que « l'on

(1) Massin Jean, *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Stock, Paris, 1970, p.83

(2) Bévoite Gendarme de, in *La légende de Don Juan*, Hachette, Paris, 1929, tome II, p.33

(3) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 1960, p.315

(4) Luppé A. de, *Mérimée*, Paris, 1945, p.96

saurait difficilement échapper à l'envoûtement d'une histoire que l'impassible autorité du conteur a su rendre extraordinairement suggestive ⁽¹⁾ ». L'évolution

psychologique logique du héros depuis sa pieuse enfance, le caractère de ses aventures, ses troubles, ses indécisions, forment un tissu organique et sont exposés avec vraisemblance, en liaison avec la chronologie et les circonstances qui rythment son existence. Mérimée « logra con su obra emocionar dramáticamente al lector y además ofrece al crítico y al estudioso del mito un interesante estudio psicológico del alma donjuanesca ⁽²⁾ ».

Quoi qu'il en soit de la critique, qu'elle soit positive ou négative, on ne peut en aucun cas nier que cette nouvelle se distingue par son souci sinon d'exactitude dans la reconstitution événementielle, du moins de fidélité au climat spirituel et moral de l'Espagne du *Siglo de Oro*. Mérimée a respecté les traits traditionnels du Don Juan espagnol et catholique. N'est-ce pas encore une autre preuve de l'attachement de l'écrivain à cette terre, d'où, comme l'écrit Xavier Darcos, « la réussite de ses relations de voyages [qui] tient au talent avec lequel il a su saisir l'essentiel d'un pays dont il examine les contrastes et les nuances, a rebours des préjugés habituels. Derrière le type espagnol, généralement caricatural dans les récits supposés pittoresques, il cherche à débusquer une humanité plus authentique, plus attachante, plus subtile. C'est pourquoi la couleur locale s'incarne surtout dans les personnages. L'auteur analyse les événements humains, souligne les attitudes individuelles, quitte à abrégier l'appareil descriptif et les tableaux naturalistes. Son éveil est constant, mais surtout tourné vers les êtres plus que vers les choses. "En pays étranger, on est obligés de tout voir et

(1) Castex P.G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, 1951, p.263

(2) Agustín Francisco, *Don Juan en el teatro en la novela y en la vida*, Pérez-Bolsa, Madrid, 1928.
Traduction: « Mérimée arrive dans son oeuvre à émouvoir dramatiquement son lecteur et, de plus, offre au critique et au spécialiste du mythe une intéressante étude psychologique de l'âme donjuanesque ».

l'on craint toujours qu'un moment de paresse ou de dégoût ne vous fasse perdre un trait de mœurs curieux, reconnaît-il dans une lettre du 15 novembre 1830 ⁽¹⁾ ».

J.Maillon et P.Salomon ajoutent que « tout le drame se déroule dans une âme espagnole, fière, ardente, superstitieuse [...] Il nous demande seulement de croire à l'existence d'une lutte entre les âmes du purgatoire et le démon, telle qu'elle peut être comprise par le mystique andalou dont il a voulu nous conter l'histoire ⁽²⁾ ».

- **Alexandre Dumas : *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836)**

Le nom de « Marana », qui était jusque là étroitement lié à celui du Don Juan de Mérimée réapparaît deux ans plus tard chez Dumas. Il s'empare lui aussi de la figure de ce Maraña que la légende présente comme un descendant du premier, lequel, rappelons-le, vécut une vie de débauche avant de finir par se convertir et mourir en odeur de sainteté. Dumas s'inspire de la nouvelle fantastique de Mérimée: « cette union », écrit Gendarme de Bévotte, « est déjà plus étroite ; après lui, la diversité d'origine des deux fables étant oubliée, les deux héros ont été pris indifféremment l'un pour l'autre, et leurs aventures définitivement confondues ⁽³⁾ ». Outre la claire influence des *Âmes du purgatoire*, le *Dictionnaire de Don Juan* nous fait savoir que Dumas « a eu l'idée d'écrire cette pièce en assistant en 1823 à une représentation du *Vampire* de Nodier, Jouffroy et Carmouche (créée en 1820), son imagination ayant été alors attirée par le fantastique [...] Il a introduit le personnage du Diable emprunté au *Faust* de Goethe, car, dit-il dans *Mes Mémoires*, dans sa jeunesse “ la seule gaîté permise

(1) Darcos Xavier, *Mérimée*, *op.cit.*, p.101-102

(2) Maillon J. et Salomon P., *op.cit.*, p.1438

(3) Bévotte Gendarme de, in *La légende de Don Juan*, *op.cit.*, p.34

était la gaîté satanique, la gaîté de Méphistophélès ou de Manfred. J'avais, comme les autres, mis un masque sur mon visage ⁽¹⁾ » ». Mais « mettre ce masque » ne semblait pas a priori constituer une tâche facile pour notre dramaturge car, toujours dans ses *Mémoires*, Dumas nous raconte que pour composer cette pièce,

lui qui écrivait avec la même facilité romans et œuvres théâtrales, a eu besoin de circonstances particulières: «...J'étais préoccupé de l'idée que je ne pourrais trouver qu'au bruit d'une musique quelconque mon drame fantastique ⁽²⁾ ». Et c'est ainsi qu'en deux heures, les scènes principales de son *Don Juan de Marana* étaient faites. Ce « mystère en cinq actes » fut représenté pour la première fois au théâtre de la Porte-St-Martin le 30 avril 1836 avec une musique de M. Piccini, et chaque représentation, paraît-il, durait sept heures. Après *Anthony* (1831), fortement critiqué pour son « amoralisme », ce curieux « drame fantastique », *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, qui se déroule en partie sur terre et en partie au ciel, relève par bien des traits du mélodrame, dont procède pour une bonne part le drame romantique, comme l'explique André Degaine: « les jeunes intellectuels romantiques (Hugo, Dumas, Vigny...) sont fascinés par le "mélo" comme, un siècle plus tard, les surréalistes par le cinéma populaire du type *Fantomas*, et ils vont couler leurs propres drames dans ce moule en supprimant toutefois la systématique fin heureuse ⁽³⁾ ». Le protagoniste de Dumas n'a rien à envier à son illustre ancêtre Don Juan de Tenorio pour ce qui a trait à sa réputation de libertin et de débauché: on ne compte plus ses conquêtes féminines, qu'il abandonne aussitôt qu'il les a obtenues. Mais, comme on le verra, il surpassera encore son ancêtre, qui « n'a fait que séduire des femmes alors que lui a perdu un ange ». Il reste que les exagérations auxquelles Dumas ne sait pas résister, et qui dominant le drame de bout en bout, emportent le lecteur dans

(1) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan, op.cit.*, p. 355

(2) Dumas Alexandre, *Mémoires*, disponible sur : www.gallica.fr, chapitre CXXV.

(3) Degaine André, *Histoire du théâtre dessiné*, Nizet, Paris, 2001, p.37

l'apologie non seulement de la passion mais des débordements qui trouvent dans leur excès même comme une suprême justification. Non sans raison, Larra parle de ses « pasiones hondamente desenfrenadas, magistralmente conocidas, y hábilmente manejadas, forman siempre la armazón de sus dramas; más conoedor del corazón humano que poeta, tiene situaciones más dramáticas, porque son generalmente más justificadas, más motivadas, más naturales, menos ahogadas

por el pampanoso lujo del estilo. En una palabra, hay más verdad y más pasión en Dumas, más drama ⁽¹⁾». Mais cette « imagination fertile jusqu'à l'abus » est aussi chez Dumas, dans son *Don Juan*, « la maîtresse du logis, sans que la raison, qui doit la dominer et la régler, parvînt jamais à prévaloir ⁽²⁾ »; ainsi le drame, dont l'action se noue dès la première scène, s'ouvre sur une rivalité entre un bon et un mauvais ange avec pour enjeu la possession de l'âme de Don Juan. Les échanges entre ces deux anges sont en vers alors que le reste des dialogues est en prose, et l'on se sent, dès le départ, dans un drame à connotations fortement symboliques et religieuses : l'éternel conflit du bien (représenté, naturellement, par le bon ange) et celui du mal (par le mauvais). Cette lutte nous place déjà dans une ambiance mi réelle, mi fantastique, et le lecteur pressent que le mauvais ange gagnera la bataille de la domination de Don Juan. Ainsi, le mauvais ange, riant, se dirige vers le messager de Dieu et sur un ton moqueur lui lance:

« Ah ! merci : maintenant, lâche esclave de Dieu,
Fais jaillir les éclairs de ton glaive de feu,
Charge d'un nouveau poids ma poitrine épuisée,

(1) Larra Mariano José, « Teresa », in *Obras*, Atlas, vol II, Madrid, 1960, p.149. Traduction: « passions profondément effrénées, magistralement connues, et habilement maniées, forment toujours l'armature de ses drames ; plutôt connaisseur du cœur humain que poète, il a des situations plus dramatiques, parce qu'elles sont généralement plus justifiées, plus motivées, plus naturelles, moins noyées dans le luxe pompeux du style. En un mot, il y a plus de vérité et de passion chez Dumas, plus de drame ».

(2) Nettement Alfred, *Histoire de la littérature française*, Tome II, p.197. Disponible sur : www.gallica.fr.

Jusqu'à ce que ton pied sente qu'elle est brisée.
Poursuis ta mission, bourreau de Jéhova !
Et tant que le Seigneur te dira d'aller, va !
La vengeance pour lui n'aura plus de longs charmes,
Et mon œil a saigné ses plus sanglantes larmes.
Ah ! ce fut un Don Juan, seigneur de Marana,
Dont la main sur ce marbre, as-tu dit, m'enchaîna :
Eh bien ! il a céans un fils qui, je l'espère,

Est né pour délier ce que lia son père ;
Ou je me trompe fort, ou bien, par lui, la loi
S'accomplira.

Éclats de rire dans le fond.

[...]

A moi Don Juan ! ... à moi!...

Éclats de rire dans le fond⁽¹⁾ ».

A partir de ce moment, Don Juan libère le mauvais ange de l'emprise du bon ange, le laisse s'emparer de lui, disposé à lui être totalement soumis. Devenu ainsi de son plein gré le disciple du diable, les femmes commencent à l'intéresser moins (du moins au début) car c'est le souci matériel qui le domine lors de l'agonie de son père: « adieu, jeunes fous et belles courtisanes », s'écrie-t-il, « qui jouez comme des enfants avec des baisers et des poignards, sans savoir ce qu'on en peut faire ; partez avec vos flambeaux, vos rires et votre bruit, et laissez-moi seul et dans l'obscurité : mes pensées ont besoin de silence et de ténèbres. Puissent cette nuit mes richesses, mes châteaux et mes titres, ne pas s'évanouir comme vous !... Mon père ne me demande pas, je m'en doutais; il demande dom Mortès, je m'en doutais encore. Il faut que ce prêtre passe par ici pour entrer

(1) Dumas Alexandre, *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, 3^{ème} série, Charles Gosselin, Paris, 1843, p.3

dans la chambre de mon père, je lui parlerai le premier. Allons, Don Juan ; il ne s'agit plus ici de séduire une jolie femme ou de combattre un brave cavalier ; plus de paroles dorées, plus de bottes secrètes : tu as affaire à un prêtre, parle-lui la sainte langue de l'Eglise⁽¹⁾ ».

Afin d'hériter seul du patrimoine familial, ce méchant homme « promis à l'enfer » tue l'exécuteur du testament de son père, qui n'est autre que le prêtre Dom Mortès. Avant de commettre le crime, Don Juan avait essayé de gagner la confiance du prêtre, en usant du mensonge, de la ruse et de l'hypocrisie. Cet aspect du personnage peut recevoir plusieurs interprétations. Précipitant sa chute,

il achève de noircir Don Juan dans l'esprit du lecteur. Dans toutes les traditions culturelles et religieuses, la ruse et la fraude, expression de la malice, sont au nombre des vices les plus graves (cf. *L'Enfer* de Dante). Ceci permet à Dumas, tout au long de cette scène, de se livrer à une satire de la fausse dévotion. Don Juan tente de s'affubler des vertus chrétiennes et des principes auxquels on ne sait vraiment pas si Dumas lui-même croyait car, non sans une ironie manifeste, tout le contexte du dialogue (scène IV, Acte I), le ton général, qui bien souvent paraît être celui d'un pamphlet, semblent témoigner d'une attitude hostile à l'égard de la religion. La ruse demande des propos flatteurs; ainsi Don Juan rappelle-t-il au prêtre qu'il est « un digne serviteur de Dieu », que « la parole divine est peut-être plus nécessaire encore à ceux qui doivent vivre qu'à celui qui va mourir », que son père était une personne peu recommandable, ayant commis, à l'en croire, « de grands péchés en Espagne », et qui n'a pas « toujours suivi les commandements de Dieu, comme aurait dû le faire un bon catholique ». Ce préliminaire pavé des ornements du discours édifiant s'intègre dans la stratégie de Don Juan, qui cherche à évincer son demi-frère aîné Don José et, à cette fin, tente d'empêcher le prêtre de faire signer à son père mourant l'acte qui le désigne comme héritier :

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.7-9

« vous savez », dit Don Juan, « qu'avant d'épouser ma mère, il avait eu de... je ne sais quelle esclave mauresque, gitane ou bohémienne, qu'il avait ramenée d'Afrique, un fils qu'il a traité comme mon frère, et à qui il a permis de s'appeler Don José, comme je m'appelle Don Juan ?

Dom **Mortès**

Je le sais.

Don **Juan**

Eh bien ! mon père, voilà ce dont il est urgent qu'il se repente pour le salut de son âme, et il se repentira certainement, si un saint homme comme vous lui reproche

sa faiblesse pour cet enfant, s'il lui défend de le revoir avant sa mort, et s'il lui présente ce sacrifice comme une expiation de sa faute.

Dom **Mortès**

Et ! pourquoi ?

Don **Juan**

Parce que, comme un païen et un hérétique qu'il est, il dissiperait les richesses des Marana en des jeux de cartes et de dés, au lieu d'en doter de saints couvents, comme je le ferais, moi. En orgies avec de jeunes étudiants, au lieu de donner une châsse d'argent à Saint-Jacques-de-Compostelle, et une chape d'or à Notre-Dame-del-Pilar, comme je le ferais, moi. Enfin, en débauches avec de belles courtisanes du démon, au lieu de récompenser largement les saints hommes qui se dévouent au salut et à la consolation des mourants, comme je le ferais encore, moi... ⁽¹⁾ ». Le prêtre, qui n'est pas dupe et devine parfaitement la manigance et la mauvaise intention de Don Juan, ne se laisse pas entraîner et, ne voulant pas se faire le complice du jeune homme, lui fait savoir qu'il attendait son frère pour la signature. Don Juan, comprenant alors que ses talents d'acteur ne lui servent plus à grand-chose, dévoile, son « masque à la main », sa véritable

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.7-9

identité : « Eh ! que ne me disais-tu cela plus tôt ! tu m'aurais épargné depuis une demi-heure cette comédie que je joue !... Ah ! nous voilà enfin tous deux face à face, nos masques à la main et pouvant tout nous dire !... Eh bien ! donc, écoute, et retiens bien ce que tu vas entendre... Je ne veux pas, entends-tu bien, prêtre ? je ne veux pas que le vieillard reconnaisse Don José pour mon frère... et cela, non parce qu'il est le fils d'une bohémienne, non pas parce qu'il est un païen, non point parce qu'il déshonorerait mon nom dans l'autre monde, dont je m'inquiète fort peu ; mais parce que, dans celui-ci, il me prendrait mon titre de comte, dont j'ai besoin pour faire grande et noble figure par les Espagnes, par mes richesses, qu'il me faut pour acheter l'amour qu'on ne voudra pas me donner, et mes dix

mille vassaux, qui me sont nécessaires pour m'assurer l'impunité que la justice se lassera peut-être de me vendre ⁽¹⁾ ».

Dans une perspective plus profonde, ce thème de l'hypocrisie rejoint ceux du déguisement, du masque, et plus généralement du jeu, présents tout au long de la pièce. De plus, par cet attrait pour le mal et cette insatiabilité qui le pousse à vouloir tout posséder, le personnage va au-delà de tous les Don Juan qui l'ont précédés, plus répugnant qu'eux par l'abjection de sa conduite: « souviens-toi que je m'appelle Don Juan, et qu'un de mon nom, si ce n'est de ma race, est descendu vivant en enfer, y a soupé avec un commandeur qu'il avait tué après avoir déshonoré sa fille, que j'ai toujours été jaloux de la réputation de cet homme, comme le roi Charles-Quint de celle du roi François Ier !... et que je veux la surpasser, entends-tu ? afin que le diable ne sache lui-même qui préférer de Don Juan Tenorio ou de Don Juan de Marana. Maintenant, entre chez mon père ou sors de cette maison, sois pour Don Juan ou pour Don José, pour Dieu ou pour Satan, à ton choix ; mais n'oublie pas que je suis là, et que je ne perds pas une parole, pas un geste, pas un signe... et que selon ce que tu feras, je ferai... ⁽²⁾ ». Cette scène,

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p11.

(2) Nettement Alfred, *Histoire de la littérature française, op.cit.*, p.283

intensément dramatique, laisse le lecteur profondément troublé, affronté à la puissance et à l'horreur du mal qui s'étalent en quelque sorte à l'état nu. N'y a-t-il pas chez ce personnage quelque chose qui, d'une certaine façon, l'apparente à Dumas lui-même avec son tempérament excessif, son caractère tumultueux se manifestant par une vitalité immodérée ? Quant à la religion, bien présente dans ce premier acte surtout, mais aussi tout au long de la pièce (sans parler de la fin qui revêt un tout autre sens), l'auteur « ne laisse guère échapper une occasion de jeter rapidement contre le christianisme une de ces railleries ou une de ces accusations qui plaisent aux esprits vulgaires, et font partie des lieux communs du philosophisme. C'est une épigramme voltairienne qui passe en sifflant, comme un oiseau moqueur ⁽¹⁾ ». Dans *Don Juan*, à travers l'affrontement du bon et du

mauvais ange, ce sont, en fait, le christianisme et ses valeurs qui sont mis en cause car ils ne paraissent pas de nature à pouvoir s'opposer victorieusement au monde de la corruption et à la puissance du mal. Basculant dans le crime, Don Juan sombre de plus en plus dans l'ignominie et continue de plus belle ses méfaits, bien que le bon ange, symbole impuissant de sa conscience évanouie, essaye à plusieurs reprises de lui venir en aide : pour se venger de son frère pleurant au chevet de son père mourant, il séduit et abandonne, parmi nombre de femmes, Teresa, la fiancée de son Don José, avec toujours l'aide du mauvais ange, fait battre son demi-frère comme un esclave, tue en duel un autre débauché, Don Sandoval, après lui avoir gagné au jeu sa fiancée Inès, qui préfère se tuer plutôt que de lui céder. Dans l'Acte II, Dumas accentue la présence du fantastique, où il excelle le plus, tout d'abord dans l'appel de Don José qui, désespéré, invoque le mauvais ange pour qu'il vienne à son secours :

« Abandonné de Dieu !... abandonné des hommes !... abandonné de tout !... A moi, le démon !... à moi, Satan !... On dit que notre famille a un mauvais ange ;

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.46

s'il en est ainsi, il doit apparaître quand on l'appelle. A moi, le mauvais ange des Marana !... à moi !... ⁽¹⁾ ». Soulignons ici la dualité du personnage du « bon » Don José, qui rend Dieu et les hommes responsables de ses malheurs et les décrit sous des traits défavorables, les faisant apparaître cruels, sournois, mutilants. Nous retrouvons, parallèlement, le bon ange qui, honteux de sa défaite, monte au ciel pour demander à la Vierge son intercession et, dans l'espoir de ramener Don Juan dans le droit chemin, choisit d'embrasser la nature humaine en la personne de sœur Marthe. Dumas nous transcrit le dialogue fantastique qui se déroule au ciel entre le bon ange et la Vierge comme il le ferait pour une scène « naturelle » :

« O Vierge ! vous savez quel céleste mystère
M'enchaînait au bas lieu,
Et pourquoi je restai si longtemps sur la terre,
Loin de vous et de Dieu.

Je veillais sur Don Juan ; mais l'esprit de l'abîme
Plus que moi fut puissant,
Et Don Juan, à sa voix, fit un pas vers le crime
Par un chemin de sang.
[...]
Je voudrais demeurer loin de sa face austère ;
Car, pendant mon exil,
Peut-être dans la voie étroite et salutaire
Don Juan rentrera-t-il ?

Mais, comme vous savez qu'aux voûtes éternelles,
Malgré moi, tend mon vol,
Soufflez sur mon étoile et détachez mes ailes,
Pour m'enchaîner au sol.

En un être mortel changez mon divin être,
Et je vous bénirai ;
Car Dieu ne me verra devant lui reparaître
Qu'à l'heure où je mourrai ⁽²⁾ ».

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.46

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.50-51

L'interférence d'un ton qui se veut « réaliste » avec le merveilleux se retrouve également sur terre tout au long de l'acte III, qui continue à dérouler les tristes aventures de Don Juan, qu'on voit ici prenant pour cible un certain Don Luis de Sandoval, personnage entouré de légendes dont celle du mystère de sa naissance: on raconte que son père avait fait un vœu à un démon qui était sorti d'une peinture représentant Saint Michel « lorsqu'à son grand étonnement, il s'aperçut que les personnages n'étaient plus sur la toile, et que leur place était vide... Au même instant, il sentit qu'on lui frappait sur l'épaule ; il se retourna : c'était le démon ⁽¹⁾ ». Une autre légende nous présente Don Juan demandant du feu à un homme qui se promenait sur l'autre rive du Manzanares, et ce fumeur, au lieu de traverser le pont, « préféra allonger le bras, et l'allongea si bien, que le bras traversa le Mançanarès, et vint présenter son cigare à Don Juan ⁽²⁾ ». Dans la suite de cette scène, Don Juan apparaît, selon l'expression de Jean Rousset,

comme un « personnage comédien ». Sa conduite relève perpétuellement du jeu, ici du jeu concret et du pari qu'il finit par gagner contre Don Luis de Sandoval, qui lui a tout proposé en échange de doña Inès, qui, on l'a dit, se réfugiera dans la mort pour se soustraire à l'ignoble dépravé. En mourant, Inès demande : « [...] dites à ma sœur, qui est une sainte fille du couvent de Notre-Dame du Rosaire, qu'elle ait à prier pour l'âme de pécheresse ⁽³⁾ ». Par cette note de réalisme dans un contexte saturé de merveilleux, le dramaturge cherche peut-être à reposer le lecteur avant de le faire assister à un nouveau pacte de Don Juan avec le diable : ce dernier l'aidera à descendre à la tombe de son père qui, poussé par une force surnaturelle, se soulève, signe le testament et se recouche. Don Juan n'est plus un vassal quelconque, mais l'héritier des Marana, ce qui le fera s'exclamer : « [...] Il a signé ! Ah ! je ne suis donc plus un vassal ! je ne suis donc plus un bâtard ! je

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.53

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.55

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.70

suis Don José de Marana. Merci, père, merci ! (L'embrassant au front.) Tu m'as donné le droit de porter l'épée ! ... Malheur à toi, Don Juan, malheur ⁽¹⁾ ! ». Le lecteur est plongé dans une atmosphère surnaturelle terrifiante, à laquelle l'évocation directe, au moyen d'images visuelles, de l'autre monde confère une efficacité théâtrale sans doute un peu élémentaire mais indéniable.

La recherche effrénée du plaisir pousse Don Juan à s'enfoncer encore plus dans le désordre et, pire, à corrompre ceux qui l'entourent, sa dernière victime n'étant autre que la sœur de doña Inès, la religieuse Marthe, qui, ne se souvenant plus de son ancienne condition d'ange, finit par tomber dans le filet habilement tendu par le séducteur. Mais ici encore les apparitions fantastiques et spectaculaires se multiplient et les morts commencent à parler : ainsi, la statue de Doña Inès, saisissant Don Juan par les cheveux, l'oblige à regarder le spectacle de toutes les tombes de ses victimes, qui s'ouvrent l'une après l'autre, ainsi que le précise cette longue didascalie : « un cercueil recouvert d'un drap noir, et sur

lequel sont les armes de Marana, sort de terre au milieu du chœur, avec quatre cierges aux quatre coins, et un à la tête ; en même temps, une dalle se lève devant l'autel. Le Moine tué par Don Juan paraît, et la lampe du tabernacle s'allume toute seule. Alors, à la gauche du tombeau, une deuxième dalle se lève : Carolina paraît, et le cierge qui est près d'elle s'allume tout seul. A droite, et sans interruption, une troisième pierre se lève : Vittoria paraît, et un troisième cierge s'allume tout seul. Même jeu de machine pour Teresina et pour Sandoval, qui paraît le dernier. Toutes ces apparitions se font lentement et solennellement, au bruit de l'orgue qui fait entendre le *De profundis* ⁽²⁾ ». Notons ici que les indications scéniques extérieures au texte sont nombreuses dans tout le drame. La plupart du temps,

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.72-73

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p. 82

elles consistent en des notations de caractère psychologique destinées à souligner, comme dans cette scène, à travers les gestes et les mouvements, des états d'âme, des sentiments ou l'émotion liée à un épisode décisif de l'action : la révolte des morts victimes de Don Juan, la peur (« Paquita, jetant un cri dans le corridor » ; « Marthe jette un cri et tombe aux pieds de Don Juan »).

Dans un climat lugubre, lourd d'angoisse, nous assistons graduellement à un conflit entre le désir effréné de Don Juan de posséder Marthe, et un autre désir, encore confus, que laisse entrevoir l'évanouissement et qui prélude à la future conversion. Jusque là l'ironie a constitué pour lui un refuge destiné à surmonter une contradiction intime aliénante, sans doute inconsciente, en tout cas jamais avouée, de laquelle il prendra enfin conscience et commencera à se libérer, jusqu'au moment où il annonce à Marthe: « je ne suis plus Don Juan ton fiancé, je ne suis plus Don Juan ton époux ! je suis frère Juan le trappiste... Sœur Marthe, souvenez-vous qu'il faut mourir !... ». Le retournement qui s'opère en lui a cependant encore besoin de s'affermir. La lutte intérieure de Don Juan se

poursuit, mais parallèlement sa volonté de changement s'accroît. S'il est encore traversé par le doute en attendant l'apaisement de la certitude enfin acquise, l'ironie et le sarcasme, le ton provocant, les interrogations et les exclamations qui étaient comme autant de défis au monde et à Dieu ont cédé la place à un langage humble et recueilli. On note de même la disparition des points de suspension, très fréquents au début de la pièce et qui donnaient à l'expression un caractère heurté ; il semble que Dumas, plutôt que de formuler totalement la pensée de ses personnages, préfère la laisser en suspens. Or, ici, ce n'est plus du tout le cas, comme on le voit dans ce bref passage où Don Juan, seul, réfléchit : « oui, oui, mon père, c'est la sagesse divine qui me parle par votre bouche ; et, tant que j'entends votre voix, je crois, j'espère, et je prie ; mais dès que je suis seul, l'amour et l'orgueil, ces deux adversaires de l'âme, viennent me tenter. Mon

Dieu, Seigneur, donnez-moi la force de leur résister ⁽¹⁾ ». Ce moment d'émotion, nous le retrouvons également à la fin de l'acte IV, qui constitue une étape importante dans le déroulement de l'action : ce sont en effet les nouvelles relations nouées par Marthe avec Don Juan qui l'amèneront à se repentir. Marthe, à un certain moment, était sur le point de succomber au charme persuasif de Don Juan et s'apprêtait à le suivre. Mais l'apparition du fantôme d'Inès et des autres victimes du séducteur effraie tellement Don Juan qu'il se réfugie dans un couvent de trappiste. Marthe, qui avait perdu la raison, demande à sa mort un confesseur. Don Juan arrive, l'accompagne dans ses derniers soupirs, mais prend conscience à ce moment là de l'horreur du fait qu'il ne fut pas seulement un corrompu dans le sens le plus large du terme mais également un abominable corrupteur : « O mon Dieu ! » s'écrie-t-il, « je suis un être bien fatal aux autres et à moi-même ; tout ce que je touche se brise ou se flétrit ; et ceux à qui je n'ôte pas la vie perdent la raison ⁽²⁾ ». Cependant, en dépit de ses efforts pour retrouver le bon chemin, il est encore retenu par son orgueil. Lorsque son frère José arrive avec le mauvais ange qui lui ordonne de se battre, il commence par refuser, parle gentiment à son frère,

lui demande pardon « à genoux, les yeux en larmes, le front dans la poudre... ⁽²⁾ »; mais Don José, implacable, est tout entier à son obsession de vengeance et, à la troisième insulte, Don Juan, ne pouvant plus résister à ses provocations, saisit une des épées ; le duel est bref et Don José meurt en maudissant son frère. Cette scène où les deux frères règlent leur compte et où l'on entend vivement la voix de Dumas lui-même mériterait d'être citée en entier, mais contentons-nous de ceci :

Don José .

C'est cela !... et parce que, lassé de vices, repu de débauches, gorgé de sang, il te plaît de venir demander asile à un cloître, tu crois fuir le châtement ?... Et qui me vengera de toi, si je ne me venge pas ?

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p. 83-84

(1) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p. 86

Don Juan.

Mon repentir.

Don José.

Ton repentir, rendra-t-il l'honneur et la vie à ma fiancée ?... rendra-t-il la vie à mon épouse ? ... Que m'importe ton repentir, à moi ! me rendra-t-il mon bonheur brisé entre tes mains ?... Pourquoi ne m'as-tu pas tué comme Teresina, Don Juan ? Tu le pouvais, il fallait le faire ; mais non, tu n'as voulu que m'avilir... Allons donc ! du courage, Don Juan ! tu vois bien que je suis venu pour me battre avec toi et qu'il faut que nous nous battions...

Don Juan.

Jamais frère...

Don José.

Je saurai bien t'y forcer... Prends garde !... ce que tu as fait, je le ferai !... Tu m'as jeté ce parchemin au visage... (Il le lui jette). Tiens !...

Don Juan.

Seigneur, donnez-moi l'humilité.

Don José.

Tu m'as déchiré mes habits de gentilhomme... (Il lui déchire sa robe) Tiens !...

Don Juan.

Seigneur, donnez-moi la patience.

Don José

Tu m'as fait battre de verges par tes valets.

Don Juan.

Don José, tu feras plus que tout cela : tu me feras perdre mon âme.

Don José, le frappant du plat de son épée.

Tiens !

Don Juan, s'élançant sur l'épée.

Ah !

Don José.

Enfin !

(Combat de quelques secondes ; Don Juan touche Don José.)

Don Juan.

Frappé ?

Don José, chancelant.

Oui, frappé !... le frère frappé de la main du frère !... (Il tombe. Se relevant). Le

frère, maudissant le frère !... le sang du frère sur la tête du frère... (Il expire)

Don Juan le regarde un instant, puis prenant son manteau et son chapeau.

Don José dans la tombe de Don Juan ! Allons décidément, il paraît que le diable ne veut pas que je me fasse ermite.

(Il s'éloigne par la même brèche que Marthe a franchie)

Le mauvais ange, riant.

Démon de l'orgueil, j'avais compté sur toi... Tu ne m'as pas trompé.... Merci !

(Il disparaît)⁽¹⁾ ».

A la suite de ce crime, Don Juan s'enfuit du couvent. Jusqu'au dernier moment, même après la convocation par le mauvais ange de toutes les victimes de l'ancien séducteur, il résistera encore et continuera à éluder le repentir. Lorsque

Sandoval, un des spectres apparus, le blesse mortellement et le défie en lui demandant : « Es-tu donc las d'attendre la justice divine ? », Don Juan lui répond : « Oui ; car j'en entends éternellement parler, et je ne la vois jamais venir... Écoute : Dieu m'a donné une heure pour me repentir ; je lui donne un quart d'heure pour me foudroyer ! ». Mais c'est ici que l'ultime tentative de Marthe va enfin réussir à le racheter, grâce au plus sublime sacrifice qu'est le pardon. Notons ici que dans la première version du drame de Dumas (en 1836), Don Juan est condamné et meurt sans se repentir mais à partir de 1863, l'auteur a

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.89-90
modifié la fin de la pièce pour lui donner sa signification spirituelle, en attribuant à l'intercession de la femme un rôle décisif dans le salut du pécheur : « Don Juan », lui dit Marthe, « une larme de repentir qui tombe dans les yeux du coupable suffit à éteindre un lac de feu... Repens-toi, Don Juan, repens-toi ! [...] Don Juan, je suis l'ange du pardon, parce que je suis l'ange de l'amour... Je viens de la part du Seigneur... Repens-toi ! Repens-toi ! ⁽¹⁾ ». Dans un dénouement qui n'est pas sans rappeler celui du Second Faust, Don Juan meurt au pied du bon ange, le fond du théâtre s'ouvre et des voix célestes annoncent la rédemption du coupable repenti: Don Juan meurt pour renaître à l'éternité, dit Marthe.

C'est justement le rôle de Marthe dans le salut de l'âme de Don Juan qui a poussé la critique à accuser Dumas d'avoir pris l'idée à Zorrilla, d'autant plus que la modification du dénouement de la pièce appartient à la deuxième moitié du XIXème siècle, l'écrivain espagnol ayant déjà écrit et publié son drame. Jean-Louis Picoche conteste cette accusation car « Dumas no hablaba ni leía español y todos sus escritos acerca de España revelan una ignorancia total de todo lo hispánico. Resultaría curioso que Dumas se hubiese hecho traducir el Tenorio y que le hubiera interesado hasta el punto de modificar su drama ⁽²⁾ ». D'autres, en revanche, retournant l'accusation ont été jusqu'à considérer que *Don Juan Tenorio* est « un puro calco del Marana de Dumas ⁽³⁾ ».

Quoi qu'il en soit des ressemblances, surtout en ce qui concerne la figure de l'amoureuse chez Doña Inès ou chez Marthe, qui sauvera l'âme de Don Juan de la condamnation éternelle, et bien que finalement l'amour ait vaincu, il reste

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.99-100

(2) Picoche Jean-Luis, "Introducción" a la edición de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Taurus, Madrid, 1986, p.31. Traduction: : « Dumas ne parlait ni lisait l'espagnol et tous ses écrits qui concernent l'Espagne révèlent une ignorance totale de tout ce qui est hispanique. Il serait bizarre que Dumas se soit fait traduire le *Tenorio* et que cela l'ait intéressé au point de modifier son drame ».

(3) Pi y Margall Francisco, in *Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio*, Madrid, 1878. Traduction: « un pure calque du Marana de Dumas ».

que le Don Juan de Dumas est un « salaud » qui dépasse en ignominie et en cruauté ses prédécesseurs, ce qui n'est toutefois pas du tout contradictoire avec sa nature de héros romantique démesuré. George Sand, dans *Le château des déserts*, (1847) le traitera de « salaud mais avec du cœur ». Ce Don Juan hallucinant, qui à la fin obtient le pardon divin, est pour Dumas tout simplement un homme dominé par ses pulsions et qui a la naïveté de croire à la durée du plaisir. Comme l'écrivit Hippolyte Parigot, « des orgies fantasmagoriques, Don Juan de Marana en est la plus folle et, au surplus, la moins originale, celle qui lui a coûté le moins d'effort personnel. Byron, Calderon, Shakespeare, Molière, Goethe, Hoffmann, Musset, Mérimée s'y coudoient en une féerie de la Salpêtrière ⁽¹⁾ ». Alexandre Dumas ne pouvait pas, par ailleurs, ne pas s'intéresser à Don Juan car il est comme l'exaltation exacerbée de son propre moi ; on pense ici à la phrase d'André Maurois analysant le Don Juan de Byron, et qui pourrait parfaitement s'appliquer à notre auteur : « le seul objet d'importance pour Lord Byron était Lord Byron ».

Le mélange intime de la prose et de la poésie n'est pas indifférent à la signification que Dumas entend donner à sa pièce. Il confie en effet aux scènes versifiées le soin de dégager cette signification en soulignant les résonances symboliques de l'action ; ainsi en est-il des dialogues, au début, entre le bon et le mauvais ange et de la tirade du mauvais ange à la fin. Dans les scènes en prose, en

revanche, l'expression, d'une grande simplicité, reste au premier degré, instrument d'une communication directe, sans arrière-plan. C'est aussi dans ces scènes qu'apparaissent, malgré l'habileté incontestable du dramaturge à nouer et à faire progresser l'action, les faiblesses de l'oeuvre : la psychologie reste en surface et l'évolution intérieure du héros ne convainc toujours pas le lecteur, qui reste perplexe quant à l'authenticité de la dimension spirituelle du drame. Aussi

(1) Parigot Hippolyte, *Le drame d'Alexandre Dumas*, Stalkine, Genève, 1973, p.49
faut-il savoir gré à l'auteur d'avoir égayé cette pièce étrange, dépourvue de vraie profondeur, parfois un peu confuse, de quelques touches typiquement « espagnoles » qui rejoignent la nouvelle de Mérimée (quoique ce dernier le dépasse sur le plan de ces détails pittoresques) ; des touches qui répondaient sans doute, comme on l'a répété à plusieurs reprises, aux goûts des spectateurs de l'époque, non seulement en France mais également en Espagne, grâce à la traduction qui y fut faite. Parmi ces traits de couleur locale, signalons qu'on boit beaucoup, dans le drame, du vin de Málaga, de Jérez, mais Don Juan préfère le Valdepeñas ⁽¹⁾ ; on y lit des descriptions sur les enchantements de Madrid ou de Séville, « en Andalousie, dans la ville des amours, des sérénades et des fleurs [...] Et que fait-il à Séville ? [se référant à son frère Don José]... Il chante des chants mauresques sur une guitare grenadine ⁽²⁾ » ; ne manquent pas, non plus, la présence, le langage et les différentes fonctions de l'éventail : « l'éventail d'une jolie femme est plus puissant que la baguette d'une fée ⁽³⁾ » ; le rôle des bijoux qui rendent folles les femmes de Don Juan, le généreux : il offre un sac, une chaîne en or et une bague à Paquita, la servante, et à Térésina qui s'exclame : « c'est le feu de ces diamants qui m'éblouit... c'est ce bandeau qui brûle mon front ; c'est ce collier qui embrasse ma poitrine ⁽⁴⁾ ». En même temps qu'il recourt au pittoresque extérieur, Dumas ne perd pas une occasion de mettre en scène, l'inévitable et rituel sentiment de l'honneur. Au début, Don Juan, s'adressant à l'une de ses femmes, jure « sur [son] honneur ⁽⁵⁾ » ; celle-ci, la Vitoria, lui dit sur un ton de

défi, car il l'abandonne pour une autre: « je te dis encore que si Carolina vient au rendez-vous que tu lui donnes, foi d'Espagnole, je la tuerai ⁽⁶⁾ » ; au milieu de la

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p.54-55

(2) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.9

(3) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p. 18

(4) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p. 30

(5) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p.4

(6) Dumas Alexandre, *Ibid.*, p. 6

pièce, Sandoval, parlant de Doña Inès, la décrit de la sorte : « doña Inès, comtesse d'Almeida, est une véritable Espagnole, hautaine et jalouse, portant toujours un poignard de Tolède à sa jarretière, fiole de poison à sa ceinture ; gardez-vous de l'un et de l'autre ⁽¹⁾ ».

Mais, dans l'ensemble, l'oeuvre a suscité peu de jugements favorables. Dumas fut sévèrement critiqué quant à la cohérence de ce drame; on l'a jugé incapable d'aller au-delà des traits exotiques dont était friande à son époque: « on peut regretter », considère-t-on dans le *Dictionnaire de Don Juan*, « que son Don Juan soit un peu inconsistant : il se contente d'être fatal, et fait presque figure de marionnette ⁽²⁾ ». Riche de mouvement, habilement agencée, la pièce ne parvient pas à éclairer vraiment le secret de l'âme du séducteur : « au théâtre, [...] M. Alexandre Dumas », écrit Alfred Nettement, « ne parle point à l'âme. La crudité de ces idées perce dans toutes ses compositions. L'homme pour lui n'est guère qu'une machine gouvernée par les sens : aussi, à la scène, il ne remue point les fibres les plus élevées de la nature humaine, mais il excite les passions qui s'agitent dans une sphère inférieure. C'est un poète sensualiste qui produit des émotions sensuelles ⁽³⁾ ». Certains journaux de l'époque ont néanmoins « reconnu que cette oeuvre n'est pas ennuyeuse, et s'orne même de verve et d'esprit ⁽⁴⁾ » ; *La Quotidienne* concède même que « cette fantasmagorie contient des scènes grandioses et d'une grande beauté tragique ⁽⁴⁾ ». Mais, en définitive, les jugements sur cette oeuvre rejoignent ceux qui furent, en général, porté sur l'ensemble du théâtre de Dumas : bien que ce soit « par le théâtre que [Dumas ait] d'abord

cherché la célébrité » et qu'il ait « un goût empirique, c'est-à-dire hasardeux mais qui sait toucher le public », on l'a accusé d'être resté un « improvisateur »,

(1) Dumas Alexandre, *op.cit.*, p. 62-63

(2) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan, op.cit.*, p. 358

(3) Nettement Alfred, *Histoire de la littérature, op.cit.*, p.198

(4) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan, op.cit.*, p.358

comme l'écrit Hippolite Parigot : « improvisateur, [il] le fut assidûment. Il fut même improvisé, n'ayant guère fait d'humanités. Pendant quarante ans il pratiqua le métier d'écrire ; il en a plus connu les joies que les angoisses. Il lui est arrivé couramment de négliger ponctuation, orthographe, correction, mesure et goût, de donner dans la brutalité (jamais obscène), l'emphase, le bavardage, et même le gribouillis, et de grossoyer, et de n'avoir point de style », ajoutant toutefois, et c'est ce qui ici nous intéresse : « sauf dans le drame. Rénovateur du genre, il renouvela la forme. Le théâtre était seul capable de discipliner cette verve peu minutieuse ⁽¹⁾ ». Les résultats restent toutefois inégaux : même dans les pièces en vers, « où sa plume s'appliquait, pensant faire œuvre d'art, il est sujet à des accidents », constate le même critique, citant à titre d'exemple, dans *Don Juan* : « pourquoi me senté-je ? (I, i, sc V) » et faisant également remarquer que « les conjugaisons lui sont épineuses » et qu'il « abuse de : « et puis ensuite », qu'il ose « tous ses délices » et que « dans un seul but » lui échappe ⁽²⁾ ».

D'autres ont considéré que « ce fut en vain que M. Alexandre Dumas multiplia ses pièces. Il amusa, il intéressa même le public de son temps par des ébauches fortement colorées ; il eut des succès, il obtint la vogue ; mais il n'atteignit pas la gloire, qui n'appartient qu'aux œuvres finies et durables. Il eut à un degré supérieur les qualités inférieures qui font réussir au théâtre. On dira peut-être qu'il fut le premier artisan dramatique de son époque, mais on ne saurait dire qu'il fut un des grands poètes dramatique de ce pays ⁽³⁾ », pour conclure que « M. Alexandre Dumas n'était ni un homme de passion, ni un homme de parti ; c'était une nature d'artiste, insouciant, mobile, dominée par la fantaisie, ardente à s'épancher sur tous les sujets, pleine du sentiment de sa force et de sa fécondité,

(1) Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan, op.cit.*, p.358

(2) Parigot Hippolyte, *Le Drame d'Alexandre Dumas*, Calmann Lévy, Paris, 1899, p.414-416

(3) Nettement Alfred, *Histoire de la littérature, op.cit.*, p. 199

glorifiant la puissance individuelle quand il la rencontrait sur sa route, parce qu'elle lui rappelait sa propre puissance dans laquelle il avait une foi à peu près exclusive ⁽¹⁾ ». C'est en ayant présents à l'esprit les mérites d'un dramaturge habile, mais aussi les limites et les insuffisances de l'artiste, qu'on pourra situer *Don Juan de Marana*, qui se ressent de bout en bout de la puissante fantaisie de son créateur, à la place certes modeste mais non méprisable qu'il occupe dans la longue lignée d'œuvres qu'a suscitées la figure de l'inquiétant et fascinant séducteur.

4 - Renouveau, dégradation ou épuisement du mythe ?

L'Espagne a enrichi les mythes littéraires de deux de ses idoles les plus riches de signification humaine et d'épaisseur symbolique : Don Quichotte, avec son incomparable rayonnement, et Don Juan. Selon de nombreux critiques, seul Faust peut leur être comparé. Georges Gendarme de Bévotte résume de la sorte la présence persistante de la figure, indéfiniment renouvelée, du séducteur: « c'est ainsi que dès le principe la fable réunit tous les éléments qu'elle emportera avec elle d'âge en âge et de pays en pays, éléments si essentiels à son existence qu'ils persisteront à travers ses multiples variations. Alors que la leçon religieuse, si exclusivement espagnole, aura disparu, l'intrigue générale du *Burlador*, les aventures du héros, les personnages mêlés à sa vie, tout cet ensemble se conservera. Qu'elles changent de nom, d'attitude, de sentiments, les victimes du Séducteur seront toujours des grandes dames et des paysannes ; le valet ne cessera d'être le conseiller craintif et peu écouté de son maître, hésitant entre les scrupules de son honnêteté, son intérêt et sa poltronnerie ; la statue continuera à faire résonner sur les planches le bruit martelé de ses talons de pierre ; Don Juan,

(1) Nettement Alfred, *Histoire de la littérature, op.cit.*, p. 231

devenu le symbole de la corruption des sens et de l'esprit, la personnification du sensualisme et de l'impiété, ou le chercheur d'un irréalisable idéal, sera toujours le galant et hardi cavalier, l'inlassable coureur d'aventures, le révolté impatient des contraintes qu'imposent les lois humaines et la loi morale ⁽¹⁾ ». De Tirso aux romantiques, à travers des réincarnations multiples, Don Juan est « cet individu différent dans une même espèce », susceptible de recevoir des transformations incessantes et les traits les plus divers, mais chez qui se retrouve, invariable, la même tension, la même dynamique fondamentale : celle de la conquête ; il « ne connaît pas d'Iseult », écrit Denis de Rougemont, « ni de passion inaccessible, ni de passé, ni d'avenir, ni de déchirements voluptueux. Il vit toujours dans l'immédiat, il n'a jamais le temps d'aimer, d'attendre et de se souvenir, et rien de ce qu'il désire ne lui résiste, puisqu'il n'aime pas ce qui lui résiste ». A quelque siècle et à quelque pays qu'il appartienne, Don Juan aime toutes les femmes de toutes les conditions: « il a un cœur à aimer toute la terre ». Comme nous l'avons vu au long de notre étude, les romantiques ont remanié le personnage conformément aux aspirations de leur époque, au point d'en faire un séducteur séduit, amoureux, idéaliste, voire repentant ! Ils l'ont remodelé, adapté, et bien souvent personnalisé, selon le vieux dicton castillan cité par le professeur Royo-Villanova : « cada uno cuenta o habla de la feria como le va en ella ⁽²⁾ » ; mais ils se sont avant tout épris de lui et l'ont profondément aimé : « nous aimons Don Juan », déclare Gautier, et Musset dans *Namouna* s'écrie :

« Pas un d'eux ne t'aimait, Don Juan ; et moi, je t'aime
Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi ⁽³⁾ ». Ils le cherchaient partout mais jugeaient qu'aucun auteur n'avait vraiment réussi à faire de lui un portrait satisfaisant. Musset toujours nous le fait savoir au chant II de sa *Namouna* :

(1) Bévotte Gendarme de, in *La légende de Don Juan*, Slatkine, Genève, 1993, p.92-93

(2) Royo-Villanova y Morales R., *Redescubrimiento de Don Juan*, Morata, Madrid, 1932, p.29

(3) Musset Alfred de, *op.cit.*, p.338

« Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps, Shakespeare aurait trouvé ⁽¹⁾ ».

Nombreux furent ceux qui s'emparèrent de cette figure comme porte-parole de leur monde d'idées et de sentiments; ainsi, Byron, écrivant à son ami Murray, parle d'un héros immortel qui ne pourrait être autre que son ami Don Juan, mais il lui a finalement servi de simple prétexte pour exprimer ses propres opinions sur les sujets les plus variés, d'ordre politique, littéraire ou personnel. Mérimée, lui aussi, pourrait répéter avec Flaubert « Don Juan c'est moi ». Cet engouement a poussé de nombreux critiques à s'interroger sur les raisons d'une séduction qui s'est maintenue intacte depuis l'âge baroque. Don Juan accède à la dimension du mythe, non seulement parce qu'il illustre et allégorise l'image de l'homme comme « être de désir », mais aussi par sa capacité à générer des approches nouvelles, des mises en perspective inédites, à être une sorte d'« éventail multicolore ». Pour Maeztu, Don Juan est ce mythe « que no ha existido, ni existe, ni existirá sino como mito ». Que la fortune de ce mythe ait connu une sorte d'apogée à l'époque romantique, comme en témoignent Musset, Mérimée, Dumas et d'autres de différentes nationalités, n'a rien d'étonnant : l'idéologie romantique trouvait dans la figure du Séducteur l'incarnation de sa vision de l'homme, éternel insatisfait à la recherche infatigable d'un idéal introuvable :

« Tu ne t'es pas lassé de parcourir la terre !
Ce vain fantôme, à qui Dieu t'avait envoyé.

(1) Musset Alfred de, *op.cit.*, 335

Tu n'en as pas brisé la forme sous ton pié !

Tu n'es pas remonté, comme l'aigle à son aire
Sans avoir sa pâture, ou comme le tonnerre
Dans sa nue aux flancs d'or, sans avoir foudroyé ⁽¹⁾ ! ».

Dans ce mythe protéiforme confluaient la revendication de la liberté (sexuelle surtout), l'individualisme, la révolte, la recherche haletante et douloureuse d'un amour qui, pour reprendre les mots de Baudelaire, « ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale ⁽²⁾ » ; ou encore cette quête, vouée d'avance à l'échec, de « celui qui s'attache au plaisir, c'est-à-dire au présent » et qui lui « fait l'effet d'un homme roulant sur une pente, et [...] voulant se raccrocher aux arbustes, les arracherait et les emporterait dans sa chute ⁽³⁾ ». Baudelaire fera descendre le séducteur aux enfers ⁽⁴⁾ et voudra terminer son existence avec un drame intitulé *La fin de Don Juan* ⁽⁵⁾ ; Stendhal, lui, dans *De l'amour* (1822) s'en était pris au séducteur, être égoïste, cruel, incapable d'aimer: « Don Juan réduit l'amour à un simple business », écrit-il avec la brièveté et la sécheresse qui lui sont familières. Cet « exemplaire parfait du type masculin », comme le verra George Gendarme de Bevette, a révolté George Sand qui, par féminisme, laisse éclater, dans *Lélia*, son mépris pour le vulgaire séducteur. Diego Marín explique cet «ataque apasionado de una feminista» par le fait qu'elle se sent «identificada con las víctimas de Don Juan ⁽⁶⁾» ».

En 1848, Gustave LeVasseur, dans un drame intitulé *Don Juan Barbon*, se venge du Don Juan de tous les siècles et le montre vieux et victime d'un autre

(1) Musset Alfred de, *Ibid.*, p.341

(2) Baudelaire Charles, *Fusées, op.cit.*, p. 45

(3) Baudelaire Charles, *Mon cœur mis à nu, La Pleiade*, Paris, 1961, p. 70

(4) Voir le poème « Don Juan aux enfers » de Charles Baudelaire, *La Pleiade*, Paris, 1961, p.18

(5) Voir le poème « La fin de Don Juan » de Charles Baudelaire, *La Pleiade*, Paris, 1961, p.563

(6) Marín Diego, «La versatilidad del mito de Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VI, número 3, 1982, p.397. Traduction: « l'attaque passionnée d'une féministe qui se sent identifiée avec les victimes de Don Juan ».

Don Juan, jeune, qui séduit sa femme et sa fille, et finit par le tuer dans un duel.
C'est aussi une attitude de répulsion qui prévaut dans la deuxième moitié du

XIXème siècle et plus tard aussi au XXème où les écrivains continueront à décrire le personnage sous les traits démoniaques que lui avait déjà donnés Tirso dès les premiers vers de son *Burlador* : « Pero pienso que el demonio / En el tomó forma humana, / Pues que, vuelto en humo y polvo, / Se arrojó por los balcones ⁽¹⁾ ». Egido Aurora résume de la sorte cette dimension luciférienne de la figure de Don Juan: « al Diablo le son naturales las marcas de tentador, misterioso y homicida, pero sobre todo de soberbio; Don Juan es un ejemplo de soberbia: malversa y abusa de los poderes humanos desobedeciendo a su padre, a su tío, al rey y al mismo Dios ⁽²⁾ ».

Ce Don Juan, jusque là confiné dans le domaine de la poésie, du théâtre et de la musique, investit, à partir de la fin du XIX siècle, ceux de la science, de la médecine, de la sociologie, de la psychologie et de la psychanalyse. Les biologistes, en particulier, le réduisent, selon Mercedes Alonso, « a la escala animal mínima. Los psicoanalistas se han prodigado para entregarnos a Don Juan como un perturbado. Y todo ello, claro está, en el absurdo de psicoanalizar el cerebro de Don Juan, pero ¿cuál de ellos? ⁽³⁾ ». Certains hommes de science, tels que l'éminent médecin Gregorio Marañón qui a rédigé cinq essais sur Don Juan, voient le mythe encore présent dans l'avenir, mais déguisé et sous d'autres formes et d'autres noms, et en voie d'épuisement: « señales inequívocas », nous fait

(1) Molina Tirso de, *El Burlador de Sevilla, op.cit.*, I, vv.300-306.

(2) Egido Aurora, « Sobre la demonología de los burladores », en *El mito de Don Juan*, Cuadernos de Teatro Clásicos, Madrid, 1988. Traduction: « les traits de tentateur mystérieux et homicide sont naturels au diable, mais surtout ceux de l'orgueilleux ; Don Juan est un exemple d'arrogance: il mésuse et abuse des pouvoirs humains, désobéissant à son père, à son oncle, au roi et à Dieu lui-même ».

(3) Saenz Alonso Mercedes, *Don Juan y el Donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1960, p.59. Traduction: « à l'échelle animale minimale. Les psychanalystes se sont dépensés pour nous présenter Don Juan comme un perturbé. Et tout cela est, bien entendu, dans l'absurde intention de psychanalyser le cerveau de Don Juan, mais lequel ? ».

remarquer le médecin, « anuncian que el final de su reinado se acerca. Yo creo firmemente que una de las características de la humanidad futura será una vida sexual simple y clara, libre de mitos de este o de aquel significado. En esta sociedad habrá todavía hombres de contextura donjuanesca, porque ello depende

solamente de los arcanos de la embriología, a los que no llegan las fuerzas humanas. Pero, ya desenmascarados, arrastrarán una vida inofensiva y oscura, y ni siquiera se llamarán Don Juan ⁽¹⁾ ».

Cependant, par-delà les analyses inégales et variées des uns et des autres, on peut présumer que le mythe de Don Juan ne cessera pas d'être étudié, pensé, rêvé, prenant des formes et des significations variées en fonction de l'environnement culturel et de son évolution. Le mythe initial du *Burlador* a fini, avec le poids du temps, par se vider graduellement, à partir de l'époque post-romantique, de sa charge explosive ; mais le type même de Don Juan continue jusqu'à nos jours à servir de référence, fût-elle banale et stéréotypée, quand il s'agit d'aventures amoureuses mettant en œuvre les stratégies et les manœuvres de la séduction qui, tout compte fait, n'ont pas beaucoup changé au cours des siècles. Le bref panorama suivant, à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, des prolongements qu'a connus la figure du séducteur témoigne de l'intérêt persistant pour ce « cazador de ideal » (comme l'appellera Ortega y Gasset) qui n'a cessé de solliciter l'ingéniosité des talents les plus divers, qu'il s'agisse d'écrivains, d'artistes ou de savants; de qui ne se sont fatigués ni les poètes, ni les philosophes, ni les dramaturges ou les metteurs en scène de théâtre ou de cinéma. L'autrichien Lenau consacre à Don Juan un grand poème dramatique ; le

(1) Marañón Gregorio, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937, p.52. Traduction: « des signes évidents annoncent que la fin de son règne approche. Je crois fermement qu'une des caractéristiques de la future humanité sera une vie sexuelle simple et claire, libre de mythes de tel sens ou de tel autre. Dans cette société il y aura encore des hommes de contexture donjuanesque, parce que cela dépend uniquement des arcanes de l'embryologie, là où les forces humaines n'arrivent pas. Mais, déjà démasqués, ils traîneront une vie inoffensive et obscure, et ne s'appelleront même pas Don Juan ».

portugais Guerra Junqueiro compose une longue satire de l'anarchie moderne intitulée *La Mort de Don Juan* ; Alexis Tolstoï, encore attaché aux prestiges du fantastique, dédie à la figure du Séducteur, en 1860, un poème dramatique; Barbey d'Aurevilly, dans *Le plus bel amour de Don Juan*, le représente vieilli mais encore capable de séduire et de s'émouvoir; E. Haraucourt fera paraître en 1898 le drame en vers *Don Juan de Marañón*. Le début du XX^{ème} siècle verra

paraître des romans comme *Le nouveau Don Juan* de Marcel Barrière, tandis qu'Apollinaire, déjà auteur des *Exploits d'un jeune Don Juan*, publiera ensuite *Les trois Don Juan*. Nombreux seront les noms qui se saisiront du héros espagnol. Le Lituanien O. Milosz écrira en 1912, en langue française, le drame *Miguel Mañara*. En 1921, la pièce posthume d'E. Rostand *La dernière nuit de Don Juan* nous le dépeint condamné à jamais à jouer l'éternel *Burlador* sur la petite scène d'un guignol. Après lui, le mythe est repris par le dramaturge belge M. de Ghelderode, G.B.Show, J.E. Flecker, le suisse Max Frish, la belge Suzanne Lilar et bien d'autres. Dans cette liste, les Espagnols sont également nombreux à faire revivre la figure de Don Juan, qu'Ortega y Gasset tient pour « un des plus hauts dons » que le monde doive à l'Espagne. Citons, à titre d'exemples, Unamuno avec *El hermano Juan*, Pérez de Ayala, l'analyse biologique de Marañón, Machado, Jacinto Grau et Martínez Sierra, avec leurs études de caractère philosophique et psychologique.

On ne peut ignorer, à cette époque, Albert Camus, qui voit en Don Juan un héros de l'absurde, le frère de Sisyphe, profondément conscient de l'absurdité de la vie. Dans *Le mythe de Sisyphe*, il écrit qu' « il n'y a d'amour généreux que celui qui se sait en même temps passager et singulier. Ce sont tous ces mots et toutes ces renaissances qui font pour Don Juan la gerbe de sa vie. C'est la façon qu'il a de donner et de faire vivre ⁽¹⁾ ».

(1) Camus Albert, *Le mythe de Sisyphe*. Disponible sur : gallica.fr

En définitive, on ne peut voir Don Juan que sous l'angle d'une éternelle « matière à rêver ». Sa figure restera, ses traits survivront, indéfiniment repris, sélectionnés, combinés, déconstruits, reconstruits, afin de pouvoir exprimer les émotions et la sensibilité d'une époque, sa quête de sens, son échelle des valeurs. Aussi la figure du Séducteur ne paraît-elle pas, quelque mutation qu'elle soit appelée à subir, menacée de devenir anachronique, vestige d'un temps et d'une culture définitivement révolus. Le professeur Royo-Villanova y Morales, se

démarquant de l'opinion de son compatriote Gregorio Marañón, croit à la survie du mythe de Don Juan en même temps qu'il le tient pour consubstantiel à l'homme espagnol, élément intrinsèque de son attitude existentielle : « el mito de Don Juan persistirá siempre y sin desgaste, porque simboliza, sobre todo, la contienda perpetua entre el eterno masculino contra el eterno femenino. Ante el símbolo galante, cada uno de nosotros tenemos algo de él, pues en la biografía de todo español hay siempre un motivo donjuanesco ⁽¹⁾ ».

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que de toutes les fictions poétiques, sous les formes et dans les registres d'expression les plus divers, élaborées au cours des quatre derniers siècles, aucune n'a eu une aussi longue descendance que la figure du *Burlador*, aucune n'a engendré une telle lignée, ni témoigné d'une telle fécondité dans les réécritures ; par le nombre d'artistes qu'elle a inspirés, seules certaines figures de la mythologie grecque peuvent lui être comparées : comme le dit Menéndez Pelayo, la vie du Séducteur fut « más recia y consistente que la de ningún personaje histórico ⁽²⁾ ».

(1) Royo-Villanova y Morales R., *Redescubrimiento de Don Juan*, Ediciones Morata, Madrid, 1932, p.88. Traduction: « le mythe de Don Juan persistera toujours et sans usure parce qu'il symbolise, surtout, la perpétuelle guerre entre l'éternel masculin et l'éternel féminin. Face au symbole galant, chacun de nous tient quelque chose de lui, car dans la biographie de tout espagnol il y a toujours un motif donjuanesque ».

(2) Pelayo Menéndez, *Estudio de crítica literaria, op.cit.*, 2nda serie, p.187. Traduction: « plus vigoureuse et consistante que celle de tout autre personnage historique ».

Quatrième partie : Nouvelles figures

Chapitre XI : Carmen

I- Une création non autochtone :

- 1- Introduction
- 2- Mérimée et l'Espagne
- 3- La genèse et les différentes sources de Carmen

II - Une figure d'une Espagne périphérique et allogène :

- 1- Mérimée et le cadre de sa nouvelle
- 2- Mérimée et le monde des gitans

III - Le personnage : valeur documentaire et autonomie poétique.

- 6- Mérimée et sa gitane
- 7- Carmen et José María ou l'autre Espagne
- 8- Carmen et Preciosa
- 9- Comment l'Espagne voit la Carmen de Mérimée ?
- 10- Conclusion

I - Une création non autochtone

1 - Introduction

A la différence de Don Quichotte ou de Don Juan, Carmen n'appartient pas à l'Espagne par son créateur; mais, accédant à son tour au prestige des grandes figures mythiques, c'est bien à celles de l'Espagne qu'elle se rattache, dernière venue, offerte par un écrivain d'outre-Pyrénées à un pays qu'il a bien connu, attentivement observé et étudié, et profondément aimé : « il y a dans le roman et sur la scène des noms rayonnants: Carmen en est un », écrit Aguste Dupouy, « comme ceux de Tartuffe et de Faust, d'Yseult et de Manon, ou, pour

nous en tenir à des consonances transpyréennes, ceux de Don Quichotte, de Don Juan, de Gil Blas et de Figaro ⁽¹⁾ ».

Le bref roman de Mérimée a connu, dès sa publication, un succès égal à celui qu'avait obtenu, un siècle auparavant, *Manon Lescaut*, et pour des raisons analogues: on trouvait, dans les deux ouvrages, la même sobriété de ton et la même efficacité narrative mises au service de l'illustration d'un thème en or: celui de la femme fatale, ensorcelante et énigmatique, « sphinx » (selon le mot de Musset à propos de Manon) dont l'impénétrable mystère avait la fascination mortelle d'un envoûtement. C'est à cette image de la femme et de l'amour, vécu comme vertige et aliénation, que *Carmen*, comme le roman de l'abbé Prévost et, plus tard, *Lolita*, doit d'avoir connu une fortune foudroyante qui s'est maintenue jusqu'à nos jours et dont témoignent le nombre des rééditions, des traductions dans toutes les langues européennes, les transpositions musicales et cinématographiques, attestant la permanence du mythe et de sa force de suggestion. Menéndez Pelayo dira de Mérimée et de sa nouvelle que « en la limpia severidad del dibujo, no lo ha vencido nadie [...]. Es la perfección de la

(1) Dupouy Aguste, *Carmen*, Edition Edgar Malfère, Paris, 1930, p.7
novela corta; no se puede contar mejor, sin declamaciones, sin énfasis, sin aparato pintoresco, sin descripciones formales, sin más detalles que los precisos y característicos, grabados hondamente como en una plancha de acero ⁽¹⁾ ».

Carmen, cependant, à la différence de son aînée, Manon, et de sa cadette, Lolita, n'est pas seulement une illustration, exceptionnellement réussie, d'un mythe littéraire durablement ancré dans l'imaginaire occidental depuis le Moyen Age ⁽²⁾: son créateur l'a investie de la fonction d'incarner et, pour ainsi dire, de condenser tout un peuple en sa personne, de le refléter dans son corps, son caractère, ses mœurs, son tempérament imprévisible et fantasque, sa vie et sa mort; non pas le peuple espagnol, ni même à proprement parler le peuple andalou, mais ce peuple des gitans dont elle est issue et auquel elle s'identifie totalement

(bien que son personnage se soit enrichi, au fil des interprétations, de connotations qui le projettent au-delà de lui-même et lui confèrent la valeur d'un mythe universel). Par ailleurs, vu dans cette optique, ce fruit du romantisme français, œuvre à la fois de sympathie passionnée et de vigilance critique, apparaît comme une œuvre qui, à la différence du *Burlador* de Tirso, n'a pas été au point de départ d'une lignée, donnant naissance à une littérature seconde, « médiatisée », faite de réincarnations successives et, chez certains (Molière, Da Ponte, Zorrilla), de mutations fondamentales. Comme Don Quichotte, Carmen a eu le privilège, rare parmi les grands personnages littéraires, de rester unique ; les transpositions musicales et cinématographiques ne proposent pas, non plus, une « autre » Carmen que celle issue de la plume de Mérimée, même lorsqu'elles prétendent la « corriger » ici ou là.

- (1) Menéndez y Pelayo Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4^a edición, Madrid, C.S.I.C, 1974, t.V, p. 465. Traduction: « dans la sévérité propre du dessin, aucun ne l'a vaincu [...] C'est la perfection de la nouvelle courte; on ne peut mieux raconter, sans déclamations, sans emphase, sans appareil pittoresque, sans descriptions formelles, sans autres détails que ceux précis et caractéristiques, profondément gravés comme sur une plaque en acier ».
- (2) Cf. De Rougemont Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris 1938 (nombreuses rééditions).

2- Mérimée et l'Espagne

A la suite de la plupart des recherches que nous avons effectuées, il a été possible de remarquer que, dans la longue liste des critiques qui ont analysé sous tous ses aspects l'œuvre, diverse et multiforme, de Mérimée, tous ont reconnu en lui, abstraction faite de leur sympathie ou de leurs réserves envers l'homme et l'écrivain, un hispaniste de calibre, grand connaisseur de la langue espagnole, de sa littérature, de ses traditions et de ses mœurs, et surtout un – ou même le plus grand de son siècle – des amoureux de cette terre riche en couleurs et en contradictions, admirable dans ses paysages, mouvementée dans son histoire, impériale, héroïque, souvent tragique, une terre et un peuple auxquels Mérimée s'est continuellement identifié et qu'il a profondément aimés: « Ma chère Espagne ⁽¹⁾ », l'appelle-t-il dans sa correspondance. Tous, Français, étrangers et

Espagnols, ont reconnu cette innutrition profonde, entre Mérimée et son Espagne. Azorín explique bien cette symbiose, tout en la limitant plutôt à la Castille : « l'important, c'est de voir comment le *paysage moral* de l'Espagne se mariait parfaitement avec le tempérament de Mérimée. Le style de Mérimée est sobre, rigide, dépourvu de sentimentalité. Voyez la rigidité, l'austère noblesse du panorama de la Castille; voyez les caractères fondamentaux de notre roman et de notre théâtre. Une autre des caractéristiques de Mérimée, c'est sa passion pour le pittoresque. Sur une terre aussi opposée à la symétrie d'un Descartes ou d'un Lenôtre que la terre espagnole, comment Mérimée ne se serait-il point senti ravi?⁽²⁾ ».

L'amour et l'intérêt que ressent Mérimée pour l'Espagne étaient si profonds, qu'il était devenu, parmi ses contemporains, le principal défenseur des

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén.*, t.VII, *op.cit.*, p.440, (5 – 03 – 1855)

(2) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Mercure de France*, tome CXXI, mai-juin 1917, Paris, p.626-627

valeurs espagnoles et un authentique champion de l'hispanité, ne permettant pas qu'on critiquât, très souvent par ignorance, sa patrie d'adoption sans qu'il n'intervînt fermement pour remettre les choses à leur place. Il se sentait blessé comme l'eût été un Espagnol de sang : « l'intérêt passionné », écrit Marcel Bataillon, « que Mérimée a porté à la vie publique espagnole n'est pas d'un pur spectateur. Il est d'un vieil amoureux de l'Espagne, dont on peut se demander s'il n'a pas quelque fois songé à y chercher une seconde patrie ⁽¹⁾ ». Il est possible que ce grand amour l'ait porté à un enthousiasme excessif et des exagérations, mais lui-même ne semble-t-il pas se défendre contre d'éventuels détracteurs quand il écrit « il vaut mieux trop aimer que pas assez ⁽²⁾ » ? Oui, il a « trop aimé » cette terre de passions, et parler des grands rapports amoureux de Mérimée et de l'Espagne, c'est avant tout repasser chronologiquement, pour s'arrêter brièvement sur les dates importantes, les étapes qui ont marqué sa longue relation avec la terre et le peuple espagnols.

Mérimée a évidemment entendu parler, dès son jeune âge, de ce peuple espagnol fier, courageux, passionné, indomptable devant l'étranger, farouche défenseur de son identité comme de sa dignité et de son honneur. Il a bien connu, quoique encore enfant, la gloire et la chute de Napoléon Ier en 1815, suivie de la restauration des Bourbons. Il a également été témoin, plus tard, en 1823, de l'envoi par la France des « cent mille fils de saint Louis » pour défendre l'absolutisme de Ferdinand VII. Notons ici que notre auteur, âgé de vingt et un ans, réagit contre l'intervention de son pays. Cette même année, les lecteurs de la revue *Le Globe* découvrent les très belles pages des quatre articles du jeune auteur sur l'art dramatique en Espagne. Deux ans plus tard, en 1825, c'est la publication du *Théâtre de Clara Gazul* (qui a attendu la seconde moitié du XXème siècle pour

(1) Bataillon Marcel, « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », Revue de littérature comparée, Janvier-mars 1948, Paris, p.65

(2) Mérimée Prosper, *Cor.gén.*, t.IX, *op.cit.*, 9-08-1859, p.205

être traduit pour la première fois en espagnol par le poète Luis Cernuda). En 1826, Mérimée commence sa carrière d'éternel insatisfait, qu'il commence à afficher à la suite de son *Introduction au Quichotte de Cervantes*, étude qui, paraît-il, ne lui plaisait pas. Et puis vient *La Guzla*, en 1827, et *La famille Carvajal*, en 1828, et deux pièces de théâtre à sujet hispano-américain, *Le Carrosse du Saint Sacrement* et *L'Occasion*, dont l'action se déroule à Lima y à La Havane. Une autre brève nouvelle légendaire imitée de l'espagnol voit le jour, *La Perle de Tolède*. En 1830, Mérimée assiste à Paris à la première de la représentation d'*Hernani*, et ensuite au *Aben Humeya* de son ami Martínez de la Rosa. Cette même année revêt encore pour sa carrière d'écrivain, une importance déterminante car c'est celle de son premier voyage en Espagne, qui dura cinq mois, à la suite d'une déception sentimentale, et au cours duquel il parcourut toute la péninsule. Et c'est là-bas, à Madrid, que se noue, solide et durable, son amitié avec les Montijo. Il se lie également avec le *costumbrista* Serafín Estebanez Calderón qui l'a beaucoup aidé, paraît-il, dans ses recherches sur l'Espagne. En 1831, son article sur le

musée du Prado est publié dans la revue *L'Artiste*. C'est aussi aux alentours de cette année que notre auteur découvre les taureaux, une nouvelle passion qui se manifestera, entre autres, dans une des quatre *Lettres d'Espagne*, qui paraîtront cette même année avec quelques-unes de ses correspondances.

Une autre étape importante, qui lui permettra d'entreprendre tous les voyages dont il a envie, est celle qui suivra sa nomination en 1834, durant la guerre carliste, comme inspecteur général des monuments historiques. Cette même année, au cours de laquelle on a parlé d'une petite histoire d'amour avec une jeune espagnole, Mérimée publie *Les âmes du purgatoire*. Mais sa peine fut très grande lorsque, en 1836, année noire en Espagne, il a pu assister à la détérioration de monuments et aux massacres de religieux, fait qui l'a profondément bouleversé. En 1837, il met à profit la présence de Madame de Montijo, installée pour quelques temps à Versailles, pour continuer à approfondir ses connaissances sur l'Espagne. Mais faire un nouveau voyage (le deuxième qui dura trois mois) en Espagne devient pour lui une nécessité impérieuse qu'il réalisera en 1840, ce qui lui permettra d'être témoin de la révolution. En même temps, il travaille, fouille, recherche, et ne perd, bien entendu, aucune occasion pour savourer à fond les délices des corridas et faire la connaissance des maîtres de l'arène de son temps qui étaient Montes et Sevilla.

Dans les années 1843 et 1844, c'est la publication d'une oeuvre primordiale dans la production littéraire de Mérimée, *Los Españoles pintados por sí mismos* (oeuvre sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans la genèse de *Carmen*) et du *Voyage en Espagne* de Gautier. Un petit détail qui mérite peut-être d'être signalé est la création en Espagne, à cette époque, d'une police spécifique pour la poursuite des *bandoleros*, fait qui a dérangé notre auteur, qui considérait ces derniers comme les représentants de l'aventure, de la couleur locale et du panache espagnol.

En 1845, *Carmen* paraît dans la *Revue des deux mondes* (mais sans le chapitre IV, qui ne verra le jour que deux ans plus tard). Cette même année,

Mérimée revient pour la troisième fois en Espagne, cette fois-ci dans l'intention de compléter ses dernières recherches sur don Pèdre I, comptant, entre autre, sur l'aide immense de son ami Estébanes Calderón et, bien sûr, sur celle de Madame de Montijo. En 1848, la *Revue des deux mondes* publie son *Histoire de don Pèdre Ier*. L'année suivante, toujours dans la même revue, paraît l'article intitulé « Les deux héritages ou Don Quichotte ».

En 1853, notre auteur est nommé sénateur par Napoléon III, qui venait d'épouser Eugénie de Montijo. Il entreprend son cinquième voyage en Espagne au cours duquel naîtra une nouvelle amitié, avec le jeune Juan Valera; qui sera suivi, en 1859, par un séjour en Espagne et par une dernière visite, en 1863. En 1869, il fait paraître ses *Notices sur Cervantes*. L'œuvre de l'auteur se clôt par la publication posthume, en 1873, de *La vie et l'œuvre de Cervantes*.

Il n'y a pas de doute que ce long chemin à travers la péninsule ibérique, parsemé de recherches historiques et littéraires, de curiosité continue, d'amitiés profondes, de productions et d'études diverses, place Prosper Mérimée parmi les meilleurs connaisseurs français de l'Espagne et fait dire à Jean Balsamo, dans son introduction à *Carmen*, qu'« aucun écrivain français n'eut de la Péninsule, de sa langue et de ses gens, une connaissance plus précoce et plus intime que Mérimée. Aucun n'eut de l'Espagne une expérience plus longue, plus durable et plus formatrice ⁽¹⁾ ».

3- La genèse et différentes sources de *Carmen*

« Es curioso », écrit Carlos Saura dans ses *Cuadernos*, que « este personaje tan representativo de España, la “española por antonomasia”, tan definida por su físico, por su atuendo, esta española gitana, cálida y temperamental, tan inmediata y terráquea, de quien los hombres se enamoran y hasta son capaces de dar su vida, sea una invención francesa. Porque de Francia y de la mano de Mérimée y Bizet, que tan hondo han calado nuestro temperamento y nuestras costumbres, nos llega Carmen ⁽²⁾ ».

Beaucoup se sont demandés et ont étudié comment est née cette Carmen espagnole, fille d'un père français? Beaucoup ont parlé de la Carmen multinationale? Beaucoup ont émis des probabilités, des hypothèses, mais surtout des conclusions se basant sur la correspondance de l'auteur lui-même. On ne peut douter que Carmen doive principalement sa naissance à la grande amitié qui

(1) Balsamo Jean, *Carmen*, Paris, Le livre de poche, 1996, p.7

(2) Saura Carlos, in *Cuadernos*. Traduction : « il est curieux que ce personnage si représentatif de l'Espagne, l'«espagnole par antonomase», si bien définie par son physique, par son allure, cette espagnole gitane, chaude, dotée de tempérament, si immédiate et terrestre, de qui les hommes tombent amoureux et pour qui ils sont même capables de donner leur vie, soit une invention française. Parce que de la France et de la main de Mérimée et de Bizet, qui ont pénétré à fond notre tempérament et nos coutumes, nous arrive Carmen ».

liait Mérimée avec Madame de Montijo. Lui-même le reconnaît d'ailleurs, dans une lettre qu'il lui envoie le 16 mai 1845, qui dit : « je viens de passer huit jours enfermé à écrire [...] une histoire que vous m'avez racontée il y a quinze ans, et que je crains d'avoir gâtée. Il s'agissait d'un Jacques de Malaga qui avait tué sa maîtresse. Après Arsène Guillot, je n'ai rien trouvé de plus moral à offrir à nos belles dames. Comme j'étudie les bohémiens depuis quelque temps avec beaucoup de soin, j'ai fait mon héroïne bohémienne ⁽¹⁾ ». Mais, un an auparavant, on apprend grâce à une autre de ses lettres qu'« à Grenade il avait flirté avec une jolie *gitana* ⁽²⁾ ». L'apparition de Carmen doit également, d'une certaine manière, à ses connaissances des libéraux espagnols à Paris, le duc de Rivas et Martínez de la Rosa. Mais ce qui est plus essentiel, c'est la place qu'a tenue sa grande amitié avec le *costumbrista* Estebánez Calderón, avec qui il a participé aux tertulias des salons les plus huppés de Madrid, a connu des aventures dans l'univers de la prostitution, a été dans toutes les corridas, et a même appris le caló (« A mon maître en *Chipe calli* », disait une dédicace de Mérimée adressée à Estebánez Calderón). Beaucoup ont insisté sur le rôle primordial de cette amitié dans la naissance de *Carmen* et, plus tard, Azorín a également souligné cette complicité dans les goûts et les penchants des deux écrivains, en faisant savoir au lecteur

qu'« il est un homme avec qui Mérimée se lia étroitement dans ses séjours en Espagne: c'est Estébanez Calderon. [...] Estébanez, grand esprit, un peu oublié de nos jours – injustement – aimait, comme Mérimée, les spectacles et les personnages populaires de l'Espagne; la couleur, la passion, tout ce qui est spontané et libre se trouve dans ces aspects de la vie nationale. Au-dessus de tout

(1) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, t.V, *op.cit.*, p.294, (16 – 05 – 1845)

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.190, (6 – 11 – 1844)

cela commencent déjà l'artificiel et la rhétorique; et c'est cet amalgame d'amour pour le populaire et d'esprit contenu, impersonnel, sobre, qui constitue la modalité de notre auteur ⁽¹⁾ ». On a partout parlé également de la grande influence de l'ouvrage intitulé *Los españoles pintados por sí mismos* que certains ont considéré, à juste raison peut-être, comme l'embryon de sa nouvelle. Notons que ce manuel a paru pour la première fois en 1843 et, dans sa seconde édition, en 1844. Un article assez significatif de Serafín Calderón, ami de Mérimée, « la Celestina por el solitario », y figurait ; or nous savons que Serafin a été à Paris l'année même de la publication du premier tome du livre. Nombreux sont les personnages de Carmen qui apparaissaient déjà dans *Los españoles pintados por sí mismos* : dans ceux de la gitane ou de la cigarière, du contrebandier ou du torero. On ne saurait omettre, non plus, de signaler les très fameuses *Escenas Andaluzas* d'Estébanez lui-même. De même, on a comparé la rencontre de la bohémienne et de don José à celle de la gitanilla de Cervantes et de don Juan de Cárcamo, et chercher des parallélismes avec l'ensemble des *Nouvelles exemplaires*. On est également remonté jusqu'à *La gitanilla de Madrid* de Solís ⁽²⁾ (1647), *La gitanilla* de Pérez de Montalbán ⁽²⁾ (1756) et à l'ouvrage du marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838).

Mais, a-t-on besoin de reprendre, avec Maurice Parturier dans son prologue à *Carmen*, qu'« il n'est jamais impossible de trouver des situations et

des textes à rapprocher ⁽³⁾ »? Quoi qu'il en soit, à Carmen on a sans cesse attribué différentes nationalités et, à en croire son auteur, il ne cherchait pas à publier la nouvelle cette année-là car il considérait qu'il devait compléter ses études sur le « caló », ou le « romaní », afin de donner l'ultime touche à son œuvre. Il s'est

(1) Martínez Ruiz J. (Azorín), in *Mercure de France*, tome CXXI, mai-juin 1917, Paris, p.626-627.

(2) ceci a été cité dans l'étude de A. Dupouy, - Carmen, et Eugen Stauber : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, tomes XLVIII et L, 1926.

(3) Parturier Maurice, *Carmen, Arsène Guillot, l'Abbé Aubain*, Belles-Lettres, 1930.

trouvé obligé cependant de la publier par besoin d'argent, comme il le confesse à un ami : « la misère, suite inévitable d'un long voyage, m'a fait consentir à donner *Carmen* à Buloz ⁽¹⁾ ». (Buloz était directeur de la RDM en 1845).

Quelques jours plus tard, insistant une fois de plus sur ce point mais sur un ton plus hilarant, il écrit à Vitet, un autre ami: « adieu, mon cher Président, vous lirez dans quelques temps une petite drôlerie de votre serviteur, qui serait demeurée inédite si l'auteur n'eût été obligé de s'acheter des pantalons ⁽²⁾ ».

En conclusion, il reste à préciser que Mérimée avoue lui-même à Madame de Montijo qu'il a écrit la nouvelle en huit jours ⁽³⁾, avec une pause au milieu pour son étude sur Don Pèdre. Mais il est incontestable que l'auteur avait longuement mûri le projet de l'œuvre, dès son premier voyage en Espagne; et il n'est donc pas étonnant qu'il l'eût écrite en si peu de temps (tout comme l'avait fait Stendhal, peu auparavant pour *La chartreuse de Parme*). Plusieurs aspects étaient déjà ébauchés dans les *Lettres d'Espagne* et dans la correspondance : selon Trahard, la première esquisse de Carmen se trouverait déjà dans la lettre sur les sorcières, où il nous raconte qu'il mangea « du gazpacho préparé par les mains de Melle Carmencita [...], une très jolie fille, point trop basanée »; et pour A. de Pontmartin, qui fut rédacteur en chef de la RDM, les « rapides récits » de la nouvelle « sont si saisissants, si chargés de drame, si riches d'observations qu'ils laissent au lecteur une impression aussi forte que des volumes entiers. Ils ont été pensés et sentis en dedans, comme pensait et sentait Mérimée. C'était sa réaction de défense, et c'est leur force ⁽⁴⁾ ».

L'image de Carmen n'a donc pas surgi dans l'imagination de l'auteur déjà toute faite, figure et destin parfaitement dessinés et refermés sur eux-mêmes; elle

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t. IV (17 – 09 – 1845), p.367

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, (21 – 09 – 1845), p.374

(3) Voir note² page 1119.

(4) De Pontmartin A., « Mérimée nouvelliste », in la *Revue des Deux Mondes*, 15 – 09 – 1920, p.263

est le résultat de quinze années de voyages, une sorte de synthèse des différentes expériences personnelles que Mérimée a vécues au cours de ses déplacements à travers l'Espagne, nourrie de toutes ses lectures, de sa large documentation, de ses études linguistiques et anthropologiques sur les gitans, et surtout de ses souvenirs personnels en Andalousie : « comme dans toutes ses œuvres, Mérimée se documente à toutes les sources, dans les livres et dans la vie; il incorpore habilement les citations à son récit et mêle partout la réalité à la fiction ⁽¹⁾ ». Le souci documentaire ne doit cependant pas faire sous-estimer la part de la création dans la construction de l'œuvre ; comme l'a bien vu Michel Crouzet, Mérimée « écrit sur le double registre de la connaissance et de la fiction, en ne les séparant pas ou les étayant l'une par l'autre ⁽²⁾ ».

II - Une figure d'une Espagne périphérique et allogène

1 - Mérimée et le cadre de sa nouvelle

La nouvelle de *Carmen* ne pouvait avoir un meilleur cadre géographique et humain que l'Andalousie, cette « terre de Jésus » (« tierra de Jesús », terme que Mérimée dit avoir appris de son ami Francisco Sevilla), car, comme le dit si bien Marcel Bataillon, « l'Andalousie : n'est-ce pas en fin de compte ce qu'il est allé chercher en Espagne et ce qu'il y a trouvé ? [...] Espagne des bandits, des contrebandiers, des toreros et des gitanes. C'est ici que *Carmen*, bien capable de résumer la vaste connaissance que Mérimée eut de l'Espagne, reprend l'avantage comme expression de son intime espagnolisme, passion ou vice du pur français qu'il était ⁽³⁾ ». Elle fit irruption dans cette terre propice à toutes les passions et à

tous les excès, qui – telle que la décrira plus tard un autre amoureux de ce pays, Maurice Barrès – « réveille l’homme le mieux maté par l’administration moderne

(1) Mérimée Prosper, *Morceaux choisis*, Didier, Paris, 1952, p.296.

(2) Crouzet Michel, *Introduction aux Nouvelles de Mérimée*, *op.cit.*, p.25

(3) Bataillon Marcel, « L’Espagne de Mérimée d’après sa correspondance », *op.cit.*, p.70

[...] C’est une Afrique qui met dans l’âme une sorte de fureur aussi prompte qu’un piment dans la bouche ⁽¹⁾ ».

Les lieux où Mérimée fait évoluer ses personnages sont une manufacture de tabac, une venta, une *plaza de toros*, ou tout simplement la chambre de Carmen. Les lieux réels qu’il cite comme, par exemple, le barrio de Triana où se trouve la taverne de Lillas Pastia ⁽²⁾, lieu du premier rendez-vous que donne don José à Carmen, contribuent à conférer à la nouvelle, solidement amarrée à la réalité quotidienne, une note, sobre mais juste, de couleur locale. Le pittoresque apparaît également par le choix des noms du chemin traditionnel des contrebandiers: El Gaucín, Serranía de Ronda, Gibraltar et les alentours, et par le paysage naturel entre Estepona et Ronda. Ces tableaux, et bien d’autres comme la description des bains de Guadalquivir à Cordoue, la rue du Serpent, Candilejo, rejoignent indiscutablement les peintures paysagères de Gautier dans son *Voyage*. L’observation directe de lieux qui se retrouveront dans la nouvelle contribue pour beaucoup à créer l’impression de vérité et la forte couleur réaliste qui caractérisent l’art de Mérimée. Trahard nous fait savoir, en ce qui concerne l’expérience de l’écrivain au Manzanares, que « les baigneuses contemplées subrepticement à Madrid par le jeune Mérimée en 1830 vont devenir, en 1845, les baigneuses de Cordoue ⁽³⁾ ». Au demeurant, l’observation directe du Guadalquivir était devenue, pour les touristes, une sorte de passe-temps dont ont parlé la plupart des voyageurs contemporains. Pour n’en citer qu’un, retenons ce que Gautier écrivait à ce sujet : « le seul divertissement que puisse y prendre un étranger est d’aller se baigner au Guadalquivir ».

A la suite de la description de la manufacture de tabac, nombreux ont été

(1) Barrès Maurice, *Du sang, de la volupté, de la mort*, Paris, G. Charpentier, E. Fasquelle, 1849, p.161.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, Folio classique, Gallimard, 2000, p. 80

(3) Trahard Pierre, *La jeunesse de Prosper Mérimée* (1803 – 1834), t. II, Champion, Paris, 1925, 2vol., p.212 – 213

les voyageurs qui ont visité l'énorme fabrique sévillane de cigares, à la recherche d'une réincarnation du personnage littéraire de Carmen. Écoutons, à ce sujet, la réflexion suivante de Bartolomé et Lucile Bennassar : « dans la galerie de ces portraits [des figures emblématiques de l'Espagne] a pris place, évidemment la cigarière de Séville, lancée par Mérimée avec tant d'efficacité qu'Alexandre Dumas ou Maurice Barrès, parmi d'autres, croient indispensable d'aller visiter la manufacture des tabacs de Séville afin d'y voir à l'ouvrage les compagnes de Carmen ⁽¹⁾ ».

Le travail quotidien de ces Andalouses s'effectue dans une énorme salle où, assises autour de petites tables disposées en rangées, elles élaborent les cigares en mettant de petites pièces de tabac à l'intérieur de grandes feuilles qu'elles enroulent ensuite, comme le décrit Gautier dans son *Voyage* : « ce vaste bâtiment, très approprié à son usage, renferme une grande quantité de machines à râper, à hacher et triturer le tabac, qui font le bruit d'une multitude de moulins, et sont mises en activité par deux ou trois cents mules. [...] L'on nous conduisit aux ateliers où se roulent les cigares en feuilles. Cinq ou six cents femmes sont employées à cette préparation. Quand nous mîmes le pied dans leur salle, nous fûmes assaillis par un ouragan de bruits : elles parlaient, chantaient et se disputaient toutes à la fois. Je n'ai jamais entendu un vacarme pareil. Elles étaient jeunes pour la plupart, et il y en avait de fort jolies. Le négligé extrême de leur toilette permettait d'apprécier leurs charmes en toute liberté ⁽²⁾ ». C'est la même ambiance que Mérimée reproduit, avec une fidèle précision, dans sa nouvelle: « il y a bien quatre à cinq cents femmes occupées dans la manufacture. Ce sont elles qui roulent les cigares dans une grande salle, où les hommes n'entrent pas sans une permission du *Vingt-quatre*, parce qu'elles se mettent à leur aise, les jeunes

(1) Bennassar Bartolomé et Lucile, *Le voyage en Espagne, op.cit.*, p.19

(2) Gautier Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.405-406

surtout quand il fait chaud ⁽¹⁾ ». Mais la fumée, la chaleur et la pollution de l'endroit font que la beauté féminine s'évanouit dans la fabrique, où l'on observe uniquement un grand nombre de femmes, épuisées par les longues journées y les mauvaises conditions du travail. Nous sommes ici devant une sorte d'anti pittoresque, qui vient s'opposer à l'image exotique de la manufacture sévillane.

Et pourtant tout le climat de la nouvelle est empreint de couleur locale: avant tout par le choix des mots, qui plongent le lecteur dans un exotisme entraînant, dans le monde des voyages d'évasion ; et, bien entendu, par le choix de personnes antagoniques, (Andalous et Navarrais / Nord et Sud), créant un mélange d'exotisme et de réalisme. L'auteur a également recours à une série de faits d'ordre historique, géographique et culturel. Le vêtement fait partie de cette couleur locale. Chaque région a son costume. Nous distinguons le Valencien avec des mouchoirs sur la tête et une cape en bandoulière rayée pour l'homme. Don José se souvient comment Carmen « disparut et rapporta bientôt une mante rayée qu'elle était allée chercher je ne sais où. Elle me fit quitter mon uniforme, et mettre la mante par-dessus ma chemise. Ainsi accoutré, avec le mouchoir avec lequel elle avait bandé la plaie que j'avais à la tête, je ressemblai à un paysan valencien, comme il y en a à Séville, qui viennent vendre leur orgeat de Chufas⁽²⁾ ». La présence de la cape masculine et de l'élégante mantille est voulue et frappante. Carmen s'habille comme les filles de Séville : « elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise ⁽³⁾ ». La présence du tabac vient ajouter une note de couleur locale puisqu'il a la fonction de créer, directement, des relations amicales entre les

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.69

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 89

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.70

personnes qui partagent cette habitude, surtout si le tabac est bon : « en Espagne, un cigare donné et reçu établit des relations d'hospitalité, comme en Orient le partage du pain et du sel ⁽¹⁾ ». L'odeur joue également un rôle séducteur : « elle comprit cette attention d'une politesse toute française et se hâta de me dire qu'elle aimait beaucoup l'odeur du tabac, et que même elle fumait, quand elle trouvait des *papelitos* bien doux [...] Mêlant nos fumées, nous causâmes si longtemps, la belle baigneuse et moi, que nous nous trouvâmes presque seuls sur le quai ⁽²⁾ ». Dumas, à Grenade, poétisera lui aussi l'ambiance en notant l'importance du tabac chez les Grenadins qui « absorbent la chaleur, les parfums et les chants, rendant en échange à la nature qui leur donne cette fête éternelle l'éternelle fumée de leurs cigaritos. En Espagne comme en France, et plus même qu'en France, madame, la fumée du cigare est la vapeur de cet alambic humain où toutes les choses de la nature travaillent et se transforment ⁽³⁾ ».

Plus qu'un simple rôle séducteur, le feu du tabac, la chaleur « mêlant des fumées », ne sont-ils pas liés à la fabrication même du feu, allumé et entretenu par ces cigarières sur le double registre : celui de la fabrication réelle du feu (dans la manufacture de tabac) et, implicitement, celui de l'acte sexuel, qui renferme chaleur et feu (dans la taverne de Lillas Pastias) ? C. Jung, dans une de ses études psychanalytiques sur le feu, explique qu'aux Indes (où maints usages des gitans trouvent leur origine, tout comme la langue qu'ils parlent, directement dérivée du sanscrit) « le pramantha est phallus ou homme, le bois creusé placé dessous est vulve ou femme ; le feu obtenu par creusage est l'enfant, le divin Agni. Dans le langage culturel les deux morceaux de bois s'appellent Pururâvos et Urvavi ; on

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 43

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 57

(3) Dumas Alexandre, *De Paris à Cadiz, op.cit.*, Ch. XVIII

les personnifie homme et femme. C'est du sexe de la femme que naît le feu ⁽¹⁾ ».

Outre le tabac, le lecteur est mis en contact avec des termes étrangers (expliqués toutefois au bas de la page) qui viennent renforcer la couleur locale du cadre de la nouvelle : ainsi, pour s'en tenir à un exemple, la glace dans la *nevería* qu'il propose à Carmen : « je crus n'être point indiscret en lui offrant d'aller prendre des glaces à la *nevería*. Après une hésitation modeste, elle accepta ⁽²⁾ ».

Avec la magie du maniement des mots, il reste à citer deux figures importantes qui contribuent à accentuer le pittoresque et à enrichir la couleur locale : celle du torero, voire du monde des taureaux, et celle de la sorcière. Ces détails ne servent pas uniquement à la présentation d'un cadre humain et culturel mais relèvent d'un processus de cristallisation, à l'intérieur de la nouvelle, de stéréotypes de cultures qui circulent en France dans les années 1840. A cette première grille de climat exotique de la nouvelle, on peut superposer une deuxième, d'ordre sexuel. Chaque espace, en effet, est porteur d'une charge érotique. Que l'on prenne, par exemple, la manufacture de tabac où travaillent les cigarières, lieu interdit aux honnêtes femmes et aux jeunes gens sans permission⁽³⁾, qui se contentent de « les voir passer, et leur en content de toutes les couleurs ⁽³⁾ ». La dimension érotique de la manufacture de tabac (comparée à un harem) est parfaitement présentée par Pierre Louÿs dans *La femme et le pantin*, avec un réalisme d'une sensualité complaisante : « ce jour-là était torride ; elles ne mettaient aucune réserve à profiter de la tolérance qui leur permet de se déshabiller à leur guise dans l'insoutenable atmosphère où elles vivent de juin à septembre [...] . Les plus vêtues n'avaient que leur chemise autour du corps (c'étaient les prudes) ; presque toutes travaillaient le torse nu, avec un simple jupon de toile desserré de la ceinture et parfois repoussé jusqu'au milieu des

(1) Jung C., *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. Y. Lelay, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p.261

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 57.

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 69.

cuisses [...] . L'entrée d'un homme seul dans ce harem éveille bien des émotions.

Je vous prie de croire qu'elles ne mâchent pas les mots quand elles ont mis leur

chemise bas, et elles ajoutent à la parole quelques gestes d'une impudeur ou plutôt d'une simplicité qui est un peu déconcertante. Ces filles sont impudiques comme des femmes honnêtes [...]. Leur nudité se concilient mal avec le sentiment d'un travail pénible, je croyais voir toutes ces mains actives se fabriquer à la hâte d'innombrables petits amants en feuilles de tabac. Elles faisaient d'ailleurs tout ce qu'il faut pour m'en suggérer l'idée ⁽¹⁾ ».

De ce « déshabillage méthodique », de cet espace ouvert, en plein jour (bien que son accès reste restreint), nous passons à un autre, fermé, celui de la nuit, celui de la taverne de Lillas Pastia et de la chambre de Carmen, dont les connotations érotiques apparaissent tout aussi caractéristiques. Et, par coïncidence ou pas, il s'avère que la taverne se trouve située « près de la porte de Séville », tandis que la manufacture se trouve à Séville même et « hors des remparts ». Ce qui pourrait rapprocher ces deux endroits, c'est, outre la connotation érotique, l'ambivalence résultant de la mise en perspective de cette dualité des espaces: l'espace hypocrite régi par la Loi et celui d'un monde hors-la-loi; l'espace de la manufacture, qui requiert l'intervention des hommes de Loi pour régler tout désordre, et celui de la taverne qui reçoit comme clients ces représentants de l'ordre, lesquels finissent par s'intégrer dans le monde désordonné des gitanes et des prostituées. La taverne devient ainsi une sorte d'espace mixte, de frontière où se pénètrent l'ordre et le désordre. Songeons à une lettre écrite par Mérimée à son ami Charles de Rémusat, où il avait l'air d'être fier de sa *Carmen* pour son immoralité: « j'ai fait l'autre jour une nouvelle immorale dans la Revue et je vais la manger de l'autre côté des Pyrénées ⁽²⁾ ».

(1) Louÿs Pierre, *La femme et le pantin*, Paris, Société du « Mercure de France », 1898, p.86

(2) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, tome IV, (30 – 10 – 1845), p.390

Et puis, on découvre l'espace de l'arène, cet espace présent dans toute évocation de l'Espagne romantique mais qui, dans la nouvelle, prend une forme circulaire, qui le fait ressembler à une corde qui se noue autour des protagonistes

et se referme sur eux en un piège mortel. Cet espace théâtral, où convergent regards, désirs et défis, est lui aussi chargé de symbolisme érotique: l'animalité de l'homme face au taureau, confronté à une autre cruauté, celle de la bestialité humaine de Carmen envers Don José (qu'on étudiera plus en détail dans la section relative aux deux personnages). Ces éléments en jeu dans une corrida de taureaux et tout cet univers érotique intégré au monde de la littérature dans *Carmen* ont été bien expliqués par Cansinos-Assens qui écrit que « con sus despiertos sentidos de viajero percibió Mérimée el misterio erótico vinculado en los gestos crueles de ese trágico arte taurino, y al mismo tiempo los recursos emocionales que podría brindar al arte del novelista. La atracción que sobre la mujer ejerce el espectáculo de la tauromaquia y su actor máximo, el torero, atracción de rancio abolengo sentida ya por las damas romanas hacia los gladiadores, y que se explica por el prestigio del valor físico del espada, por la virtud afrodisiaca de la sangre vertida y por cierta correlación oscura, pero innegable, entre la mujer y el toro, enemigos y presuntas víctimas del hombre en sus respectivos palenques ⁽¹⁾ ».

En fait, s'il y a bien, dans *Carmen*, une ligne et une couleur dominantes qui situent la nouvelle dans un cadre exotico-érotique, le pessimisme de l'auteur, qui se complaît parfois dans l'atroce et dans le tragique, contribue aussi, très

(1) Cansinos-Assens, Traduction : « avec sa vive sensibilité de voyageur, Mérimée a perçu le mystère érotique lié aux gestes cruels de ce tragique art taurin et, en même temps, les recours émotionnels qu'il pourrait offrir à l'art du romancier. L'attraction qu'exerce sur la femme le spectacle de la tauromachie et de son plus grand acteur, le torero, est une attraction de vieille souche ressentie déjà par les dames romaines envers les gladiateurs, y qui s'explique par le prestige de la valeur physique de l'épée, par la vertu aphrodisiaque du sang versé et par une certaine corrélation obscure, mais incontestable, entre la femme et le taureau, ennemis et présumées victimes de l'homme dans leurs respectives arènes ».

largement, à l'éclat et au brio de la couleur locale mais tout en privilégiant, comme dans la dramaturgie classique, la caractérisation et la peinture morale des personnages sur le cadre extérieur de l'action car « sa couleur locale », comme le voit Hovenkamp, « n'est ni lyrique, ni épique, ni descriptive mais tout simplement dramatique, c'est-à-dire qu'elle est principalement révélée par la nature des actes,

gestes et attitudes des personnages. C'est par là qu'il se distingue de la majorité des Romantiques, pour qui importe le pittoresque du décor et du costume, tout en les surpassant souvent par l'outrance des couleurs caractéristique de son œuvre⁽¹⁾ ».

2 - Mérimée et le monde des gitans

Les gitans sont un peuple nomade, sans racines, marginalisé, fidèle à son mode de vie ancestral et caractérisé par son esprit d'indépendance et de liberté : assez de raisons pour que l'idiosyncrasie de cette ethnie conquît Prosper Mérimée, qui s'intéresse de près aux bohémiens, entreprend sans se lasser des recherches sur leur langue et sur leur race, enthousiasmé surtout par leur amour de la liberté, mais aussi par leur indifférence au progrès social et au « modernisme » de son époque. La volonté de mener une étude ethnologique sur les bohémiens le pousse à frapper à toutes les portes pour amasser le plus grand nombre de matériaux possibles. Toutes ses lettres qui nous sont parvenues en sont la preuve ; celle envoyée à l'un de ses amis, Edouard Grasset, dans laquelle il le remercie de lui avoir fourni une série de mots des gitans turcs, dit ceci : « les mots fournis par la bohémienne de Janina sont curieux comme spécimen du dialecte turc qui n'a presque point été étudié. Ils prouvent suffisamment l'unité de la langue⁽²⁾ » ; et ensuite il lui donne une série de mots en grec pour qu'il lui trouve l'équivalent en

(1) Hovenkamp J.W., *Mérimée et la couleur locale, Contribution à l'étude de la couleur locale*, Les Belles Lettres, Paris, 1928

(2) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IV, p.322 – 323 (04 – 8 – 1845)

romani : « tachez encore de savoir si les substantifs se déclinent, et demandez l'indicatif présent, le prétérit et le participe d'un ou deux verbes⁽¹⁾ ». Dans une autre lettre, de 1847 mais sans date, Mérimée remercie encore ce même ami pour les informations fournies : « sauf deux ou trois (mots) tous ceux que vous avez transcrits à Janina sont communs au dialecte espagnol. C'est extraordinaire que cette langue de mendiants se soit conservée si pure partout. J'ai maintenant

quantité de glossaires de tous les pays où il y a des Bohémiens. S'il vous en tombe d'intelligents à Thessalonique tâchez d'obtenir d'eux la traduction du Pater. Cela me servirait à des comparaisons curieuses ⁽²⁾ ». Il s'étonne de la bonne conservation partout de la langue des gitans, et n'hésite pas à identifier cet idiome à la personne de sa gitane, qui représente toute sa race, là où elle se trouve, puisqu'elle fait savoir à son interlocuteur que « les bohémiens, monsieur, comme n'étant d'aucun pays, voyageant toujours, parlent toutes les langues, et la plupart sont chez eux en Portugal, en France, dans les provinces, en Catalogne, partout ; même avec les Maures et les Anglais, ils se font entendre ⁽³⁾ ».

Dans une lettre à une autre connaissance, le comte de Gobineau, le futur auteur des *Pléiades*, alors premier secrétaire de l'ambassade de France en Perse, il écrit: « j'ai lu et relu votre petit vocabulaire des Bohémiens de la Perse, et par la peine que j'ai eue à recueillir quelques mots de leurs frères d'Espagne, je conçois toute celle que vous a coûtée la liste que vous avez bien voulu transcrire pour moi. Il y a certainement un rapport assez frappant entre la plupart des mots de vos Bohémiens et ceux des nôtres, et il est surprenant qu'une langue non écrite ne s'altère pas bien davantage parmi des individus placés à une si grande distance les uns des autres ⁽⁴⁾ ».

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IV, p.322 – 323 (04 – 8 – 1845)

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.V, p. 21 (1847)

(3) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.75

(4) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.VIII, p. 122 (07 – 9 – 1855)

En outre, beaucoup de ses lettres indiquent qu'il avait pris connaissance de l'étude sur les gitans de l'anglais Borrow, qu'il n'hésite cependant pas à critiquer dans plusieurs de ses missives adressées à Madame de Montijo ; à titre d'exemple, celle-ci lorsqu'il accuse Borrow de mentir « comme un arracheur de dents » et raconte que, dans son livre, cet auteur « prétend que les bohémiennes sont très chastes et qu'un Busno, c'est-à-dire un homme qui n'est pas de leur race, n'en peut tirer pied ni aile. Or à Séville, à Cadix et à Grenade, il y avait de mon temps des bohémiennes dont la vertu ne résistait pas à un *duro*. Il y en avait une

très jolie dans les *mazmorras* auprès de l'Alhambra, qui était plus cruelle, mais cependant susceptible de s'appriivoiser ⁽¹⁾ ». Mais, même s'il prend en mauvaise part le rôle de Borrow, certaines études soulignent néanmoins la grande influence de ce dernier quant au vocabulaire romani et même basque : « diríase que Mérimée componía *Carmen* con el libro de Borrow abierto a un lado. Por su parte, Borrow conocía varios idiomas, exigencia en parte de su misión, y en su libro hay citas en griego, alemán, hebreo, francés, pero de todos los idiomas peninsulares, hay, además del español, dos, en los que insiste: el caló y el vasco, hasta llegar a traducir el evangelio de San Lucas a ambos; al caló por él mismo; al vascuence por el señor Oteiza ⁽²⁾ ». Mérimée va même profiter de la détention d'un gitan à Paris pour lui poser quelques questions : « on m'a mis en rapport avec un bohémien détenu à la force qui m'a donné quelques renseignements curieux sur ses compatriotes. Il m'offre sa recommandation pour les chefs de trois tribus qui habitent aux environs de Paris. J'en profiterai un des ces jours ⁽³⁾ ».

(1) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, (16 – 05 – 1845), p.202

(2) Traduction : « on dirait que Mérimée composait *Carmen* avec le livre de Borrow ouvert d'un côté. Pour sa part, Borrow connaissait plusieurs langues, exigence en partie de sa mission, et dans son livre il y a des citations en grec, en allemand, en hébreu, en français, mais de toutes les langues péninsulaires, il y a, en plus de l'espagnol, deux, sur lesquelles il insiste : le romani et le basque, jusqu'à arriver à traduire l'évangile de Saint Luc dans les deux langues ; le romani par lui-même ; le basque par monsieur Oteiza ».

(3) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.V, p.233

Il ne manque pas de faire savoir à ses amis qu'il a « un assortiment de seguidilles en bohémien ⁽¹⁾ », des dictionnaires en « romani ⁽²⁾ », et qu'un ami lui a envoyé de Russie le Notre Père en romani ⁽³⁾. Mais sa volonté de continuer ses recherches sur les gitans persévérerait en vue de faire de sa *Carmen* une œuvre accomplie: « quand je retournerai en Espagne j'aurai des recherches à faire sur les *gitanos* qu'un protestant et un philanthrope n'a pu faire ⁽⁴⁾»; et il demande à Madame de Montijo de lui procurer l'évangile de saint Luc traduit en *chipi cali* par M.Borrow⁽⁴⁾ ». On dit que Mérimée a même écrit un essai sur la race gitane mais qui a disparu lors de l'incendie de sa maison durant la révolution de 1848, où il y

a eu perte de beaucoup de ses archives. Dans son attachement profond au monde des bohémiens, il finit par rompre l'image colportée des gitans-voleurs quand, sur un ton de surprise, il écrit dans sa correspondance après avoir passé une soirée avec les gitans à Barcelone : « on m'a donné du vin et j'ai bu sans payer. J'ai retrouvé ma montre et mon mouchoir dans ma poche, quand je suis rentré chez moi ⁽⁵⁾ ». Dans *Carmen*, cependant, les gitans restent des voleurs. Est-ce, encore une fois, pour ne pas décevoir les attentes du public ? Ou – comme Mérimée est connu pour sa grande tendance à retourner sans cesse à ses sources – ceci pourrait remonter à plus loin et plus exactement à Cervantes lorsque, tout au début de sa nouvelle *La Gitanilla*, il écrit : « parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IV, p.467

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, t.V, p.232

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.234

(4) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 171-172

(5) Mérimée Prosper, *Cor. gén., op.cit.*, t.IV, p.560, 15 – XI – 1846

accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte ⁽¹⁾ ». Ce contact qu'il a profondément tissé avec le monde des gitans finira par lui faire considérer « les Gitans [comme] ses amis, il va parler d'eux en montrant que l'Europe civilisée a creusé un fossé infranchissable entre le passé et le présent ⁽²⁾ ». Toutes ces études feront dire à Jean Balsamo dans son introduction à *Carmen* que « Mérimée fut un des premiers Français à prêter attention à une question qui suscitait la curiosité de la communauté savante, en Allemagne et en Angleterre, dans les années 1840, celle de l'origine des Gitans ⁽³⁾ ».

III - Le personnage : valeur documentaire et autonomie poétique.

1 - Mérimée et sa gitane

L'histoire de la gitane de Séville a suscité la curiosité de nombreux critiques, qui *grosso modo* se répartissent en deux tendances : ceux qui considèrent Carmen comme n'étant pas une vraie gitane et ceux qui ne l'envisagent que comme bohémienne. Pour certains, la condition des gitans toujours en péril, pauvres et démunis, ne pouvait pas du tout s'appliquer à Carmen, étant principalement elle qui fait subir et non pas celle qui subit: « a mí », écrit l'espagnol Andrés García, « no me gustan especialmente las gitanas ni me son simpáticos los hombres a quienes les gustan o dicen que les gustan, porque creen que eso es algo extraordinario. Los gitanos son unos de esos pueblos pobres y perseguidos a quienes se les trata mal en la realidad y se les explota en la

- (1) Cervantes Miguel de, *Nouvelles exemplaires*, Folio bilingue, Gallimard, Paris, 1991, p.16.
 Traduction de Jean Cassou: « il semble que gitans et gitanes ne soient sur terre que pour être voleurs : ils naissent de pères voleurs, sont élevés pour le vol, s'instruisent dans le vol, et finissent bel et bien voleurs à tous crins ; l'envie de friponner et la friponnerie même sont en eux comme des accidents inséparables, et dont ils ne se défont qu'à la mort ».
- (2) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, (16 – 11 – 1844), p.2
- (3) Balsamo Jean, Introduction à *Carmen*, Paris, Le livre de poche, 1996, p.32

leyenda. La *Carmen* de Mérimée no es una gitana ⁽¹⁾ ».

Du reste, Mérimée lui-même le reconnaît dans une de ses lettres à Madame de Montijo quand il lui fait savoir que « les femmes sont hideuses. Dans l'état sauvage, la femme est une bête de somme et tellement maltraitée qu'elle est nécessairement laide à force de misère. C'est pour cela, je crois, que les gitanes sont si laides. Elles couchent à la belle étoile, elles portent sur leur dos des enfants, elles ne mangent que les restes de leurs maris, et de plus elles ignorent l'usage du savon et de l'eau. En voilà bien assez pour en faire des monstres ⁽²⁾ ». Songeons également au *costumbrista* Sebastián Herrero, dans *Los españoles pintados por sí mismos*, où les défendant en quelque sorte, il écrit dans le chapitre relatif à la gitane: « ¿no reparas, amable lector, que el rostro de esas mujeres presenta un aspecto melancólico, y que sus actitudes lascivas, su color, la soltura

de sus miembros, su movimiento y agilidad, recuerdan un clima abrasador? [...] como nuestras leyes han puesto a los gitanos en guerra abierta con los pueblos por donde pasan; como, en vez de morigerar sus costumbres, han hecho lo contrario; como, para decirlo sin rodeos, el envilecimiento y degradación que sobre ellos pesa han llevado a sus corazones un gran desprecio hacia las instituciones sociales, no siéndoles permitido para vivir hacer lo que a los demás hijos de Adán, se han dedicado a engañar a sus semejantes, quitándoles todo lo que pueden, estafándoles de un modo simulado, y ejerciendo contra ellos, no el derecho del más fuerte, sino las prerrogativas de mayor astucia y doble disimulación [...] Una raza, despreciada siempre por las otras razas y perseguida siempre por

(1) García de la Verga Andrés y Gómez de la Serna, in "Los galgos verdugos", 48 vol. des *Pasos Contados*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p.226. Traduction: « personnellement, les gitanes ne me plaisent pas en particulier et je ne sympathise pas non plus les hommes qui les aiment ou disent les aimer, parce qu'ils croient que c'est une chose extraordinaire. Les gitans sont un de ces peuples pauvres et poursuivis, maltraités en réalité et exploités dans la légende. La *Carmen* de Mérimée n'est pas une gitane ».

(2) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 202-203

nuestras mismas leyes [...] ⁽¹⁾? ».

Du reste, à aucun moment, Mérimée n'affirme que sa Carmen est une gitane à cent pour cent. Le doute sur ses origines est bien là car, ainsi qu'il le dit dans la nouvelle, elle n'est pas de pure race gitane: « je doute fort que Melle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées ⁽²⁾ ». Et il fait dire par son don José que « ses yeux seuls et sa bouche et son teint la disaient bohémienne ⁽³⁾ ». Ainsi, nous trouvons dans l'étude de J. Maillon et P. Salomon cette réflexion : « Carmen est avant tout une étude sur les gitans [...] l'aventure romanesque n'est que la parure dont il habille les connaissances d'anthropologie qu'il livre à ses lecteurs ⁽⁴⁾ ». Parturier ajoute à ceci que « la nouvelle n'a pris corps dans son esprit, n'a trouvé le ton de son originalité, que du moment où l'écrivain a eu l'idée « de faire de son héroïne bohémienne », non toutefois « de race très pure »

puisque « les bohémiennes sont horriblement laides » et qu'il fallait bien que Carmen fût jolie et qu'elle eût « cette grâce voluptueuse et provocante ⁽⁵⁾ ». Quoi

- (1) Herrero Sebastián, *Los españoles pintados por sí mismos, op.cit.*, p. 1146 – 1155. Traduction: « tu ne remarques pas, gentil lecteur, que le visage de ces femmes présente un aspect mélancolique, et que leurs attitudes lascives, leur couleur, la désinvolture de leurs membres, leur mouvement et leur souplesse, rappellent un climat brûlant ? [...] Comme nos lois ont mis les gitans en guerre ouverte avec les villages par où ils passent ; comme, au lieu de modérer leurs habitudes, elles ont fait le contraire; comme, pour le dire sans détours, l'avilissement et la dégradation qui pèsent sur eux les ont poussés à mépriser les institutions sociales, ne leur étant pas permis de vivre et de faire ce que les autres fils d'Adam pouvaient faire, ils se sont consacrés à duper leurs semblables, leur enlevant tout ce qu'ils pouvaient, les escroquant par la tromperie, et exerçant contre eux, non pas le droit du plus fort, mais les prérogatives de la plus grande ruse et la double dissimulation [...] Une race, toujours méprisée par les autres races et toujours poursuivie par nos propres lois [...] ».
- (2) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.59-60
- (3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.76
- (4) Maillion J. y Salomon P., *op.cit.*, p.1561
- (5) Parturier Maurice, *Introduction à l'édition de Carmen, Arsène Guillot, l'Abbé Aubain, Belles-Lettres, 1930, p.21-22.*

qu'il en soit, nous ne pouvons ignorer que Mérimée a voulu faire de sa Carmen l'incarnation de plusieurs femmes à la fois. On ne peut parler d'une « vraie Carmen » et être tranchant sur son identité, mais il est évident que « l'auteur s'imprègne de cette atmosphère bohémienne comme un acteur s'identifie consciemment à son personnage tout en gardant le contrôle sur la procédure mimétique ⁽¹⁾ ». La tendance de Mérimée à idéaliser va au-delà du cadre géographique et traditionnel de l'exotisme (qu'on a vu plus haut), il est présent dans l'étude même du personnage de Carmen. Il présente la femme espagnole avec toutes les connotations que l'imagination romantique lui donnait ; il la fait basque, éduquée par les gitans et élevé en Andalousie, ce qui lui permet de lui concéder une personnalité très attrayante puisqu'elle possède le sang noble de la Navarre, les libres traditions des Gitans et la désinvolture des Andalous. C'est un essai de définition de la femme espagnole idéale. Un tel projet exigeait de sérieux arrangements. Carmen, malgré l'admiration romantique pour sa condition raciale, n'était pas « trop basanée » ni « de race pure » mais, puisqu'elle devait être

attrayante, l'écrivain ajoute à l'appui : « c'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier ⁽²⁾ ».

Encore une fois, le primitivisme ici vient compenser l'impression de saleté et de laideur d'un peuple obligé à vivre dans des conditions très précaires. Ces réajustements étaient nécessaires pour réussir l'image romantique de la femme espagnole imposée en France et recrée par Mérimée dans sa nouvelle. Il ne faut pas oublier que Mérimée est un romantique féru de couleur locale, de culte de l'énergie, de l'admiration de l'individu supérieur affronté à la société, des passions franches et entraînantes, de la force indomptable de l'amour, du mépris

(1) Requena Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée*, Honoré Champion, Paris, 2000, p.17.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.61

de la mort, de la liberté des sentiments. Et c'est, bien entendu, dans cette sensibilité anticonformiste qu'on peut situer la naissance du personnage de Carmen car « on sent respirer en elle cette séduction bizarre, cette fascination mystérieuse, principal élément du récit. Fraîcheur délicieuse des pages; l'ensemble est d'une netteté magistrale. Pas une omission, pas une surcharge; un trait fin, sobre, complet, ménageant les clairs et les ombres, et graduant, avec une incomparable sûreté de main, la valeur relative de chaque figure et de chaque objet ⁽¹⁾ ».

La Gitane de Mérimée ressemble énormément à nombre de femmes types qu'on rencontre chez les *costumbristas* espagnols. Carmen, dans la scène de la rumeur de la manufacture de tabac et surtout dans celle de la dispute ⁽²⁾, ne se trouve-t-elle déjà dans la cigarière d'Antonio Flores, dans *Los españoles pintados por sí mismos* publié peu avant la parution de *Carmen*? Flores décrit la cigarière de la sorte: « la cigarrera se pone *en jarras*, se cruza el pañuelo debajo del brazo y con el pie derecho más sacado que el izquierdo, hace temblar a su adversaria, que aunque mujer de *rompe y rasga*, está poseída del miedo [...]despeluzna ver el

encono con que se baten esas mujeres. La guardia interviene siempre para separarlas ⁽³⁾ ». Dans une ambiance de chaleur, de pollution et de femmes épuisées à la suite de longues journées de travail, la cigarière peut difficilement être un beau personnage ; son visage reflète plutôt la fatigue et l’empreinte des

(1) De Pontmartin A., in *Revue des deux mondes*, 1^{er} mai 1847, p.574

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.72 : « je trouve d’abord trois cents femmes en chemise, ou peu s’en faut, toutes criantes, hurlant, gesticulant, faisant un vacarme à ne pas entendre Dieu tonner ».

(3) Flores Antonio, *Los españoles pintados por sí mismos*, *op.cit.*, p. Traduction: « la cigarière met les poings sur les hanches, croise son mouchoir sous le bras et du pied droit, plus mis en relief que le gauche, fait trembler son adversaire, qui, bien que femme de *rompe y rasga*, est possédée par la peur [...] On a les cheveux qui se dressent sur la tête en voyant la rancune avec laquelle se battent ces femmes. La garde intervient toujours pour les séparer ».

années de travail qu’elle a effectuées dès son jeune âge. La cigarière était une figure typique du XIX^{ème} siècle (voir chapitre VI), quand, à l’heure de l’entrée et de la sortie, le va-et-vient de ces femmes dans les rues constituait une des images les plus caractéristiques de la ville.

Carmen, outre qu’elle représente, le type de la cigarière et de la gitane, concentre en elle toutes les qualités idéales que les Français, dans leurs rêves romantiques, plaçaient dans la femme espagnole. Dans sa nouvelle, Mérimée arrive à faire le jumelage entre une gitane « c'est-à-dire une Espagnole-type » et un bandoléro « c'est-à-dire un Espagnol caractérisé à la mode du temps ⁽¹⁾ ». Trahard a insisté sur ce mélange gitano-espagnol qui fait selon lui que « la transposition [soit] adroite et la figure de Carmen [...] gagne en pittoresque, en étrangeté ». Mérimée représente la femme espagnole, incarnée dans Carmen, la gitane.

Celle-ci est ainsi, tout à la fois, une gitane, l’incarnation de la femme espagnole et un type universel. Il semble difficile de dissocier ces trois aspects dans la nouvelle de Mérimée. Le résultat de cette symbiose est une créature aux inclinations souvent blâmables, mais qui trouvent leur explication par le sang

gitan; et primitives, imputables au sang espagnol, ou plutôt au sang andalou, tout cela dans un parfait équilibre et sur un fond de tendances qui appartiennent à la psychologie de toutes les femmes de tous les pays. Elle peut ainsi incarner le type de la femme espagnole au physique comme au moral. Mérimée lui-même, malgré son aveu dans une de ses lettres à Madame de Montijo que « la plupart de ces femmes sont horriblement laides ⁽²⁾ » ou encore que « la beauté est fort rare parmi les gitans d'Espagne ⁽²⁾ », a voulu faire de son héroïne une belle femme et la

(1) Hoffman Léon- François, in *L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Presses universitaires de France, 1961, p.131

(2) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IV, (16 – 05 – 1845), p.295

présente sous des aspects avenants : elle est jeune, propre. Quand Don José la ramène de Gibraltar, il s'écrie: « je ne l'avais jamais vue si belle. Parée comme une madone, parfumée [...] ah !... et moi fait comme un voleur que j'étais ⁽¹⁾ ».

Tous les voyageurs français s'accordaient à dire que la beauté est rarement le lot de la gitane. Gautier, dans son *Voyage*, note qu'il en a « vu peu de jolies, bien que leurs figures fussent remarquables de type et de caractère ⁽²⁾ ». Mérimée veut présenter son héroïne comme le type idéal de la femme romantique méridionale. Un mélange des caractères physiques gitans avec ceux de la femme typiquement ibérique, fait de Carmen un être à la fois original, séduisant et mystérieux : elle est explosive, simple, redoutable, dangereuse, froide et passionnée, insensible et humaine. Elle semble sortir de la littérature *costumbrista* : Alberto González Troyano, dans son essai *La desventura de Carmen*, croit pouvoir affirmer que l'héroïne de la nouvelle était « destinada en sus iniciales fuentes literarias a servir sólo de escaparate, situada en la vitrina del costumbrismo, Mérimée rompe esa tradición y permite que Carmen salte a la calle y exhiba su prodigiosa sed de vida, dispuesta a luchar por sus placeres con un frenesí y un delirio que ronda la imagen nietzscheana de lo solar y lo dionisiaco, compaginando danza y amor con la misma naturalidad que la aventura y el riesgo,

y haciendo gala de una libertad que se extrema por su misma forma de no titubear nunca ante las transgresiones ⁽³⁾ ».

Nous verrons tout au long de notre étude que Carmen ressemble beaucoup

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 100

(2) Gautier Théophile, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.295

(3) González Troyano Alberto, *La desventura de Carmen*, *op.cit.*, p.42. Traduction: « destinée dans ses premières sources littéraires à servir uniquement d'étalage, placée dans la vitrine du *costumbrismo*, Mérimée rompt avec cette tradition et permet que Carmen saute dans la rue et exhibe sa prodigieuse soif de vie, prête à lutter pour ses plaisirs avec une frénésie et un délire qui tournent autour de l'image nietzschéenne du solaire et du dionysiaque, en combinant danse et amour avec le même naturel que l'aventure et le risque, et faisant étalage d'une liberté qui se surpasse par sa forme même de ne jamais tituber devant les transgressions ».

à son créateur, car, d'après ce que nous savons de la biographie de Mérimée, elle se livre comme lui à ce qu'elle fait, avec passion, détermination, un engouement et une fougue qui défient les conventions et répugnent à tout ce qui pourrait ressembler à de l'hypocrisie, cette hypocrisie que Mérimée exécère profondément : « il n'y a rien de pire », évoque-t-il, en 1844, dans une de ses lettres à Madame de Montijo, « que le zèle des nouveaux convertis, si ce n'est peut-être celui des hypocrites. Plusieurs fois j'ai pensé à me faire hypocrite moi-même, mais je n'aurais pas assez de patience pour jouer mon rôle avec suite, et j'aurais bien montré le bout de l'oreille. D'ailleurs, je déteste trop la mauvaise compagnie pour consentir à m'associer à toute cette canaille de dévots et de philanthropes qui domine dans les salons ⁽¹⁾ ».

Le *Dictionnaire des personnages*, la résumant, la définit comme une femme « pleine d'éclats, de défis, cumulant les gestes de la vierge et ceux de la putain, tour à tour douce et cruelle, perverse et innocente, fidèle et débauchée, elle ne connaît d'autre lois que son caprice mais ne s'y plie que pour s'en évader aussitôt. Egale à l'aise dans le luxe et dans la misère, elle est de passage partout, le monde n'étant que ce vaste bazar où il lui faut voler le plus possible, non pour posséder mais pour dépenser sans compter, accumuler les folies,

multiplier les plaisirs. Qui n'est pas de son clan est son ennemi, un ennemi qu'elle dépouille, tue, ou fait tuer, avec le sentiment d'accomplir une chose normale ⁽²⁾ ».

Rappelons que le prénom de Carmen est un mot latin (d'où provient le français *charme*) qui veut dire, tout à la fois, poésie, musique, magie, incantation. Ce prénom couvre donc un espace sémantique qui va de la poésie à la sorcellerie. Don José a succombé à ce charme, et il ne sera pas le seul. Songeons à Halévy,

(1) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 151.

(2) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Bouquins, 2003, p.193-194

qui s'exclame après son premier opéra : « nous subissons tous le même charme⁽¹⁾ ». Le « *charme* [de Carmen] a opéré » sur les compositeurs, les passionnés de musique, autant que sur les lecteurs de Mérimée. Mais qui est finalement cette Carmen, cette « fille d'Égypte », que le critique Achille de Lauzière appelle l'« égyptane ⁽²⁾ », mot formé à partir d'« Égyptienne » et de « Gitane », une association propre à solliciter l'imaginaire du public? (songeons à la Esmeralda de Hugo, présentée elle aussi comme « égyptienne »). Elle n'est, au début de la nouvelle, qu'une femme qui vient s'asseoir auprès du narrateur : « elle avait dans les cheveux un bouquet de jasmin, dont les pétales exhalaient le soir un odeur enivrante ⁽³⁾ ». Peu à peu le portrait se précise, puis elle se présente elle-même : « je suis bohémienne [...] Avez-vous entendu parler de la Carmencita ? C'est moi ⁽⁴⁾ ». On découvre un peu plus loin qu'elle est danseuse et contrebandière. A mesure que le drame se noue, les couleurs se dépouillent quelque peu de leur profusion, la description vise à l'essentiel ; Carmen est avant tout décrite physiquement: elle est vêtue pauvrement : « elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir ⁽³⁾ ». Ce « noir », avec sa charge de superstitions et de prémonitions, finira par englober tout ensemble l'expression physique et le profil moral. Ailleurs, on voit Carmen danseuse, « parée, [...] comme une châsse, pomponnée, attifée, tout or et tout rubans. Une robe à paillettes aussi, des fleurs et des galons partout. Elle avait un tambour de basque à la main ⁽⁵⁾ ». Elle est provocante, avec sa façon de s'habiller et surtout dans le

choix des couleurs où priment toutes les tonalités du rouge, faisant un vif contraste avec ses cheveux, « noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau⁽⁶⁾ »,

(1) Stricker Rémy, *Georges Bizet, op.cit.*, p.234

(2) Lauzière Achille de, *La Patrie*, 8 mars 1875.

(3) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.56

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.59

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 79

(6) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 60

et surtout avec ses yeux foncés: « elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur feu⁽¹⁾ ». Ce rouge « couleur de feu » est mis en confrontation avec le blanc du corsage, une couleur liée à la passion, au feu. Il nous semble qu'autour de ce rouge s'organise tout un réseau sémantique qui commence, si l'on peut le faire, par un simple rapprochement entre le prénom de Carmen et la couleur carmin, (« matière colorante d'un rouge légèrement violacé, tirée autrefois de la femelle de la cochenille »), et suggère une « géographie érotique », (à l'intérieur de l'espace Séville / Andalousie), bien qu'issue de la pure imagination de l'auteur. Séville, du reste, n'a-t-elle pas été bien souvent décrite comme « la ville des amants⁽²⁾ », ou encore comme celle « qui [reçut] du ciel tout ce qui peut ravir : [...] L'amour et la beauté sous un soleil de feu⁽³⁾ ». C'est dans ce cadre qu'évolue le personnage de Carmen, passant par les ardeurs de l'amour et la provocation sexuelle : elle « s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue⁽⁴⁾ ». Don José avoue que, dans son pays, « une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer⁽⁴⁾ ». On comprend donc l'effet sur don José de ce mariage de couleurs, allant de l'innocence du blanc, au début, jusqu'à l'ardeur du rouge de la séduction et du noir des yeux qui « avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche [qu'il n'a] trouvé depuis à aucun regard humain ». Ce « rouge » et ce « noir » finissent par confluer dans le « regard féroce » qui laisse présager un dénouement fatal : « son œil s'injectait de sang et devenait terrible⁽⁵⁾ ». Dans son

Excursion en Espagne, Edouard Magnin décrivait les femmes comme ayant « de grands yeux étincelants, pleins de feu animal, surtout habiles à refléter les nuances

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 70

(2) Arvers Felix, *Mes heures perdues*, Paris, Fournier jeune, 1833, p.77

(3) Gautier Théophile, *España*, *op.cit.*, p. 494 – 495

(4) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 70-71

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.63

de la passion physique ⁽¹⁾ ». Notons que ce pouvoir du regard, lancé tout au long de la nouvelle, agit comme un moyen d'envoûtement absolu : « je vis son grand œil noir qui me guettait ⁽²⁾ ». Le regard, grand catalyseur de l'amour, est un des secrets de la beauté féminine, et le comble de la beauté est, selon Mérimée, d'avoir les yeux semblables à ceux d'une andalouse : « sa femme est très jolie », écrit-il dans une de ses lettres à Madame de Montijo, « avec deux yeux de velours noirs et des sourcils andalous d'une courbure admirable ⁽³⁾ ».

On retrouve ces deux couleurs dans la description de Carmen que fait Gautier dans *Emaux et Camées*, quand il dit : « Carmen est maigre, / un trait de bistre / Cerne son œil de gitana. / Ses cheveux sont d'un noir sinistre, / Sa peau, le diable la tanna... / Et, parmi sa pâleur éclate / Une bouche aux rires vainqueurs; / Piment rouge, fleur écarlate, / Qui prend sa pourpre au sang des cœurs ⁽⁴⁾ ». A en croire Sébastien Blaze, les femmes espagnoles sont très tôt portées aux jeux de l'amour, les Andalouses surtout (sans pour autant dénigrer la part consacrée également aux castillanes): « chez les habitants de la Vieille-Castille, la vivacité de l'air, la sécheresse et la chaleur du climat, en excitant le système capillaire, cutané et pulmonaire, augmentent la combustion du sang. Aussi les jeunes filles sont formées de très bonne heure et très portées aux plaisirs de l'amour physique. [...] Il faudrait renoncer à parler des Andalouses, si l'on voulait garder le silence sur leurs amours. Dès leur plus tendre enfance, elles font de l'amour une étude approfondie et joignent le plus souvent la pratique à la théorie. Sous ce climat brûlant, l'amour règne en maître et triomphe aisément des préjugés, des obstacles, de la raison même ⁽⁵⁾ ». Notre Carmen, dans l'amour, est-elle plus espagnole ou

(1) Magnin Edouard, *Excursions en Espagne*, t.II, Paris, R. Lebrasseur, 1836-1838, p.52

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 100

(3) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, *op.cit.*, t.IV, 31 – 01 – 1846. p.419 – 429

(4) Gautier Théophile, *Emaux et Camées*, p.100. Disponible sur : gallica.fr

(5) Blaze Sébastien, *Mémoires d'un Apothicaire*, Flammarion, 1896, p.11 et p.196

plus gitane ? Selon le *Laffont-Bompiani*, « amoureuse, elle peut se dévouer à son amant, oublier égoïsme et plaisir, mais c'est par un mouvement qui lui vient naturellement de sa race plus que de sa volonté – le même sens du clan ⁽¹⁾ ». D'autres la considèrent comme « une pute », même si elle ne demande pas de l'argent : « ne vois tu pas que je t'aime, puisque je ne t'ai jamais demandé de l'argent ⁽²⁾ », dit-elle à don José. Quoi qu'il en soit, l'amour chez Carmen est fortement imprégné de romantisme, mais surtout elle a le caractère dominant (et dominateur) de la femme espagnole, en face de laquelle les hommes se retrouvent dans une situation de servilité. N'est-elle pas aussi l'incarnation du type idéal de la femme mériméenne ? : « j'aimerais bien mieux », renchérit Mérimée, « qu'elle eût dix amants, car je ne considère pas la chasteté comme la vertu la plus importante. Elle ne vaut pas assez pour qu'on la mette au-dessus de tout. C'est un des beaux résultats de l'éducation moderne, et si cette opinion continue à fleurir, elle fera de drôles de femmes vers l'an 2000 ⁽³⁾ ». Mais, face à cette Carmen volage de la nouvelle, il y a aussi le type de la gitane fidèle, chez Sebastián Herrero, qui fait l'éloge, non sans exagération, de son dévouement à son conjoint et à ses enfants : « la gitana », écrit-il « abriga en su corazón un tesoro de amor para con sus hijos y un rico caudal de ternura para con su compañero. Ninguna sabe llenar los deberes de madre y de esposa tan bien como una gitana, ninguna cumple tan fielmente los juramentos prestados en el altar o solo ante sus camaradas, ninguna comprende mejor las leyes de la naturaleza ⁽⁴⁾ ». Mérimée lui-

(1) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, *op.cit.*, p.193-194

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.91

(3) Mérimée Prosper, *Cor. gén.*, t.XI, *op.cit.*, 10 – VI – 1862, p.124

(4) Herrero Sebastián, in *Los españoles pintados por sí mismos*, *op.cit.*, p.1153. Traduction :
« la gitane abrite dans son coeur un trésor d'amour envers ses fils et une grande fortune de tendresse envers son compagnon. Aucune ne sait remplir les devoirs de mère et d'épouse aussi

bien qu'une gitane, aucune n'accomplit si fidèlement les serments prêtés à l'autel ou juste devant ses camarades, aucune ne comprend mieux les lois de la nature ».

même semble l'approuver, dans le chapitre IV de *Carmen*, quand il reconnaît qu' « il est certain que les Gitanas montrent à leurs maris un dévouement extraordinaire. Il n'y a pas de danger ni de misères qu'elles ne bravent pour les secourir en leurs nécessités. Un des noms que se donnent les Bohémiens, *Romé* ou les *époux*, me paraît attester le respect de la race pour l'état de mariage ⁽¹⁾ ». Quoi qu'il en soit, cette gitane fidèle et exemplaire ne saurait satisfaire Mérimée, porté à rechercher les expressions de la marginalisation, de liberté et de la passion, si bien incarnées dans la personne de sa *Carmen*, qui apparaît comme force irrésistible qui sème la mort et la désolation, femme espagnole-andalouse-gitane, conjuguant les emportements des sentiments et la bestialité du désir. On étudiera en premier lieu la Carmen animale, indomptable et cruelle (serpent/cheval/ taureau), celle qui provoque le désordre là où elle va ; ensuite, on verra Carmen la manipulatrice, qui utilise tous moyens de séduction pour arriver à ses fins, cette Carmen/enfant face au binôme sorcière/diable ; et finalement Carmen et son auteur, immuablement fixée dans les dimensions du mythe.

Carmen est une Andalouse aux fantasmes d'une animalité franche et ardente. Plusieurs indications dans le texte incitent à la regarder comme femme-serpent. Tout d'abord, c'est dans la Rue du Serpent que Carmen a dévoyé pour la première fois don José qui, chargé de la surveiller et de la conduire au poste, lui a permis de s'évader : « dans la rue du Serpent, – vous la connaissez, elle mérite bien son nom par les détours qu'elle fait, – dans la rue du Serpent, elle commence par laisser tomber sa mantille sur ses épaules, afin de me monter son minois enjôleur ⁽²⁾ ». La suite du récit confirme que cette Rue du serpent est bien la rue de Carmen. A titre d'exemple, notons le rapprochement que fait Mérimée entre Carmen et Maria de Padilla, qui selon lui se ressemblent beaucoup car il traite la

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.114

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.74

Padilla de la « grande reine des Bohémiens », ajoutant en note qu' « on a accusé Marie Padilla d'avoir ensorcelé le roi don Pèdre. Une tradition populaire rapporte qu'elle avait fait présent à la reine Blanche de Bourbon d'une ceinture d'or, qui parut aux yeux fascinés du roi comme un serpent vivant. De là la répugnance qu'il montra toujours pour la malheureuse princesse ». Ce roi envoûté par un serpent, victime des maléfices d'une sorcière, n'est-il pas transposé dans *Carmen*, histoire d'une femme-serpent qui ensorcelle un homme et va même jusqu'à vouloir, consciemment ou pas, le castrer pour se débarrasser de lui: « ne pense plus à la Carmencita ou elle te ferait épouser une veuve à jambe de bois ⁽¹⁾ ».

Pourquoi le choix du serpent ? Est-ce parce que, tel que le voit Bela Grundberger, il est « l'image typique de la sexualité anale, à la fois phallus et excrément ». Mérimée, dans ses descriptions des femmes, dans ses lettres à Madame de Montijo, semble obsédé par l'image du serpent. Décrivant la grâce de la princesse de Joinville et sa taille ravissante, il écrit : « figurez-vous un serpent dans du satin et des dentelles ⁽²⁾ ». Et si Carmen était, elle aussi, « ce serpent dans du satin et des dentelles », ceci ne l'empêcherait pas d'être d'une pure animalité car on peut également la rapprocher du taureau, bien présent dans la nouvelle, ce taureau qui ne montre sa violence qu'une fois l'épée pénétrée dans sa peau et qui trouve sa récompense dans la mise à mort. Cette convergence entre Carmen et le taureau se fait déjà par la transition des rubans noués : « Lucas [...] arracha la cocarde du taureau et la porta à Carmen, qui s'en coiffa sur-le-champ ⁽³⁾ ». Carmen illustre la cruauté dans la sexualité, en parallèle avec le taureau qui possède le statut d'un « hypermâle » et incarne par là même une puissance sexuelle soulignée par ses deux cornes en érection constante. Par sa cruauté, la

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, Ibid.*, p.85

(2) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 177.

(3) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 107.

tragédie de Carmen a été bien souvent comparée à un combat de taureaux, ainsi que le fait remarquer, entre autres, Adrien Goetz dans sa préface à la nouvelle: « pour la tragédie de Carmen, il [Mérimée] emprunte à ce spectacle l'essentiel de sa cruauté : l'espace circulaire et clos où les personnages s'affrontent, sachant que la mise à mort, retardée par des péripéties, est fatale, en un point de l'arène marqué d'avance. La description d'un combat de taureaux devient superflue : tout le texte y conduit et y fait penser ⁽¹⁾ ». Serpent et taureau, Carmen est également un cheval, et la bestialité, la provocation dans la sexualité animale n'y sont pas moindres ; on la voit s'avancer « en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue ⁽²⁾ ». La démarche féminine ici, cette « chevauchée » comparée au trot d'une « pouliche », est une claire représentation métaphorique du processus de la consommation de l'acte de sexuel.

Cette femme serpent-cheval-taureau, dont les comportements sont poussés à l'extrême de l'animalité, qui joint la complexité des comportements humains aux instincts de la bête, possède comme nulle autre les ressources d'une actrice de premier plan et se munit, dans sa conquête, de tous les outils de la séduction, irrésistible et sauvage, brutale et féline. Le jeu de la farce démontre, en premier lieu, que Carmen connaît le point faible des hommes. Elle a recours à tous genres de procédés de séduction, depuis un simple « laisser tomber [de] mantille sur les épaules », jusqu'à la ruse et aux mensonges, usant et abusant de l'incitation érotique et exploitant avec un art consommé toute occasion propice à la réalisation de ses desseins ; ce qui a poussé Oscar Comettant, un chroniqueur à la *Revue des deux mondes*, à juger en termes très sévères l'ostentation sans retenue qu'elle met à susciter le scandale : « cette Carmen est littéralement et absolument enragée. Il faudrait, pour le bon ordre social et la sécurité des impressionnables dragons et toréadors qui entourent cette demoiselle, la bâillonner et mettre un

(1) Goetz Adrien, *Préface de Carmen*, *op.cit.*, p.22.

(2) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 70-71.

terme à ses coups de hanche effrénés, en l'enfermant dans une camisole de force, après l'avoir rafraîchie d'un pot à eau versé sur sa tête ⁽¹⁾ ».

Carmen est, indiscutablement, d'une grande intelligence intuitive, développée par le mensonge et stimulée par l'improvisation. La protagoniste de Mérimée parle les trois langues que son créateur connaît de la péninsule: le castillan, le romani et le basque. Au début de la nouvelle, Carmen recourt à sa langue maternelle pour attendrir don José : « notre langue, monsieur, est si belle, que, lorsque nous l'entendons en pays étranger, cela nous fait tressaillir ⁽²⁾ ». Carmen « savait assez bien le basque ⁽²⁾ », appelle don José « camarade de mon cœur ⁽²⁾ » en basque ; ainsi, en lui parlant dans sa langue natale, elle a su toucher sa fibre sentimentale, et cette manipulation des langues devient un moyen pour manipuler les sentiments et les gens. En même temps, elle n'hésite pas devant le mensonge et l'affabulation, se prétendant d'Etchalar et affirmant que des gitans l'avaient emmenée à Séville et qu'elle avait besoin d'argent pour rentrer chez elle: «c'est un pays à quatre heures de chez nous. – J'ai été emmenée par des Bohémiens à Séville. Je travaillais à la manufacture pour gagner de quoi retourner en Navarre, près de ma pauvre mère qui n'a que moi pour soutien, et un petit *barratcea* avec vingt pommiers à cidre. Ah ! si j'étais au pays, devant la montagne blanche ! on m'a insultée parce que je ne suis pas de ce pays de filous, marchands d'oranges pourries ; et ces gueuses se sont mises toutes contre moi, parce que je leur ai dit que tous leurs *jacques* de Séville, avec leurs couteaux, ne feraient pas peur à un gars de chez nous avec son béret bleu et son *maquila*. Camarade, mon ami, ne ferez-vous rien pour une payse ⁽²⁾ ? ». Un discours où se conjuguent tactique, malice et habileté dans la séduction ne pouvait qu'exercer un envoûtement total et absolu sur don José qui, pourtant, la savait menteuse, comme il le dit lui-même : « elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si

(1) Comettant Oscar, in *Revue des deux mondes*, t. II, 1875, p.479

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.75

dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité; mais, quand elle parlait, je la croyais, c'était plus fort que moi ⁽¹⁾ ». Carmen, qui sait bien mentir et sait improviser, porte différents costumes, parle plusieurs langues régionales, pratique plusieurs professions, a recours également à la danse comme moyen de séduction.

Nombreux sont les voyageurs qui se sont arrêtés sur le haut degré de sensualité des danses des gitanes. Maurice Barrès, séduit, les évoque de la sorte : « elles dansent, des haillons pailletés sur les reins et avec des yeux de braise. Par toutes les routes d'Espagne, elles éveillent dans l'âme des simples une sensualité analogue à cette rêverie tendre et impure que les peintres et les poètes ont cristallisée dans Hérodiade ⁽²⁾ ». D'autres ont retenu surtout leurs chants et musiques ; c'est le cas de Théophile Gautier, par exemple, qui, dans son *Voyage en Russie*, fait une description des chants tziganes dans lesquelles on pourrait retrouver l'écho du chant des gitans d'Espagne, de Carmen, et même une image du destin de don José : « ces chants, d'une bizarrerie mystérieuse, ont un pouvoir réel d'incantation ; ils vous donnent le vertige et le délire, et vous jettent dans l'état d'âme le plus incompréhensible. En les écoutant, vous sentez une mortelle envie de disparaître à jamais de la civilisation et d'aller courir les bois en compagnie d'une de ces sorcières au teint couleur de cigare, aux yeux de charbon allumé ⁽³⁾ ».

La danse devient, chez Carmen, un outil d'incantation amoureuse. Don José veut la voir danser, « mais où trouver des castagnettes ? Aussitôt elle prend la seule assiette de la vieille, la casse en morceaux, et la voilà qui danse la romalis en faisant claquer les morceaux de faïence aussi bien que si elle avait eu des castagnettes d'ébène ou d'ivoire ⁽⁴⁾ ». Rompre une assiette, pour en faire des

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.75

(2) Barrès Maurice, *Du sang, de la volupté, de la mort*, Plon, Paris, 1894, p.42\

(3) Gautier Théophile, *Voyage en Russie*, Edition La Licorne, Genève, 1978, p.319.

(4) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.84

substitués à des castagnettes, contribue à l'entreprise de fascination de don José, qui ne peut s'empêcher de reconnaître qu' « on ne s'ennuyait pas auprès de cette

filles-là ⁽¹⁾ ». Remède contre l' « ennui », manipulation du blanc de l'assiette et du noir des castagnettes, exhibition de tendances évidentes à l'érotisme par le biais de la danse : Carmen poursuit inlassablement son processus de séduction, utilisant toute la panoplie des objets susceptibles de l'aider dans sa chasse aux amants. Au début, elle recourt à la pierre d'aimant pour apitoyer son officier : « laissez-moi m'échapper, dit-elle, je vous donnerai un morceau de la *bar lachi*, qui vous fera aimer de toutes les femmes. La *bar lachi*, monsieur, c'est la pierre d'aimant, avec laquelle les Bohémiens prétendent qu'on fait quantité de sortilèges quand on sait s'en servir. Faites-en boire à une femme une pincée râpée dans un verre de vin blanc, elle ne résiste plus ⁽²⁾ ».

Peut-on parler ici d'une « minéralogie du langage », puisque Carmen se montre également emportée par un désir immodéré de posséder la montre du narrateur, qu'elle cherche à voler pour son caractère magique ? Elle semblait, un peu avant et toujours au bord du Guadalquivir, convoiter « l'épinglette » de Don José : « compère, me dit-elle à la façon andalouse, veux-tu me donner ta chaîne pour tenir les clefs de mon coffre-fort ⁽³⁾ ? ». Carmen l'audacieuse « déclasse » ironiquement le symbole de la virilité militaire de l'officier pour l'asservir à un travail purement féminin, voire efféminé, de *dentellière* : « ton épinglette ! s'écria-t-elle en riant. Ah ! monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles ! ⁽³⁾ ». C'est ainsi qu'elle l'appelle aussitôt « épinglier de mon âme », appellation d'où émerge déjà le lexique de l'attachement et de la fixation, l'épinglette étant une broche qui sert à fixer un bijou, et dont le protagoniste est ici don José qui cherchera éperdument à attacher Carmen, son bijou. Seulement il

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.84

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.74

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.71

ne pourra jamais « l'épingler », car la Carmen, de par sa constitution même, n'est pas faite pour être la propriété d'une seule personne, d'une seule « épinglette », mais plutôt pour être celle qui « épingle » les cœurs et les corps. Ce symbolisme minéralogique se retrouve à la fin du récit : Carmen, avant de mourir, jette dans

les broussailles l'anneau que lui avait offert don José, et qui prend la valeur d'un présage, d'un signe qui marque et scelle son destin : par les soins de son meurtrier, il l'accompagnera dans sa sépulture.

La fleur de cassie est un autre élément profondément symbolique dans la provocation, car Carmen « l'avait dans le coin de la bouche », et l'exhibait « en se balançant sur ses hanches ». Cette fleur semble être une arme dans le langage sexuel qui cherche à atteindre sa proie. Don José se souvient, en effet, qu'en « prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle la [lui] lança, d'un mouvement du pouce, juste entre les deux yeux ⁽¹⁾ » : un geste non innocent mais bien sadique, « usage des femmes et des chats ⁽¹⁾ », et que don José ressent comme l'atteinte d'une « balle » : « cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait ». L'effet escompté se produisit, comme une émanation qui, de la fleur à la bouche de Carmen, parvient aux pieds de don José : « je vis la fleur de cassie qui était tombée à terre entre mes pieds ».

Manifestement, cette fleur est ici la métaphore de la balle meurtrière car, en dépit de son odeur parfumée, elle est maléfique et suggère l'action de briser, symbole de la projection du corps de Carmen sur le corps agressé, rendu inerte, de don José, comme s'il venait de subir une violence sexuelle – ce qu'est symboliquement le geste de la jeune fille ; d'où la passivité de sa réaction, celle d'un homme réduit à l'impuissance ; il se contente, en effet, de ramasser la fleur : « je ne sais ce qui me prit, mais je la ramassai sans que mes camarades s'en aperçussent et je la mis précieusement dans ma veste ».

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.71

La gitane de Mérimée arrive à ses fins moyennant une fleur empoisonnée ; chez son contemporain Sebastián Herrero, « las gitanas llevan en el pecho un volcán, cuyo calor se siente a muy razonable distancia ⁽¹⁾ ». Carmen n'est-elle pas ce volcan en irruption continue, engagée dans un duel incessant avec sa victime ? Ce duel requiert aussi un autre objet que Carmen tient dans son sac: le couteau, dont elle sait si bien se servir: « il y avait une, les quatre fers en l'air, couverte de

sang, avec un X sur la figure [que Carmen] venait de lui marquer en deux coups de couteau ⁽²⁾ ». On apprend par le biais d'une des lettres de Mérimée à Madame de Montijo qu'il a reçu comme cadeau de cette dernière une épée qui, dit-il, lui « a révélé sur-le-champ quantité de mystères relatifs à vos comédies ⁽³⁾ ». Ne lui a-t-elle pas inspiré l'épisode de la manufacture et celui du meurtre de Carmen car il poursuit dans la même missive: « je m'étais demandé bien souvent comment on pouvait *matar* quelqu'un *a cuchilladas* avec une épée? ⁽³⁾ ». Quoi qu'il en soit, sa protagoniste use adroitement du couteau, et rien qu'à l'entendre parler, on sent déjà la pénétration de la lame dans le corps : « eh bien, moi, dit Carmen, je te ferai des abreuvoirs à mouches sur la joue, et je veux y peindre un damier. – Là-dessus, vli-vlan ! elle commence, avec le couteau dont elle coupait le bout des cigares, à lui dessiner des croix de Saint-André sur la figure ⁽⁴⁾ ». Blessé quelqu'un avec un couteau lui semble être un simple jeu : « il est vrai », écrit Gautier, « qu'un coup de couteau pourrait suivre un mot blessant ⁽⁵⁾ »; et, par la maîtrise de cet

(1) Herrero Sebastián, in *Los españoles pintados por sí mismos*, *op.cit.*, p.1149. Traduction: «les gitanes portent dans leur poitrine un volcan, dont la chaleur se ressent à une distance très raisonnable ».

(2) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 164.

(3) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.72

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.73

(5) Gautier Théophile, *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p.270

instrument, ne s'arroge-t-elle pas une fonction masculine à laquelle, manifestement, elle semble se plaire ? D'ailleurs, n'oublions pas qu'elle exerce également un métier en général masculin et qu'elle est la providence de la bande, qu'elle guide vers les endroits sûrs et, très souvent, celle qui assure l'argent: « nous nous séparâmes après qu'elle nous eut indiqué un lieu où nous pourrions trouver un abri pour quelques jours. Cette fille était la providence de notre troupe. Nous reçûmes bientôt quelque argent qu'elle nous envoya, et un avis qui valait

mieux pour nous ⁽¹⁾». En fait, c'est Carmen qui tient les rênes, c'est elle qui circule sur toutes les places, fait même du commerce et chante les plaisirs de la liberté. Elle inverse ainsi les statuts et rompt un stéréotype du machisme espagnol. Ceci n'exclut nullement son caractère profondément féminin et, pourrait-on dire, féministe: féminin avec toute la coquetterie du processus de la séduction mêlée à la malignité qu'on a vu plus haut, et féministe car elle préfère aller jusqu'à accepter la mort plutôt que de se soumettre à la volonté de l'homme.

Cette Carmen aux multiples visages est à la fois un enfant, une sorcière et le diable en soi. L'instabilité, le changement constant des idées, le fait de dépenser sans se soucier du lendemain, le gaspillage, le penchant pour les sucreries, sont autant d'indices qui projettent le lecteur dans le monde de l'enfance, sans que cela occulte ou minimise la dimension lubrique de la gourmandise, où l'on retrouve la même perversion que dans l'épisode de la fleur de cassie à la bouche: « quand elle eut mangé des bonbons», dit don José, « comme un enfant de six ans, elle en fourra des poignées dans la jarre d'eau de la vieille ⁽²⁾ ». Le passage précédent renferme tout un langage enfantin et capricieux mais peut-être aussi un autre, à en croire les stéréotypes, bien andalou : « allons, mangeons tout. [...] A l'entrée de la rue du Serpent, elle acheta une douzaine d'oranges, qu'elle me fit mettre dans

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 95.

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.84

mon mouchoir. Un peu plus loin, elle acheta encore un pain, du saucisson, une bouteille de manzanilla; puis enfin elle entra chez un confiseur. Là, elle jeta sur le comptoir la pièce d'or que je lui avais rendue, une autre encore, qu'elle avait dans sa poche, avec quelque argent blanc ; enfin elle me demanda tout ce que j'avais. [...] Je crus qu'elle voulait emporter toute la boutique. Elle prit tout ce qu'il y avait de plus beau et de plus cher, *yemas*, *turon*, fruits confits, tant que l'argent dura ⁽¹⁾ ». Carmen est femme-enfant, une femme puérile, naïve et instinctive, mais dépourvue de tout brin d'innocence et qui possède le pouvoir physique et moral,

de dominer les hommes, une sorcière qui a le visage d'une femme mais investie par un démon : « s'il y a des sorcières, cette fille-là en était une ⁽²⁾ ». Au début de la nouvelle, Carmen propose de donner à Don José « la *bar lachi* qui [le] fera aimer de toutes les femmes ⁽²⁾ ». Mais a-t-elle vraiment besoin de cette substance aphrodisiaque ? N'est-elle pas elle-même le philtre, la *bar lachi* ; sa seule présence suffit pour produire son effet : un corps irrésistible, une improvisation et une provocation démoniaques comme le reconnaît le Navarrais : elle « aurait obligé le monde à se signer ».

Carmen est également liseuse dans les tasses de café, où s'entrevoit sa fin, imposée selon elle par le destin : « à la bonne heure, dit-elle ; j'ai vu plus d'une fois dans du marc de café que nous devons finir ensemble [...] Et elle fit claquer ses castagnettes, ce qu'elle faisait toujours quand elle voulait chasser quelque idée importune ⁽³⁾ ». Nous constatons ici une identification évidente entre le caractère superstitieux de l'auteur et celui de sa Carmen, qui est largement illustré dans sa nouvelle. La bohémienne apparaît comme le personnage le plus superstitieux de tous ceux que Mérimée a créés. Elle partage, avec lui, les mêmes penchants pour

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.81-82

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.74.

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 103

les sciences occultes : « elle tira de son coffre des cartes qui paraissaient avoir beaucoup servi, un aimant, un caméléon desséché, et quelques autres objets nécessaires à son art. Puis elle me dit de faire la croix dans ma main gauche avec une pièce de monnaie, et les cérémonies magiques commencèrent ⁽¹⁾ ». Carmen fabrique des philtres d'amour, devine l'avenir en lisant les lignes de la main, en observant les gouttes de plomb fondu en tombant dans l'eau. Mérimée ne faisait-il pas la même chose à l'école pour exorciser l'esprit des ténèbres ⁽²⁾ ? Car nous savons que, dès sa jeunesse, Mérimée s'était mis à étudier la sorcellerie et la magie. Lui-même révèle dans sa correspondance qu'il avait lu le *Monde enchanté* de Balthasar Bekker, le *Traité des apparitions* de Don Calmet, et *La Magie*

naturelle de Jean-Baptiste Porta. Pour revenir à Carmen, elle se comporte en sorcière accomplie: « il est inutile de vous rapporter ses prédictions, et, quant à sa manière d’opérer, il était évident qu’elle n’était pas sorcière à demi ⁽³⁾ ». Sa conduite la dégrade aux yeux de don José, persuadé de voir en elle une figure du diable; ne reconnaît-il pas qu’il « n’en [voyait] pas une seule qui valût cette diable de fille-là ⁽⁴⁾ »? Le récit devient ainsi l’histoire de l’envoûtement d’un homme par une diablesse.

Cependant Carmen, à sa façon, est honnête. Dès le départ, elle prévient don José du danger qu’il court : « tu as rencontré le diable ⁽⁵⁾ », lui dit-elle, « oui, le diable ; il n’est pas toujours noir, et il ne t’a pas tordu le cou ⁽⁵⁾ ». Cette honnêteté ne l’empêche toutefois pas d’être dotée d’une expression diabolique qui éclate dans la dureté du regard: « son œil s’injectait de sang et devenait terrible⁽⁶⁾ », « à ne montrer qu’un seul de ses grands yeux ⁽⁷⁾», « Carmen [...],

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.62

(2) Mérimée Prosper, *Cor.gén.*, t.VI, *op.cit.*, p.128, (16 – XI – 1864)

(3) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, 62

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.78

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.8

(6) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.63

(7) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.73

me regarda avec les yeux que vous savez ⁽¹⁾ », « elle me regarda fixement de son regard sauvage ⁽²⁾ », « je vis son grand œil noir qui me guettait ⁽³⁾ ». Songeons à la Vénus de Mérimée, qui était également, même si ce n’est pas avec la même force, dotée de cette expression diabolique : « en voyant l’expression diabolique de la dame, je croyais plutôt que l’artiste a voulu mettre en garde le spectateur contre cette terrible beauté. Je traduirai donc : “Prends garde à toi si elle t’aime” ⁽⁴⁾ ». A plusieurs reprises, le narrateur et Carmen elle-même ont essayé vainement de « mettre en garde », contre cette « diable de fille ⁽⁵⁾ » ; même après l’avoir tuée, il ne parvient pas à se libérer de son emprise diabolique ; « cette femme », dit-il, « était un démon ⁽⁶⁾ ». Le *Laffont-Bompiani*, résumant les attributs qui doivent être considérés comme constituant la typologie de Carmen, confirme le caractère

satanique de cette dernière: « sûre de son pouvoir, fatale à qui s’y laisse prendre, elle peut dire à don José : “tu as rencontré le diable”, mais tout en le perdant, il est le seul dont elle ne se “débarresse” pas. C’est que, par une connaissance propre encore à sa race, elle a lu qu’au bout de leur course commune il lui apporterait la mort et qu’elle veut, provocante aussi en ce domaine, aller avec entêtement jusqu’au point où il est écrit que se clôt leur destin ⁽⁷⁾ ». Mérimée, lui-même, dans une de ses lettres à la comtesse de Montijo, évoque le côté méphistophélique chez les femmes : « c’est le diable pour les demoiselles que d’aller dans le monde et de s’y amuser. [...] Et puis, il y a dans toutes les femmes un grand fond de cruauté. Quand elles se sentent aimées elles vous traitent comme des nègres ⁽⁸⁾ ». Il poursuit par une allusion à la comédie *Lo que son las mujeres*, qu’il attribue

(1) Mérimée Prosper , *op.cit.*, p.80

(2) Mérimée Prosper , *Ibid.*, p.108

(3) Mérimée Prosper , *Ibid.*, p.100

(4) Mérimée Prosper, *La Vénus de l’Ille et autres nouvelles*, Garnier Flammarion, Paris, 1982, p.41

(5) Mérimée Prosper , *Carmen, op.cit.*, p.90

(6) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.111

(7) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages, op.cit.*, p.194

(8) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo, op.cit.*, p. 157.

à Tirso de Molina et qui est, en fait, de Francisco de Rojas.

Il peut-être utile, à propos du personnage de Carmen, de se demander pourquoi les héroïnes féminines de Mérimée connaissent toujours le malheur et la mort, et pourquoi leur créateur les revêt de la cape du diable. Un des chapitres du *Théâtre de Clara Gazul* s’intitule « une femme est un diable »; Colomba a droit également à ce qualificatif : « ma douce Colomba, dit-il en se levant de table, tu es, je le crains, le diable en personne ». Est-ce, chez l’écrivain, une forme de vengeance personnelle? Un complexe des femmes qui a fait qu’il ne pouvait les voir que comme des manipulatrices d’hommes, sur un fond de mal et de cruauté ? A certains moments, on peut se demander si, dans *Carmen*, on est devant une prise de position « progressiste » ou, au contraire, d’une réduction de la femme à un objet. Elle ne participe pas dans le jeu amoureux, s’ingénie à tromper

l'homme, à le dominer et à abuser de sa crédibilité. En fait, le penchant de notre auteur pour les femmes n'est pas un secret, bien qu'il ne se soit pas marié: « la nature de Mérimée avait grande horreur du vide, surtout du vide féminin », expliquait P. Léon. Seulement, son intérêt pour la femme était purement physique et se réduisait au rapport sexuel. Il se prenait d'ailleurs pour un redoutable don Juan. Trahard, se référant au voyage de Mérimée en Orient, nous fait savoir que « les farouches tartares tremblent en le voyant venir, pour les vertus de leurs femmes ⁽¹⁾ ». Nombreux sont ceux qui ont parlé de misogynie, certains de « gynophobie », et d'autres, tout simplement de ce qu'on qualifierait aujourd'hui de machisme. Dans sa correspondance, il réduit la femme à trois types fondamentaux : « 1. celles qui méritent le sacrifice de la vie – il n'y en a guère, en vérité, mais en cherchant on en trouve – 2. celles qui valent de 5 à 4 francs. Dans cette dernière classe il y a d'excellents morceaux ; 3. Les Lorettes qui sont les

(1) Trahard Pierre, *La jeunesse de Prosper Mérimée* (1803 – 1834), t. II, Champion, Paris, 1925, 2vol., p. 183.

amphibies de l'espèce féminine, je veux dire qui tiennent d'un côté à la première classe et d'un autre qui est le plus large à la seconde ⁽¹⁾ ». La raison de cette phobie des femmes chez le créateur de Carmen serait-elle, comme l'affirme Trahard, qu'« il posséda trop de femmes pour goûter en une seule les joies sereines de l'amour ⁽²⁾ » ? Contentons-nous d'une réponse faite par Mérimée lui-même à la comtesse de Montijo: « croyez qu'il y a dans la nature humaine bien des choses curieuses et qu'on ne peut expliquer ⁽³⁾ ». « Qu'on ne peut expliquer », c'est certain, mais ceci n'interdit pas de se demander, dans l'optique du lecteur critique, dans quelle mesure Carmen ne serait, en définitive, que la projection littéraire de la conception mériméenne, de la femme d'une part, et de Mérimée lui-même, de l'autre, le Mérimée qui exorcise ses angoisses et ses peurs dans la figure de son héroïne et dans les réflexions ironiques qui abondent tant dans la nouvelle que dans la correspondance ? : « ce tout petit peu de talent », écrit Emile

Henriot, « qu'il faut pour écrire un chef-d'oeuvre. Car après tout *Carmen*, c'est peut-être aussi Mérimée ⁽⁴⁾ ».

Quoi qu'il en soit, la Gitane tout comme son créateur croit en la fatalité, et elle accepte librement la mort. Carmen affronte sa fin avec le même courage, peut-être, que Mérimée devant ses ruptures sentimentales; c'est à l'époque de *Carmen*, qu'il rompt avec sa Valentine qui, à la manière de la Gitane, abandonne un amant pour un autre. La création de Carmen devient-elle une sorte de compensation pour l'auteur, une transposition de son histoire personnelle dans la fiction ? Mais dans sa création, c'est lui, Mérimée, qui tient les rênes du déroulement de son histoire. Ainsi l'écrivain qui, dans sa vie sentimentale, a des

(1) Mérimée Prosper, *Cor.gén., op.cit.*, t.IV, p.187.

(2) Trahard Pierre, *La jeunesse de Prosper Mérimée* (1803 – 1834), t. II, Champion, Paris, 1925, 2 vol., p. 290.

(3) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, MCMXCV, Paris, 1995, p. 143

(4) Henriot Emile, in *Le Temps*, 6 – III – 1928

relations instables et agitées, quitte ses femmes pour ne pas étouffer, nous permet, dans cette nouvelle, de parler d'un double de lui-même dans la figure de son héroïne, et à la fin, en tuant ce double, de se débarrasser d'une part de soi-même.

Revenons à Carmen. Personnage polémique et complexe, elle est surtout une femme effrontée en rupture avec son rôle traditionnel; orgueilleuse, plaçant sa liberté au-dessus de tout, elle reste néanmoins fidèle aux lois de sa race. Dès le début de la nouvelle, Carmen nous apparaît comme une femme qui provoque le désordre partout où elle va: tout d'abord, dans la scène de la manufacture de tabac et ensuite quand elle fait pénétrer un homme dans l'espace réservé aux femmes. Cette rupture avec les strictes normes traditionnelles sous-entend la rupture avec les lois d'une Espagne attachée à ses dogmes et à ses préjugés, et contribue largement à l'image sous laquelle nous apparaît le personnage: « à Séville », la décrit don José, « chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure ; elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la

hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était ⁽¹⁾ ». Carmen est bien cette effrontée qui va jusqu'à proposer à don José de lui payer ce qu'elle lui devait. Du reste, elle ne considère pas qu'elle lui doive plus qu'un douro. Elle se moque de ses sentiments et n'hésite pas à le lui dire : « je ne sais pas pourquoi je suis venue, car je ne t'aime plus. Tiens, va-t-en, voilà un douro pour ta peine ⁽²⁾ ».

Carmen, la dévergondée, n'apparaît à aucun moment, saisie par un sentiment de culpabilité. On ne peut que penser ici, encore une fois, à l'étude sur les gitanes de Sebastián Herrero lorsqu'il écrit : « es fácil perder el juicio y volverse locos por ellas, como el Cuasimodo de Víctor Hugo, a abandonar las ciudades y seguirlas al fondo de los bosques, como el ilustre mancebo de nuestro

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.71

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 87

inmortal Cervantes ⁽¹⁾ ». Il aurait pu, à bon droit, y joindre le navarrais don José, de Mérimée, né à quelques années de distance de l'apparition de Quasimodo. Carmen a pu, sans peine et comme en se jouant, le séduire, le tromper et puis l'abandonner. Le comble de son impudence et de sa débauche est quand elle semble se plaire à abuser des sentiments de l'autre: elle considère, en effet, qu'elle lui a trop donné car déjà le simple fait qu'il soit son « minchorro » (= son amant, ou plutôt son caprice comme le souligne Mérimée au bas de la page) ne lui suffit-il pas ? Que veut-il de plus? En même temps, elle n'hésite pas à lui lancer bien audacieusement : « ne devrais-tu pas être bien content d'être le seul qui se puisse dire mon *minchorro* ⁽²⁾? ». Cette femme, manipulatrice d'hommes, mélange de sorcière et de démon, est dotée d'un pouvoir fatal qui entraîne inévitablement la ruine ou la mort, car tous ceux qui l'approchent meurent tragiquement: son ex-mari, périt, à cause d'elle, sous les mains de don José; le picador Lucas, dans l'arène, est pris de distraction à sa vue et tombe blessé par un taureau; et don José finira condamné à mort.

Et pourtant cette « diable de fille » se justifie en invoquant les lois de sa race: « je paye mes dettes, je paye mes dettes ! C'est la loi des Calés ! »; et elle ajoute au moment de la séparation : « écoute, Joseito, dit-elle ; t'ai-je payé? D'après notre loi, je ne te devais rien, puisque tu es un *payllo*; mais tu es un joli garçon et tu m'as plu. Nous sommes quittes. Bonjour ⁽³⁾ ». Elle a, au moins, le sentiment d'orgueil d'appartenir à la race gitane, différente des autres : « ils se sentent une race supérieure », écrit Mérimée au chapitre IV, « pour l'intelligence

(1) Herrero Sebastián, in *Los españoles pintados por sí mismos, op.cit.*, p.1149. Traduction: «il est facile de perdre la raison et de devenir fous pour elles, comme le Quasimodo de Victor Hugo, d'abandonner les villes et de les suivre au fond des forêts, comme l'illustre jeune homme de notre immortel Cervantes ».

(2) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.99

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 83- 84

et méprisent cordialement le peuple qui leur donne l'hospitalité ⁽¹⁾ ». Lorsque Carmen s'irrite contre don José, elle « vide son sac » en lui disant ce qu'elle pense de ceux qui ne sont pas des gitans : « tu es une bête, un niais, un vrai *payllo*. Tu es comme le nain qui se croit grand quand il a pu cracher loin ⁽²⁾ ». A plusieurs reprises, elle lui manifeste son mépris en lui adressant la parole, et va même jusqu'à provoquer chez lui une véritable dépersonnalisation, une altération de la conscience, de telle sorte qu'il ne se reconnaît plus lui-même, comme égaré, sans prise sur la réalité, dominé seulement par le sentiment de la vengeance. Mérimée, cependant, a plutôt tendance, dans sa correspondance, à attribuer ce sentiment à la femme. N'a-t-il pas écrit dans une de ses lettres à la comtesse de Montijo, qui date de 1844: « je suis furieux comme une femme. Je voudrais bien me venger ⁽³⁾ » ; et puis dans une autre, il considère que « la vengeance que [lui propose Madame de Montijo] contre cette dame est trop cruelle pour [lui] et [il] aime mieux [s]'en passer ⁽⁴⁾ ». Or, dans sa nouvelle, il a permis à son don José d'aller jusqu'au bout dans sa vengeance contre une femme qu'il percevait comme une espèce de divinité fatale. Force, ruse, cruauté, égoïsme, Mérimée explique tout cela par la

race, mais aussi par l'éducation puisque don José à la fin n'hésite pas à rejeter la faute sur la race plutôt que sur la jeune femme : « pauvre enfant ! Ce sont les Calés qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi ⁽⁵⁾ ».

En fait, ceci ne veut en aucun cas dire que Mérimée blâme l'éducation des Calés. Outre qu'il dénonce le mépris où étaient tenus les Gitans et leur marginalisation sociale, il cherche à mettre en relief la liberté de son héroïne, une liberté qui l'emporte sur tout autre trait, qui enfreint toute morale et tout interdit

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.117

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.101

(3) Schoop Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo, Mercure de France*, MCMXCV, Paris, 1995, p. 139.

(4) Schoop Claude, *Ibid.*, p. 144.

(5) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p. 111

dans le pays le plus traditionaliste de l'Europe car « pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s'épargner un jour de prison⁽¹⁾ ».

Carmen a reçu son éducation dans un milieu libre et indépendant. Elle n'accepte pas qu'on lui donne des ordres et fait passer ses caprices par-dessus tout. Elle affiche, en particulier, une grande liberté de mœurs, ce qui explique ses infidélités répétées, tout d'abord envers son mari, ensuite en séduisant un officier anglais, puis don José, suivi d'un homme d'affaires de Malaga, et finalement le picador Lucas. Mérimée l'oppose aux femmes andalouses, généralement fidèles, quand il raconte l'histoire de José María qui « rendait bien malheureuse sa maîtresse » car « il était toujours à courir après toutes les filles, il la malmenait, puis quelquefois il s'avisait de faire le jaloux. Une fois il lui donna un coup de couteau. Eh bien, elle ne l'en aimait que davantage. Les femmes sont ainsi faites, les Andalouses surtout. Celle-là était fière de la cicatrice qu'elle avait au bras, et la montrait comme la plus belle chose au monde ⁽²⁾ ». Cette attitude cynique, capricieuse et cruelle de l'homme est aussi celle de Carmen à l'égard de don José, passant du « je t'aime » au « je ne t'aime plus » et revendiquant avant tout sa

liberté, en un parcours amoureux où les rôles respectifs de l'homme et de la femme sont inversés. Gautier, dans son *Voyage*, semble s'étonner de la liberté dont disposent en général les femmes en Espagne, observant qu'elles « avaient la haute main et jouissaient d'une plus grande liberté qu'en France ⁽³⁾ », et ajoutant : « la contenance des hommes vis-à-vis d'elles m'a paru humble et très soumise⁽⁴⁾ ». Carmen ne cherche pas à se faire une place dans la société, se contentant de vouloir y circuler comme bon lui semble, portant très haut,

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.78

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 96

(3) Gautier Théophile, in *Le voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 38

(4) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 104

loin de tout préjugé, une soif de liberté et d'auto-affirmation qu'elle ne cesse de réclamer tout au long de la nouvelle: « je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux c'est être libre et faire ce qui me plaît. Prends garde de me pousser à bout ⁽¹⁾ ».

Aventurière, elle va jusqu'aux menaces de mort quand il s'agit de sa liberté : « si tu m'ennuies, je trouverai quelque bon garçon qui te fera comme tu as fait au Borgne ⁽¹⁾ ». Mais ces menaces finissent par se retourner contre elle: lutte des sexes, revendications féministes, conflit entre le bien et le mal, fatalité, se conjuguent pour tisser autour de sa personne l'étau qui ne lui laissera d'autre issue que de se résigner à accepter la mort car, selon la loi des Calés, son « romí » a le droit de la tuer mais non pas de la priver de sa liberté sacro-sainte: « comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi; mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra ⁽²⁾ ». Mais n'y a-t-il pas, dans cette attitude, une contradiction ? On se demande bien, en effet, comment une femme si jalouse de sa liberté accepte de subir ainsi, passivement, la fatalité de la mort. Où se sont évaporées, en si peu de temps, cette énergie et cette capacité de lutter qu'elle avait montrées jusque là ? Peut on parler d'une certaine connexion avec la tradition classique, mais enracinée dans l'héritage oriental du caractère andalou ? Nous pensons ici à Cansinos- Sáenz, auteur peu connu de plusieurs romans et poésies,

mais surtout critique littéraire, qui écrit : « lo cierto es que ese presentimiento de la tragedia, cuando nada parece anunciarla, es cualidad del alma andaluza. El alma andaluza está llena de miedo ante la alegría, y ante el amor, y ante la belleza y ante la juventud; está temblando en medio de la fiesta, y todos sus gestos

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 104

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.110

aturdidos y locos tienen algo de exorcismo y conjuro, y también de reto ⁽¹⁾ ». Le tragique vient ainsi s'insinuer dans le quotidien et investir l'existence jusque dans ses manifestations les plus débordantes.

2- Carmen et José María ou l'autre Espagne

L'analyse du personnage bigarré de Carmen, aux multiples facettes, peut mieux se cerner lorsqu'on la place face à face à don José le Navarrais qui, au début de la nouvelle, apparaît comme un timide agent de l'ordre, un *voyeur honteux* qui ne peut s'empêcher de regarder la petite Gitane mais reprend aussitôt « son ouvrage » : « elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était. D'abord elle ne me plut pas, et je repris mon ouvrage ⁽²⁾ ». La pudeur du Navarrais suscite l'agression de la Bohémienne et révèle chez lui une faiblesse dont Carmen saura habilement se servir pour faire de lui une proie facile ; elle le fait avec une maîtrise supérieure, sûre de ses moyens et de leurs effets sur l'homme : « suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, [elle] s'arrêta devant moi et m'adressa la parole ⁽²⁾ ». Ces mots sont suffisants pour provoquer une « première sottise », à partir de laquelle naîtra une passion également destructrice chez ces deux êtres

antithétiques : don José qui représente l'« ordre », cet ordre qui est, comme le dira Claudel, « le plaisir de la raison », et Carmen, prototype du « désordre, le délice de l'imagination ». Ces deux tempéraments si opposés viennent, d'autre

(1) Casinos-Sáenz, *La nueva Literatura o los temas literarios y su interpretación*. Traduction: « ce qui est certain, c'est que ce pressentiment de la tragédie, quand rien ne paraît l'annoncer, est une qualité de l'âme andalouse. L'âme andalouse est pleine de peur devant la joie, et devant l'amour, et devant la beauté et devant la jeunesse ; elle tremble au milieu de la fête, et tous ses gestes écervelés et fous ont quelque chose de l'exorcisme et de la conjuration, et aussi du défi ».

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.70-71

part, de deux provinces bien différentes et appartiennent à deux races distinctes.

Le pays basque et l'Andalousie constituent les deux extrémités opposées de l'Espagne et viennent ainsi, en quelque façon, accentuer la confrontation des sexes : un homme faible (don José) face à une femme forte (Carmen). Dès le début, le Navarrais évoque sa relation, manifestant sa crainte des dangereuses Andalouses : « les Andalouses me faisaient peur; je n'étais pas encore fait à leurs manières : toujours à railler, jamais un mot de raison ⁽¹⁾»; don José est un jeune homme profondément innocent qui ne croyait pas jusque là « qu'il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules ⁽¹⁾ ». Il est, de surcroît, un homme honnête, loyal, sincère, discipliné, qui se livre entièrement à ce qu'il fait, que ce soit dans le travail ou dans les loisirs. Il se présente ainsi au narrateur: « je suis né, dit-il, à Elizondo, dans la vallée de Baztan. Je m'appelle don José Lizarrabengoa, et vous connaissez assez l'Espagne, Monsieur, pour que mon nom vous dise aussitôt que je suis Basque et vieux chrétien. Si je prends le *don*, c'est que j'en ai le droit, et si j'étais à Elizondo, je vous montrerais ma généalogie sur le parchemin ⁽²⁾ ». De la présentation de ce personnage et de celle de Carmen (qu'on a vu plus haut) naît « un effet stéréoscopique » car on sent la présence d'un narrateur qui vient se placer entre les deux protagonistes et qui écoute, ou plutôt, à partir d'un poste d'observation, comme au sommet d'un triangle, en contemple les deux points opposés. Ce portrait de don José laisse présager un antagonisme idéologique de deux cultures et, pourront-on dire, de

deux religions : entre le « basque et vieux chrétien » et l'Andalouse « fille de Satan ». Don José est un personnage mou, que sa faiblesse de caractère rend incapable de résistance et qui se laisse emporter par un amour où le démon sera à l'œuvre non seulement dans le caractère de la femme mais également dans la

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.70-71

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 68

trame de l'action, jusqu'au dénouement sanglant ; tout le long du récit, l'angoisse reste inséparable de la passion, s'alimentant l'une l'autre mutuellement.

Le personnage de don José est peint par touches successives: les traits de caractère du Navarrais apparaissent dans la conversation qu'il a avec le narrateur et, à la fin, dans sa confession en prison. Paul Bourget, étudiant les portraits que Mérimée fait de don José et de Carmen, écrit : « c'est par le détail juste et sans commentaire que Mérimée a procédé. Mais pour les imaginer, ces détails, et en équilibrer ainsi la mise en mouvement, il faut une vision intérieure d'une précision d'appareil photographique et désencombrée de tous les détails inutiles, un esprit d'une impeccable sûreté qui ne retient des physionomies, des attitudes, des paroles, que le significatif ⁽¹⁾ ».

Le « basque et vieux chrétien », une fois qu'il a rompu avec ses normes de référence et son milieu social, n'arrive cependant pas à s'intégrer complètement à son nouveau monde, celui du Sud, avec ce qu'il implique de désordre et d'indiscipline. Carmen, la gitane, devient, ainsi, au contact de l'Occident incarné par don José, l'antithèse de cet homme contrarié dans son système de valeurs, qui assiste impuissant à l'effondrement du code moral et social dans lequel il a été élevé et qu'il avait pratiqué jusque-là. De là une relation de nature intrinsèquement conflictuelle qui « s'instaure entre deux pôles qui s'excluent naturellement, celui du jour et de la nuit, de Vénus Lucifera et de Vénus Vespera ». Mérimée a beaucoup insisté sur le fond chrétien de don José. Pour s'en tenir à un exemple, dans le chapitre II, don José demande au narrateur une messe

pour le salut de son âme: « d'abord il haussa les épaules en souriant avec tristesse ; bientôt, se ravisant, il me pria de faire dire une messe pour le salut de son âme ⁽²⁾». En même temps, toujours prisonnier de sa timidité, il lui en demande

(1) Bourget Paul, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Plon, Paris, 1922, p.22 – 23.

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.66

une pour Carmen ⁽¹⁾. Au dénouement après avoir tué la jeune femme de ses propres mains, il prend soin en l'enterrant, de dessiner à côté de son corps une petite croix ⁽²⁾.

Pourquoi cette insistance de l'auteur à faire ressortir le fond chrétien de cet homme qui finit en criminel, face à la nature méphistophélique de la Gitane ? N'est-ce pas parce que cette fille qui incarne la figure du diable aura réussi, par un ensorcellement méthodique, à métamorphoser à son tour ce chrétien de Navarre, droit et honnête, en démon ? Ainsi, tout comme dans la littérature classique espagnole, l'amour devient l'instrument d'une rupture avec le monde de l'ordre afin de rejoindre celui où la passion peut se donner libre cours, le monde du désordre. Alberto González Troyano dira à ce sujet « como si Carmen hubiese servido de intermediaria entre un Norte que se rechaza por semejante y demasiado idéntico y un Sur que se desea por extraño y desconocido ⁽³⁾».

Ajoutons à cela le choc de deux langues très différentes par leurs origines comme par leurs vocabulaires et leurs structures, et qui néanmoins pourraient, d'une certaine manière, être rapprochées par le fait que le basque est une langue mystérieuse, à l'étymologie inconnue, et la langue des bohémiens un idiome abandonné à lui-même, sans aucun code grammatical. Mérimée fait lui-même le rapprochement dans une de ses lettres au comte Serge Strogonoff quand, parlant des basques, il les traite de « gens aussi ignorants en grammaire que sont les bohémiens ⁽⁴⁾».

Or don José, ce basque « gitanisé ⁽⁵⁾ », n'arrivera pas à se libérer tout à fait

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.66

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.11

(3) González Troyano Alberto, *La desventura de Carmen, op.cit.*, p.55. Traduction : « comme si Carmen eût servi d'intermédiaire entre un Nord qu'on refuse comme semblable et trop identique et un Sud qu'on désire comme étrange et méconnu ».

(4) Mikhaïlov, in « Deux lettres inédites de Prosper Mérimée », *Izvestia akademii nauk CCCP*, t.XXII, n.3, mai-juin 1963, et *Correspondance générale*, t. XVII, p.4-5.

(5) Larbaud Valéry, *Ce vice impuni, la lecture*, Domaine français, NRF, Gallimard, Paris, 1941, p.173.

de ses racines et son obsession du respect des normes et de l'ordre prendra la forme d'une autre dépendance, celle qu'institue le lien fidélité. Il considère qu'il est d'autant plus en droit d'exiger beaucoup de Carmen, qu'il la tient pour la cause de sa dégradation ; pour cela, elle lui doit fidélité et il se donne le droit de la posséder exclusivement : « c'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier ⁽¹⁾ », lui reproche-t-il, car à chaque fois qu'il transgresse les lois, il doit payer un prix très cher: séduit par Carmen, il se retrouve avili et en prison et se transforme en bandit pour la conserver. Ceci n'exclut pas la grande fascination de don José pour la liberté : « la vie de contrebandier », dit-il, « me plaisait mieux que la vie de soldat ; je faisais des cadeaux à Carmen. J'avais de l'argent et une maîtresse ⁽²⁾ » ; tandis que pour Carmen la contrebandière, l'irrégularité de sa vie s'inscrit dans le cours naturel des choses et ne pose aucun problème: s'adaptant rapidement à tout changement, circulant aisément dans tout espace, son existence marginale ne lui coûte aucun effort. On a pu dire que « don José, le vieux chrétien, et Carmen, la Gitane, forment un couple proche par certains aspects de celui qui unit et sépare Ben-Hamet, le dernier Abencérage, et doña Blanca, la dernière descendante du Cid ⁽³⁾ ». Le fond chrétien de don José se heurte au naturalisme païen de Carmen, cette sorcière « prêtresse de la Nature ⁽⁴⁾ », en un affrontement qui constitue un des ressorts essentiels de l'action, et qui se double d'une opposition non moins évidente entre la Nature et la Raison, don José, à plusieurs reprises, demande à sa compagne d'être « raisonnable » ; mais Carmen n'est pas plus « raisonnable » qu'elle n'est chrétienne.

Sur cette double contradiction, vient se greffer le conflit de l'enfermement et de l'errance: l'enfermement dans la monotonie et la discipline du règlement

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p. 110

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p. 91-92

(3) Requena Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée*, Honoré Champion, Paris, 2000, p.17.

(4) Michelet Jules, *La Sorcière*, Walter Beckers, Paris, 1971, p.33

militaire et l'errance dans un espace ouvert, libre, loin de toute instance

normative. Don José ne semble t-il pas vouloir enfermer Carmen dans son amour, l'encercler, lui le « canari » en cage ? Et n'est-il pas évident que, si Carmen jette, à la fin, l'anneau que lui avait offert don José, c'est pour manifester son rejet de celui qui, par ce don, avait cherché à lui imposer un enfermement dont elle ne sortirait plus, la bague assumant symboliquement la fonction d'un instrument d'étouffement, d'étranglement ?

Cet homme, tout au long de la nouvelle, est désigné, par la femme qu'il aime, tour à tour comme *poulet, canari, mouton*, autant de proies faciles pour Carmen, la fauve. Don José apparaît ainsi comme une image de la faiblesse humaine, une sorte d'anti-héros qui n'existe que dans l'esclavage et la dégradation aliénante de la passion, un état tout ensemble misérable et pathétique de dépossession de soi qui, comme l'a très bien analysé Jacques Lacan, est frustration de l'essence même de la personnalité: « cet *ego* [...] est frustration dans son essence. Il est frustration non d'un désir du sujet, mais d'un objet où son désir est aliéné et qui, tant plus il s'élabore, tant plus s'approfondit pour le sujet l'aliénation de sa jouissance. Frustration au second degré donc, et telle que le sujet en ramènerait-il la forme en son discours jusqu'à l'image passivante par où le sujet se fait objet dans la parade du miroir, il ne saurait s'en satisfaire puisque à atteindre même en cette image sa plus parfaite ressemblance, ce serait encore la jouissance de l'autre qu'il y ferait reconnaître [...] L'agressivité que le sujet éprouvera ici n'a rien à faire avec l'agressivité animal du désir frustré. Cette référence dont on se contente, en masque une autre moins agréable pour tous et pour chacun : l'agressivité de l'esclave qui répond à la frustration de son travail par un désir de mort ⁽¹⁾».

Don José s'est fait gitan et brigand par amour, se condamnant par là, à la

(1) Lacan Jacques, in « Le stade du miroir », *Écrits I*, Seuil, Paris, 1966, p.90-91
condition d'« un être réduit à l'indigence des plaisirs matériels, qui déchoit de sa dignité d'homme civilisé et se fait membre d'une société sauvage où la ruse, l'abus de la force font de l'homme un loup pour l'homme ⁽¹⁾ ». Il devient voleur (même au dépend du narrateur à qui il vole sa montre) et se fait remarquer par un sang-froid, un détachement en face du danger qui deviennent autant de traits de sa personnalité. Lui-même se considère gitan « par hasard », c'est-à-dire par la rencontre fortuite de Carmen (songeons à la rencontre de Des Grieux et de Manon), mais cherchera toujours, au milieu de sa déchéance, à se cramponner à ses racines navarres: « je hais García, mais c'est mon camarade. Un jour peut-être je t'en débarrasserai, mais nous réglerons nos comptes à la façon de mon pays. Je ne suis Egyptien que par hasard ; et pour certaines choses, je serai toujours franc Navarrais, comme dit le proverbe ⁽²⁾ ». Incarnation exemplaire de l'amour fou, destructeur et aveugle, nouveau Tristan, il est toujours prêt à satisfaire les moindres caprices de la femme aimée: « j'étais si faible devant cette créature, que j'obéissais à tous ses caprices ⁽³⁾ ». De plus, c'est dans la rue du Serpent que don José connaît la tentation de se « convertir » par amour, ce qui le mènera à sa chute. Est-ce pure coïncidence? N'y aurait-il pas là, chez Mérimée, une réminiscence de l'épisode de la tentation, dans la Genèse, qui met en scène Adam et Eve expulsés du Paradis terrestre et voués désormais à la misère et à la mort, après qu'ils eurent cédé aux séductions du serpent et violé l'interdit qui leur était imposé ?

Perdre la tête pour une femme, se battre pour elle, devenir voleur puis tueur, toujours pour elle, et finalement la tuer elle aussi : don José subit tout le parcours d'une dégradation progressive et irréversible, mais dont il est, au début,

(1) Payot Jules, *Cours de morale*, Paris, A. Colin, 1904, p.57

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.101

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.92

inconscient, ainsi qu'il l'explique au narrateur: « monsieur, on devient coquin sans y penser. Une jolie fille vous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi ⁽¹⁾». En fait, don José est perdu dès le premier rendez-vous : Carmen fait aussitôt de lui son « rom », et José, cédant à l'envoûtement, incapable de résistance, glissera sur la pente de la chute morale et sociale, irrémédiablement : il ne retourne pas à la caserne et, comme dira Sainte- Beuve, ce « pauvre don José, ensorcelé par ce démon de Carmen, passe par des vicissitudes analogues à celles du chevalier des Grioux; seulement, les méfaits de celui-ci ne sont que peccadilles auprès des atrocités auxquelles l'autre est induit en devenant bohémien ⁽²⁾».

Le destin tragique de don José (du déroulement duquel le narrateur sera le principal dépositaire en recevant la confession du délinquant) se dessinait déjà dans certains traits de sa personnalité, qui n'augurent pas d'un destin dominé et laissent entrevoir les défaillances futures; lui-même nous apprend qu'il avait la passion du jeu : « j'aimais trop jouer à la paume, c'est ce qui m'a perdu. Quand nous jouons à la paume, nous autres Navarrais, nous oublions tout ⁽³⁾». Maurice Levaillant fait, sur ce point, un parallèle avec le poème « Fantômes », dans les *Orientales* de Victor Hugo : « elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée ⁽⁴⁾ ». Les mésaventures de don José semblent commencer sur un jeu de paume car, peu à peu, nous assistons à l'évolution progressive de don José, évolution qui finira par enfermer cet homme honnête mais sans ressorts profonds dans les mailles du filet que lui tendra la captieuse bohémienne. Il renonce sans hésitations ni remords à toute ambition, notamment à celle d'embrasser la carrière des armes : « en me

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p. 96

(2) Sainte- Beuve, ed. Garnier, t. VII, p.372 (7 – 01 – 1852)

(3) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.68

(4) Hugo Victor, *Les Orientales*, Garnier Flammarion, 1968, Paris, p.404

faisant soldat, je m'étais figuré que je deviendrais tout au moins officier ⁽¹⁾» ; et,

poursuivant, il ne peut s'empêcher de se demander : « pourquoi me suis-je fait punir ? Pour une coquine de bohémienne qui s'est moquée de moi, et qui, dans ce moment, est à voler dans quelque coin de la ville. Pourtant je ne pouvais m'empêcher de penser à elle ⁽¹⁾ ». Dans l'enchaînement des faits qui le mèneront au bout d'une destinée de malheur et de mort, le jeu tient une place non négligeable, qu'illustre bien l'épisode de la partie de carte avec le Borgne, lorsque lui, joueur franc et loyal, se rend compte que le Borgne triche : « le plus vilain monstre que la Bohème ait nourri : noir de peau et plus noir d'âme, c'était le plus franc scélérat que [don José a] rencontré dans [sa] vie ⁽²⁾ ». Le jeu se prolonge, mais sous une autre forme: celle d'un jeu de couteaux , que don José décrit, en effet, comme une activité ludique: « – on dit que tu sais jouer du couteau comme le meilleur jaque de Malaga, veux-tu t'essayer avec moi ? – le Dancaire voulut nous séparer. J'avais donné deux ou trois coups de poing à Garcia. La colère l'avait rendu brave ; il avait tiré son couteau, moi le mien. Nous dîmes tous deux au Dancaire de nous laisser place libre et franc jeu ⁽³⁾ ». Même dans ce jeu, apparaît encore l'affrontement navarrais/andalou ; comme on peut le voir par la suite du récit : « il tenait son chapeau de la main gauche pour parer, son couteau en avant. C'est leur garde andalouse. Moi, je me mis à la navarraise, droit en face de lui, le bras gauche levé, la jambe gauche en avant, le couteau le long de la cuisse droite. Je me sentais plus fort qu'un géant. Il se lança sur moi comme un trait ; je tournai sur le pied gauche, et il ne trouva plus rien devant lui ; mais je l'atteignis à la gorge, et le couteau entra si avant, que ma main était sous son

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.77

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.93

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.102-103

menton. Je retournai la lame si fort qu'elle se cassa. C'était fini. La lame sortit de la plaie lancée par un bouillon de sang gros comme le bras. Il tomba sur le nez roide comme un pieu ⁽¹⁾ ».

Nous retrouvons ici le Mérimée soucieux du détail précis qui donne à la narration son intensité dramatique. Carmen avertira don José que son tour viendra quand, à la suite de la mort du Borgne, elle l'insulte presque : « ta garde navarraise n'est qu'une bêtise, et il en a mis à l'ombre de plus habiles que toi. C'est que son temps était venu. Le tien viendra ⁽¹⁾ » ; à la suite de quoi, le lecteur, surpris, découvrira un don José effarant, qui répond brutalement à la jeune femme : « et le tien, [...] , si tu n'es pas pour moi une vraie romi ⁽²⁾ ». Mais les visions prémonitoires de Carmen ressurgissent aussitôt, et elle s'empresse d'ajouter: « j'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que nous devons finir ensemble ⁽²⁾ ». D'ailleurs, en se séparant de lui, après la première nuit d'amour, ne l'a-t-elle pas prévenu que leur relation ne pourrait durer et que « chien et loup ne font pas longtemps bon ménage ⁽³⁾ »? Ce passionné emporté qui se lance sans frein dans une existence de hors-la-loi et à qui le meurtre d'un homme, pour une raison futile, ne semble rien coûter, reste néanmoins un soldat d'honneur, qui refuse de fuir, prisonnier malgré lui de la discipline et de l'ordre, rongé par la mauvaise conscience et le manque de retenue; image de l'anti-héros, coupable mais pathétique et pitoyable, don José est condamné à l'ostracisme et s'enfonce dans l'auto-destruction. Il se laisse aller à la nostalgie du pays natal, de l'espace clos et accueillant, voudrait emporter Carmen « loin d'ici, sous d'autres cieux », ne l'avoir rien qu'à lui. Mais Carmen n'est pas du tout faite pour cette vocation de femme au foyer, ce qu'elle payera de sa vie, une vie à laquelle elle était

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.102-103

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.103

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.84

profondément attachée: « moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi ⁽¹⁾ ». Clarisse Requena explique à ce sujet que « l'oracle de Carmen dépasse peut-être le cadre de sa relation avec don José, si nous considérons l'héroïne comme un type : « Moi d'abord, toi ensuite », jette-t-elle à don José.

« Je te suis à la mort ». Presque tout le récit de *Carmen*, en tout cas sa moelle, y compris le meurtre de la bohémienne, est relaté longuement par don José avant sa propre exécution ⁽¹⁾ ». Carmen se prépare à une mort qu'elle sait inéluctable ; même à ce moment là, elle continue à tenir tête, refusant obstinément les propositions du Navarrais: « tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder ⁽²⁾ ». Peu de temps auparavant, don José, prêt à tout oublier, avait offert à la jeune femme une solution de dernière chance: « écoute, j'oublie tout. Je ne te parlerai de rien ; mais jure-moi une chose : c'est que tu vas me suivre en Amérique, et que tu t'y tiendras tranquille ⁽³⁾ ». Tranquille? Carmen? De quoi parle don José, lui qui la connaît mieux que quiconque et sait qu'elle ne sera jamais, dût-elle vivre dans un eldorado, la femme d'un seul homme. Excédé par l'opiniâtreté de sa compagne, il décide d'en finir, en la tuant à son tour : « je suis las de tuer tous tes amants ; c'est toi que je tuerai ⁽⁴⁾ ». On pourrait dire, en accord avec un certain nombre d'approches critiques de cette question par la psychanalyse, que l'amour de don José consiste non seulement à demander à Carmen ce qu'il n'a pas, mais à obtenir d'elle ce qu'elle n'a pas elle-même et n'est pas en mesure de lui accorder. L'amour du Navarrais devient ainsi l'expérience d'une contradiction insoluble : l'homme veut être aimé pour lui-même, tout en étant incapable de s'assumer comme une personne autonome ; parallèlement, il aime Carmen pour ce qu'elle est, tout en aspirant à la

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.108

(2) Requena Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée*, Honoré Champion, Paris, 2000, p.19.

(3) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.110

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.107

métamorphoser en ce qu'elle ne peut être.

Mais la Gitane, fidèle à son instinct et à sa race, répond, obstinée et déterminée à mourir plutôt que de renoncer à sa liberté : « j'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu ? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit ⁽¹⁾ ». La

grande leçon de *La vie est un songe* de Calderón de la Barca et peut-être aussi l'affirmation de Diderot que tout est écrit « dans le grand in-folio de la destinée » semblent obséder le créateur de Carmen et de don José ; un don José qui, pourtant conscient de ce qu'il perd irrémédiablement, ne peut résister à la fatalité qui l'entraîne et qui le détruira ? : « elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité ; mais, quand elle parlait, je la croyais : c'était plus fort que moi ⁽²⁾ ». Agacé au plus haut point mais prisonnier toujours de cet amour que, naïvement, il espère sauver, don José avoue : « j'espérais presque que Carmen se serait enfuie ; elle aurait pu prendre mon cheval et se sauver.... mais je la retrouvai ⁽³⁾ ». Il continue à la supplier : « je t'en prie, [...] sois raisonnable ⁽⁴⁾ ». Réponse cruelle mais décisive de Carmen, lucide et résignée à son sort : « je te suis à la mort, oui, mais je ne vivrai plus avec toi [...] je ne t'aime plus ; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer ⁽⁴⁾ ». Don José épuise tous les moyens mais ne peut fléchir la détermination de la Gitane, barricadée dans son refus : « t'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas ⁽⁴⁾ ». Et le « non ! non ! non ! », ainsi que le geste final, audacieux et décisif, du pied, le pousse à passer à l'acte, devant lequel il hésitait encore : « je la frappai deux fois. C'était le couteau du Borgne

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.108

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.75-76

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.109

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.110-111

que j'avais pris, ayant cassé le mien. Elle tomba au second coup sans crier ⁽¹⁾». Mais don José est conscient qu'en tuant Carmen, c'est son propre destin qu'il scelle en même temps, définitivement. L'œil de la bohémienne qui l'a persécuté tout au long de son aventure continue à le regarder comme pour le lui dire, avant de se fermer : « je crois encore voir son grand œil noir me regarder fixement ; puis il devint trouble et se ferma ⁽²⁾ ».

Il ne lui reste plus, dans la prison où, condamné à mort, il attend l'heure de son supplice, qu'à faire le récit de sa lamentable aventure. Le règlement de compte avait eu lieu dans l'arène, en un combat où don José est le matador qui sait qu'il est là pour accomplir le rituel de la mort, dénouement sans possibilité de retour, que souligne, en un double symbolisme, la forme circulaire et refermée sur elle-même de l'arène et de l'anneau ; don José tue Carmen qui l'a affronté, tout comme dans l'arène le matador tue le taureau, en lui assénant deux coups de couteaux. Ne peut-on pas parler ici comme du seul moment de force de don José car, tuant Carmen, il tue sa faiblesse de s'être laissé faire et défaire, tout en prétendant rejeter la culpabilité sur le monde de Carmen ? Mais n'y a-t-il pas, dans ce transfert de culpabilité, une autre forme de faiblesse, la lâcheté de ne pas reconnaître sa propre responsabilité dans l'enchaînement des péripéties qui ont conduit au drame : « lorsqu'il affirme que Carmen n'est pas responsable de son attitude parce qu'elle a été élevée par les Calé, don José suggère-t-il qu'il a subi le même genre de conditionnement ? ⁽³⁾ ».

Mais revenons à son éducation dans un milieu traditionaliste et à son statut d'officier qui le ramène sans cesse à l'ordre : il se livre à l'autorité pour recevoir son châtiment, d'autant plus volontiers que, son « démon animateur »

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.110 - 111

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.111

(3) Requena Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée*, Honoré Champion, Paris, 2000, p.18.

disparu, il n'est plus rien ; débarrassé de l'objet qui l'obsédait, il ne lui reste plus qu'à se laisser aller à sa propre destruction. Au reste, don José analyse (dès le passage qui se termine par « première sottise » ⁽¹⁾) avec lucidité, comme les héros classiques, le développement de sa passion naissante. Ainsi le Navarrais ne ressemble-t-il pas à Oreste qui se « livre en aveugle au destin qui [l']entraîne ⁽²⁾ » ? Avec cette différence, toutefois, que Carmen, à l'inverse d'Hermione, n'aime personne. Notre héros est surtout pathétique, « le pathos l'emportant sur l'ethos »,

ce qui donne une tragédie émouvante. On peut se demander si Mérimée ne cherche pas, à travers ce personnage, à condamner un certain romantisme de la marginalité, retrouvant ainsi la célèbre affirmation de Goethe selon laquelle: « la loi seule peut nous donner la liberté », dont le bien-fondé est illustré par le drame de don José qui l'a méconnue et, pour s'être emporté en antithèse de l'ordre social et moral, s'est condamné à aller inévitablement à sa perte.

La jalousie est un autre thème que Mérimée illustre dans sa nouvelle, et où se retrouvent l'influence de ses contacts, directs ou à travers ses lectures, avec l'Espagne. Grand connaisseur des classiques espagnols, Mérimée pouvait trouver chez eux – et tout particulièrement dans le théâtre de Calderón – une représentation animée et intensément dramatique du thème de la jalousie, avec la violence qu'elle revêt dans le contexte espagnol. Pour déployer ses ravages, Séville, « la ville des amants, la ville des jaloux ⁽³⁾ », constituait un cadre idéal. La passion irrépressible de don José fait naître chez lui une jalousie obsessionnelle, aiguësée par le caractère volage et les infidélités de Carmen, et qui finira par le pousser au crime. En fait, nous sommes devant une jalousie prématurée qui a stimulé une passion encore toute récente. Dès sa sortie de prison, en effet, quand

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.72

(2) Racine Jean, *Andromaque*, [Acte I, scène I, vers 98], Hachette, Paris, 1908.

(3) Arvers Felix, *Mes heures perdues*, Paris, Fournier jeune, 1833, p.77

il n'avait pas encore le droit de demander à Carmen quoi que ce soit, don José manifeste déjà sa première crise de jalousie en la voyant danser « la romalis ». Il ne supporte pas qu'on lui lance des compliments et a de la peine à se retenir devant ce qu'il ressent comme une provocation: « toute la société était dans le patio, et, malgré la foule, je voyais à peu près tout ce qui se passait à travers la grille. J'entendais les castagnettes, le tambour, les rires et les bravos ; parfois j'apercevais sa tête quand elle sautait avec son tambour. Puis j'entendais encore des officiers qui lui disaient bien des choses qui me faisait monter le rouge à la

figure ⁽¹⁾ ». Cette jalousie colérique mais profondément humaine fait comprendre à don José qu'il est tombé dans le piège de l'amour : « c'est de ce jour-là, je pense, que je me mis à l'aimer pour tout de bon ; car l'idée me vint trois ou quatre fois d'entrer dans le patio, et de donner de mon sabre dans le ventre à tous ces freluquets qui lui contaient fleurettes ⁽²⁾ ». La souffrance de la jalousie stimule en lui un symptôme précaire de violence, car il ne peut être question pour don José que la Gitane ne lui appartienne pas en exclusivité, comme le révèle d'emblée son comportement. Plus tard, grande fut sa surprise en apprenant que Carmen avait un mari qu'elle cherchait à faire sortir de prison. Il ne supporte même pas qu'elle l'appelle son époux, surtout s'agissant de ce Borgne, à l'âme encore plus noire que la couleur de sa peau ⁽³⁾. A la première occasion, don José se jette sur lui pour s'en débarrasser, bien qu'il ne puisse plus le regarder comme un rival, Carmen l'ayant assuré qu'elle n'éprouve pour le Borgne aucun sentiment. Mais il *devait* le tuer, car toute forme de partage lui aurait été insupportable, comme il le dit lui-même au Dancaïre : « nous ne pouvions vivre ensemble. J'aime Carmen et je veux être seul ⁽⁴⁾ ». Une jalousie quasi pathologique entraîne inexorablement le

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.80

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.93

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.102

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.90-91

Navarrais dans une violence que la possession de Carmen ne suffit pas à expliquer, et qu'il pouvait éviter sans aucun préjudice pour son amour, comme le lui fait remarquer le Dancaïre: « si tu lui avais demandé Carmen, il te l'aurait vendue pour une piastre ⁽¹⁾ ». Don José semble oublier à quelle race appartient cette dernière. Sa jalousie ne fait que croître, s'exacerbant au fur et à mesure que le récit progresse vers son prévisible dénouement. Don José est l'homme d'une seule femme et aspire à vivre un amour idyllique ; quand, à un moment donné, il « crut s'assurer son amour », il s'est laissé aller à une petite rêverie: « j'avais entendu souvent parler », dit-il, « de quelques contrebandiers qui parcouraient l'Andalousie, montés sur un bon cheval, l'espingle au poing, leur maîtresse en

croupe. Je me voyais déjà trottant par monts et par vaux avec la gentille Bohémienne derrière moi ⁽²⁾ ». Mais cette éphémère et trop belle illusion s'évanouit aussitôt devant l'inconstance de la Bohémienne : « si je te tiens jamais dans la montagne, [...], je serai sûr de toi ! Là, il n'y a pas de lieutenant pour partager avec moi ⁽³⁾ ». Pauvre don José qui, en retour, ne se voit répondre que par les rires et les moqueries d'une Carmen à mille lieux de connaître les sentiments de jalousie et de possession exclusive de l'autre : « ah ! tu es jaloux, répondait – elle. Tant pis pour toi. Comment es-tu assez bête pour cela ? Ne vois-tu pas que je t'aime, puisque je ne t'ai jamais demandé d'argent ? ⁽³⁾ ». « Refuser la jalousie », écrit Freud, « c'est [...] transgresser une loi ». Et c'est bien ce que fait Carmen en refusant le code normatif de son amant et en n'hésitant pas à le lui dire avec une franche désinvolture, sans cynisme ni provocation, mais ne laissant planer aucune équivoque quant à la manière dont elle entend se comporter avec lui. A l'entendre parler ainsi, don José est pris de l'envie « de l'étrangler ⁽³⁾ ». L'infidélité de Carmen, avec l'arrivée de Lucas, pousse à bout don José, pris d'une véritable

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.108

(2) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.108

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.90-91

rage, « las de tuer tous [ses] amants ⁽¹⁾ » et prêt à la tuer à son tour: « c'est toi que je tuerai ⁽¹⁾ », lui dira-t-il. Cette tentation ira creusant peu à peu son chemin, s'insinuant inexorablement dans la conscience de don José qu'elle ronge comme un poison mortel, sur une toile de fond intensément romantique et espagnole, jusqu'à la réalisation du crime. Le passage de l'amour à la haine, l'évolution d'une action d'emblée tragique vers son dénouement inéluctable, auquel est entraîné malgré lui un personnage tout aussi tragique lui aussi, qui sait qu'il est trahi, qu'on n'a cessé de lui mentir et de le bafouer, qui vainement a tenté de se révolter sans parvenir à se soustraire à sa destinée, et qui ne trouve refuge, en fin de compte, que dans le crime et dans la mort, nous mettent en présence d'une vision de l'amour qui, dans son essence et nonobstant l'insertion de l'action dans un cadre romantique intensément évoqué, est la vision de Racine et de l'abbé

Prévost – une vision qu'on serait tenté de qualifier, malgré l'agnosticisme de l'auteur, de « janséniste ».

En fin de compte, le narrateur (au dernier chapitre surtout) ne cherche-t-il pas à défendre la Gitane, victime d'une jalousie démentielle? Le lecteur, consciemment ou inconsciemment, est tenté de se ranger du côté de Carmen. Peut-on, en un sens, parler de la jalousie du narrateur lui-même ? Car Carmen finit par lui échapper comme ce fut le cas de toutes les femmes dans la vie affective de Mérimée et, en la tuant à la fin, par don José interposé, serait-il en train de tuer métaphoriquement toutes ces femmes qui l'ont trompé, fui, cherché et peut-être pas assez aimé ? Carmen n'est pas davantage à son créateur qu'à son « rival », le héros du récit. Rival ? Peut-être, mais ceci n'exclut pas toutefois une certaine complicité et même une certaine forme de confiance entre le narrateur et don José. Ce dernier lui demande de remettre une médaille en argent pour une

(1) Mérimée Prosper, *op.cit.*, p.108

femme de Pamplona: « je vous donnerai cette médaille », lui dit-il, « (il me montrait une petite médaille d'argent qu'il portait au cou), vous l'enveloppez dans du papier... il s'arrêta un instant pour maîtriser son émotion... et vous la remettrez ou vous la ferez remettre à une bonne femme dont je vous dirai l'adresse. – Vous direz que je suis mort, vous ne direz pas comment ⁽¹⁾ ».

Pourrions-nous nous permettre, au bout du compte, de faire répéter au Navarrais, qui a raté son existence et s'en rend compte trop tard, ces vers de Fray Luis de León, écrits en prison, ou peut-être dès sa sortie de prison, dans lesquels il se livre à une méditation sur sa condition :

« Dichoso el humilde estado
Del sabio que se retira
De aqueste mundo malvado,
Y con pobre mesa y casa,

En el campo deleitoso
Con solo Dios se compasa,
Y a solas su vida pasa,
Ni envidiado ni envidioso ⁽²⁾ ».

(1) Mérimée Prosper , *op.cit.*, p.67

(2) León Fray Luis de, “A la salida de la cárcel”, in rincondelvago.com

Traduction :

« Heureux soit le modeste état
du savant qui se retire
de ce méchant monde,
et avec une pauvre table et une maison,
dans le champs délicieux
dans la seule compagnie de Dieu
et passe sa vie seul,
non envié ni envieux ».

3- Carmen et Preciosa

Alors que l’histoire sociale et politique des Gitans est celle d’une race méprisée et maltraitée tout au long des siècles, l’histoire littéraire a fait de la gitane un type convoité. C’est à partir du XVI ème siècle que les Bohémiens commencent à apparaître sous une figure plutôt avenante, comme, par exemple, dans le théâtre de Gil Vicente, Diego de Negueruela, Lope de Rueda ou Juan Timoneda. Il est certain, toutefois, qu’au temps de Philippe II, et avec tout ce que ce règne pouvait renfermer de contraintes religieuses et politiques, et de discriminations ethniques, nous assistons de nouveau à une condamnation générale du gitan, comme on peut le voir par cette définition du lexicographe Sebastián de Covarrubias Orozco, qui décrit ainsi le *conde de gitanos*: « el capitán y caudillo desta mala canalla, que tiene por oficio hurtar en poblado e robar en el campo ⁽¹⁾ ».

Dans ce climat hostile, Cervantes, avec l'audace et le courage dont il fit si souvent preuve, non seulement ose créer *La gitanilla*, mais peint sa Preciosa comme un personnage attrayant et beau, aux antipodes d'une représentation sociale qui faisait des Bohémiens comme des êtres laids et sales. Ainsi notre Carmen a beaucoup d'aïeux dans la tradition littéraire espagnole, mais Preciosa reste sa lointaine sœur-rival la plus digne d'intérêt selon notre point de vue. Les deux Gitanes méritent qu'on leur consacre une brève mais nécessaire étude comparative.

Carmen et Preciosa, ces deux *gitanillas* (car, même dans le texte français, le mot est employé plusieurs fois en espagnol), offrent, à mesure que l'on avance dans la lecture, un chassé-croisé de similitudes et de divergences.

(1) Covarrubias Orozco Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.
Traduction: « le capitaine et le cacique de cette mauvaise canaille, qui a pour métier de dérober dans les villes et voler dans les villages ».

Tout d'abord, Preciosa et Carmen se définissent constamment comme gitanes (même si nous apprenons que toutes les deux ne sont pas de race pure).

Cervantes aussi bien que Mérimée sont bien conscients que leurs héroïnes appartiennent à un monde qui est régi par des lois, un mode de vie et une constellation de valeurs propres, et qu'elles font partie par conséquent d'une société structurée et dotée d'une culture vivante. Le lecteur est mis en présence, dès le début, d'une description physique, sur un ton hyperbolique, des deux gitanes, présentées comme des figures folkloriques : « ladite Preciosa devient la plus excellente danseuse qui se pût trouver dans tout le gitanisme et aussi la plus belle et la plus sensée qui se pût trouver, non plus parmi les gitans, mais parmi toutes les filles belles et sensées que publiait la renommée ⁽¹⁾ ». Même si Carmen « ne pouvait prétendre à tant de perfections ⁽²⁾ », elle était également d'une grande beauté car « à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier ⁽²⁾ ». La première est une blonde aux yeux verts, la deuxième une brune aux yeux noirs, et toutes les deux

possèdent le don de l'expression, sachant trouver les mots adéquats pour arriver à leurs fins, et conscientes du grand pouvoir d'attraction et de séduction qu'elles possèdent. Toutes les deux resplendissent parmi les leurs et également chez les *payllos*. Seulement une différence essentielle les sépare : si Preciosa apparaît comme le prototype de la jeune fille innocente, Carmen est à mille lieux de l'être et le mot même n'a guère de chance de figurer dans son lexique personnel. La *Preciosa* de Cervantes est, en réalité, comme le dit bien Ángel Valbuena Prat, une « Carmen en état d'innocence ⁽³⁾ ». A l'époque où l'idéal éthique et esthétique de

(1) Cervantes Miguel de, *Nouvelles exemplaires*, Gallimard, 1991, p.17

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.60-61

(3) Valbuena Prat Ángel, in *Historia de la literatura española*, Gustavo Gill. Barcelona, 1968, Tomo II, p. 49.

la Renaissance faisait de l'amour et de l'harmonie les deux faces de la même médaille, nous assistons à un amour ambigu entre Preciosa et Clemente (le page anonyme) qui pourrait être rapproché, par cette ambiguïté, de la relation de Carmen avec son mari. Vient ensuite le surgissement de l'amour – passion entre Andrés et Preciosa et don José et Carmen, deux couples qui, chacun de manière différente, sont exposés à de dures épreuves et, pour les amants, à un changement de classe sociale, une déchéance qui, de la condition de nobles, les fait passer à celle de gitans.

Comme nous l'avons vu, Carmen est une vraie fille de Satan. Preciosa, pure et innocente, n'est pas, pour autant, tout à fait dépourvue de malice, dans le sens positif ; ainsi, pour souligner son esprit dégourdi, sa grand-mère lui dit, à la suite des conditions imposées à don Juan : « tu as le diable au corps, fillette, [...] tu dis des choses que ne dirait pas un étudiant de Salamanque ⁽¹⁾ ». Les deux, pour gagner de l'argent, ont recours à la lecture des cartes, des lignes de la main, à la magie et au monde de la superstition auxquels elles croient profondément et qu'elles font intervenir même dans leurs pratiques religieuses. Preciosa fait savoir à la lieutenantante que « toutes les croix, en tant que croix, sont bonnes, mais celles d'argent ou d'or sont les meilleures, et dessiner la croix dans la paume de la main

avec une monnaie de cuivre, vos grâces le sachent, cela fait tort à la bonne aventure, à la mienne en tout cas ; c'est ainsi que j'aime faire la première croix avec quelque écu d'or ou quelque réal de huit, ou au moins de quatre ; je suis comme les sacristians : quand l'offrande est bonne, je suis contente ⁽²⁾ ». Le narrateur de *Carmen* nous rapporte la scène suivante : « dès que nous fûmes seuls, la Bohémienne tira de son coffre des cartes qui paraissaient avoir beaucoup servi, un aimant, un caméléon desséché, et quelques autres objets nécessaires à son art.

(1) Cervantes Miguel de, *Nouvelles exemplaires, op.cit.*, p.77

(2) Cervantes Miguel de, *Ibid.*, p.53

Puis elle me dit de faire la croix dans ma main gauche avec une pièce de monnaie, et les cérémonies magiques commencèrent. Il est inutile de vous rapporter ses prédictions, et, quant à sa manière d'opérer, il était évident qu'elle n'était pas sorcière à demi ⁽¹⁾ ». Qu'il s'agisse de Preciosa ou de Carmen, toutes les deux sont, incontestablement, dotées d'une grande intelligence: chez la première, développée par le bien et la vertu, chez l'autre, aiguisé par l'attrait du mal. Preciosa apparaît comme un modèle de vertu ; elle « se conduit comme les très vertueuses jeunes filles qui imposent à leurs galants des épreuves difficiles afin de s'assurer de leurs sentiments véritables ⁽²⁾ » ; elle accorde une grande valeur à sa virginité, et le dit à don Juan de Cárcamo: « je n'ai qu'un joyau et l'estime plus que la vie, c'est celui de mon pucelage, je ne le vendrai ni contre des promesses, ni contre des présents, car enfin ce serait le vendre, et s'il pouvait être vendu, il serait de bien peu de prix ; ruses ni gentillesse ne me l'emporteront ; je l'emporterai moi-même dans ma sépulture et peut-être au ciel, plutôt que de le mettre en péril d'être attaqué par des chimères et des fantaisies de rêve. C'est une fleur que la virginité, une fleur qui ne se doit pas laisser offenser, fût-ce par l'imagination ; couper la rose du rosier, avec quelle brièveté, quelle facilité elle se fane! ⁽³⁾ ». Preciosa défend des principes auxquels elle est fermement attachée ; ces principes, Carmen non seulement les ignore mais s'en moque allègrement :

dès que don José sort de prison, elle l'entraîne dans son lit pour régler ses dettes, et s'empresse de l'en chasser aussitôt. Cervantes défend, par le biais de la figure de sa vertueuse héroïne, un monde ordonné, régi par les principes de l'humanisme chrétien d'ascendance érasmienne ; de là une nouvelle où triomphe la morale bien que située dans une société qui, dans l'existence concrète, ne tient pas vraiment compte de la morale; tandis que Mérimée affichait sa fierté (comme nous l'avons

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.62

(2) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, *op.cit.*, p.803

(3) Cervantes Miguel de, *Nouvelles exemplaires*, *op.cit.*, p.71

dit au début, voir page 1126 note 2) d'avoir écrit une nouvelle résolument immorale. La bassesse de Carmen est sans cesse renforcée par son association continue avec la partie inférieure du corps : le mouvement des hanches dans la danse et, quand elle marche, ses jupes et jupons, ses pieds, son animalité, le sexe, le Sud etc.... Ce personnage chthonique, si l'on peut dire, multiplie tout au long de la nouvelle les indices de son lien explicite avec les enfers, de son appartenance au monde souterrain, qui vient s'ajouter à celui qui la rattache à un peuple situé au bas de l'échelle sociale. Jules Payot a très bien analysé cet aspect du personnage, la face infernale de Carmen liée au monde animal des instincts : « cesser d'être juste, c'est déchoir de la région humaine, et entrer dans la cohue des instincts troubles, laids, malsains, incohérents... L'antique croyance au ciel et à l'enfer est la forme poétique et comme une projection au-dehors de ce qui se passe réellement dans notre conscience. Le ciel avec ses joies lumineuses, sa beauté, sa sérénité, c'est la région supérieure des sentiments *humains* de justice, de bonté. L'enfer, avec sa laideur, son anxiété, ses souffrances, c'est la région inférieure des instincts grouillants qui rappellent notre origine animale ⁽¹⁾ ». Face à la déchéance morale de Carmen et à ce qu'elle représente d'abjection, Preciosa incarne « l'archétype de la vertu et de la noblesse, donc de la beauté ⁽²⁾ ».

Un trait commun aux deux gitanes est, toutefois, le caractère libéral de leur attitude face à l'amour dans sa dimension affective. Elles refusent la jalousie

de l'autre car elles voient dans ce sentiment une menace pour leur liberté, que Preciosa tout autant que Carmen place, au dessus de tout. Ainsi, lorsque don Juan de Cárcamo manifeste sa jalousie, Preciosa s'empresse de lui faire savoir que cette jalousie la fait souffrir, et lui répond de cette façon: « cela, non, monsieur le galant [...]. Sachez qu'avec moi la liberté doit toujours aller sans embarras, sans

(1) Payot Jules, *Cours de morale*, Paris, A. Colin, 1904, p.225

(2) Cervantes Miguel de, *op.cit.*, p.11

que l'étouffent ni la troublent ces soins jaloux ; sachez que je n'en userai pas sans laisser voir de bien loin que mon honnêteté égale ma désinvolture. La première charge que je veux vous faire porter, c'est la confiance qu'il vous faut avoir en moi ; et prenez garde que les amants qui commencent par jouer au jeu de la jalousie, sont des niais ou des présomptueux ⁽¹⁾ ». Ce « jeu de la jalousie » était encore bien plus intense, moins contrôlé chez don José, dévoré par la crainte de voir lui échapper l'inconstante Carmen, sachant parfaitement qu'elle ne s'embarrasserait pas de scrupules moraux. Carmen ne se prive pas, à plusieurs reprises, de lui montrer la stupidité de ce sentiment : « Ah ! tu es jaloux, répondait-elle. Tant pis pour toi. Comment es-tu assez bête pour cela ? ⁽²⁾ » ; ou encore : « Tu es jaloux de cet imbécile-là ? Tu es encore plus niais qu'avant nos soirées de la rue de Candilejo ⁽³⁾ ». Elle tente de refréner chez son amant cette jalousie qu'elle est incapable de comprendre, lui rappelle la valeur et l'importance primordiale de la liberté: « tu me demandes l'impossible. Je ne t'aime plus ; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge ; mais je ne veux pas m'en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi; mais Carmen sera toujours libre ⁽⁴⁾ ». Don José le reconnaît quand, dans sa prison, il le dit au narrateur que « pour les gens de sa race, la liberté est tout ⁽⁵⁾ ».

Une différence fondamentale, cependant, distingue la revendication de la liberté personnelle chez les deux gitanes: Preciosa sait où sont ses limites,

maîtrise les satisfactions des besoins primordiaux et demande la confiance à l'autre; Carmen, quant à elle, use et abuse de sa liberté pour tromper don José, exploitant avec une habileté consommée sa passion et sa crédulité. La première

(1) Cervantes Miguel de, *op.cit.*, p.77

(2) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.91

(3) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.98

(4) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.110

(5) Mérimée Prosper, *Ibid.*, p.78

est prête à devenir son épouse, même si elle considère qu'elle a le droit de poser des conditions : « si vous voulez être mon époux, je serai vôtre. Mais il y faut beaucoup de conditions et d'éclaircissements ⁽¹⁾ »; alors que Carmen n'envisage à aucun moment l'idée du mariage, ni même qu'elle puisse appartenir à une seule personne ; toujours prête à répliquer sur un ton ironique et moqueur, elle ignore tout respect de l'autre, cherche continuellement à le mépriser et à le manipuler, voire à l'annihiler en tant que personne, sûre de sa domination. Ne lui a-t-elle pas dit dans une de ses menaces : « allons, adieu encore une fois. Ne pense plus à Carmencita, ou elle te ferait épouser une veuve à jambes de bois ⁽²⁾ ».

Nous sommes en face de deux idéologies opposées: la cervantine est de toute évidence en faveur de l'ordre chrétien tandis que la mériméenne affiche nettement à la fois l'absence de toute croyance religieuse et l'indifférence morale.

Cervantes ne laisse pas son héroïne livrée à elle-même, sans repères face à la pente où l'entraînerait la faiblesse de la nature, irrémédiablement prisonnière de son égoïsme et incapable de toute communication avec l'autre, qu'elle réussira à rejoindre. Carmen, laissée à elle-même, prisonnière de la loi de l'instinct, ne peut qu'aller à sa perte et, en même temps, déchoir l'autre, qui vainement tente de la rejoindre. Peut-on parler, chez Cervantes, d'une sorte de « rite de passage », d'interéchange entre deux sociétés opposées ? Preciosa ne crée t-elle pas un lien fécond entre deux mondes hétérogènes ? Elle se situe, en effet, entre deux mondes qui constituent les deux extrémités de l'échelle sociale dans l'Espagne des Habsbourgs: le monde marginal des gitans, dont elle partage les activités et les traditions, et la classe noble, à laquelle elle appartient par sa naissance sans le

savoir, et à laquelle elle aspire à entrer en sachant comment le faire. Preciosa, au bout du compte, rapproche ces deux mondes que tout sépare et finit par établir

(1) Cervantes Miguel de, *Nouvelles exemplaires*, *op.cit.*, p.73

(2) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.85

entre eux une union que le lien de l'amour assumé dans la liberté a rendu possible, et qui a la séduction d'une histoire idyllique et belle. Carmen, au contraire, ne cesse de chercher à séparer ces deux mondes. Peut-on soupçonner que Cervantes cherchait volontairement, à travers la figure de Preciosa et le dénouement heureux de la nouvelle, à rapprocher deux mondes antagonistes, à une époque où ceci était impossible, où les clivages sociaux et culturels dressaient dans la conscience collective des barrières infranchissables? Et, dans cette perspective, la Carmen de Mérimée serait-elle une réponse à Preciosa, un démenti qui vient dire, deux siècles plus tard, que quoi que l'on fasse « chien et loup ne font pas longtemps bon ménage ⁽¹⁾ »? Du reste, Preciosa, à la fin, se plie aux exigences et au code de vie de la noblesse, voire au système de valeurs de la société patriarcale. Mais cette soumission est l'œuvre de sa propre volonté, unie bien entendu à celle de son bien-aimé, don Juan. Le *Bompiani* conclura à ce sujet que « la vertu de Preciosa n'a donc eu d'égal que le courage de don Juan, et ces deux grandes vertus, même déguisées, finissent par révéler la pureté de la race et amener la reconnaissance finale. C'est ainsi que triomphent, dans toutes les « novelas ejemplares », la magnanimité, la loyauté, la constance amoureuse poussée jusqu'à l'héroïsme et presque jusqu'à la sainteté ⁽²⁾ ». De gitane libre, indépendante et exceptionnelle parmi les gens de son peuple, Preciosa devient Constance, prenant dignement sa place dans la société aristocratique. L'évolution raisonnable et contrôlée de sa personnalité lui a permis de mettre sa liberté, provenant du monde naturel des gitans, en accord avec les valeurs et le bien de la société civilisée. Un tel système de valeurs, est-il besoin de le dire, n'intéresse nullement notre Carmen

irrationnelle et instinctive, qui n'accorde aucune importance au prestige social, comme elle le prouve à plusieurs reprises, surtout en refusant les propositions du

(1) Mérimée Prosper, *Carmen, op.cit.*, p.84

(2) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages, op.cit.*, p.804

lieutenant, étant alors amoureuse de don José. Elle ne vise pas, comme Preciosa, à s'installer dans la société, elle se contente de vouloir y circuler à sa guise, fidèle à son éthique personnelle : un monstre assoiffé d'amants dont la seule exigence est d'être libre de son amour et de son désir, un désintéressement qui la rend, il est vrai, inclassable, mais également indésirable et insupportable à n'importe quelle société.

4 – Comment l'Espagne voit la *Carmen* de Mérimée ?

Création d'un auteur français connaisseur averti de l'Espagne, comment l'ouvrage de Mérimée, fruits de longues et diligentes observations, a-t-il été reçu par la critique et le public espagnols ?

Comme réaction immédiate, *Carmen* n'a satisfait ni les classiques ni les romantiques, français ou espagnols, qui se réclamaient exclusivement d'une des deux écoles car la nouvelle relevait à la fois de l'une et de l'autre. Le public espagnol ne lui fit pas non plus, tout au moins dans l'immédiat, un accueil favorable, ayant été manifestement dérangé par le fait que l'héroïne de Mérimée ait contribué à la diffusion de l'image de la femme-diable andalouse, la bohémienne qui incarne l'érotisme dans l'éclat de son regard, l'effronterie de son sourire et, dans l'extravagance de ses manières et la liberté scandaleuse de ses mœurs; qui, rebelle à tous les tabous, s'offre et se refuse à son gré, aime, jouit, fait souffrir et ne s'embarrasse d'aucun scrupule pour arriver à ses fins. Juan Goytisolo, dénonce sur un ton sec cette Espagne "de charanga et pandereta": « bruscamente un cuplé a flamencado sustituye a la voz desfallecida del locutor,

una vertiginosa síntesis de tópicos de la España de charanga y pandereta cerrado y sacristía de gemidos de hembra sexílocua con rejas, balcones, claveles, mantillas, peinetas, todo el viejo arsenal de un Mérimée de pacotilla ensordece los oídos con

su volumen denso ⁽¹⁾ ». Francisco de Ayala affirme de son côté que “con Carmen nació la españolada”, tout en s’empressant d’ajouter qu’à part cela c’est une grande nouvelle. Teresa Berganza, compositeur, cherche à corriger les failles de Mérimée et celles de Bizet: « avec mon interprétation de Carmen, je chercherai à offrir au public l’image d’une Espagne authentique. Mérimée et Bizet ont été souvent victimes d’une compréhension incorrecte qui a donné lieu, par manque de sens critique, à la présentation sur scène d’une Espagne de feuilleton; et cette Espagne n’est pas et n’a jamais été la véritable Espagne ⁽²⁾ ».

A lire de nombreux critiques espagnols, on dirait que *Carmen* ne serait qu’une banale espagnolade. Marcel Bataillon en explique les raisons dans un article où il fait remarquer que « pour les Espagnols qui sont les fils spirituels de Jovellanos et de Larra, il est difficile de juger équitablement *Carmen*, de ne pas la confondre avec les *españoladas* qu’ils ont en horreur, tant ses thèmes leur rappellent les chromos andalous de *pandereta* ⁽³⁾ ». Seulement les *españoladas* n’étaient le plus souvent qu’un tissu d’incongruités et de déformations, alors que, selon notre point de vue, l’Espagne de Mérimée, dans *Carmen*, a bel et bien existé. Laissons à Valery Larbaud le soin de répondre, sur ce point, aux détracteurs de l’ouvrage : « assurément Mérimée n’a jamais songé, en écrivant *Carmen*, à faire une nouvelle représentative de la vie espagnole en général. C’est tout simplement une nouvelle dont l’action se passe, vers 1830-35, dans les bas-fond de la vie populaire andalouse, et dont les personnages principaux sont des

(1) Goytisolo Juan, in *Señas de identidad*, Barcelona, Círculo de lectores, 1977, p. 327-328.

Traduction: « brusquement une chanson du genre flamenco remplace la voix évanouie du locuteur, une vertigineuse synthèse de topiques de l’Espagne de bastringue et de tambourin fermé et de sacristie de gémissements de femelles « sexifolles » avec barreaux, balcon, œillets, mantilles et grand peigne, tout le vieil arsenal d’un Mérimée de pacotille assourdit les oreilles de son lourd volume ».

(2) Lettre reproduite dans le livret d'accompagnement du disque Deutsche Grammophon 2709 083, p.8

(3) Bataillon Marcel, « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », in *Revue de littérature comparée*, Janvier-mars 1948, Paris, p.65

Gitanes et un Basque « gitanisé » ; et ce passionné du « vice impuni » de la lecture de poursuivre : « *Carmen*, c'est toute l'Espagne, vraiment ? Mais alors *Dubu-de-Montparnasse*, c'est tout Paris et *Messieurs les Ronds-de-Cuir*, c'est toute la France ? [...] Et si, après cette lecture, le préjugé l'aveugle encore au point de lui faire dire que *Carmen* est une espagnolade – alors espagnolades aussi les comédies de Leandro Moratín et les saynètes de Ramón de la Cruz ; et espagnolades toutes les Escenas et Novelas des Costumbristas et des Réalistes espagnols, depuis Estebánez Calderón, jusqu'au romans madrilènes de Galdós, jusqu'à *La Busca* de Pio Baroja ⁽¹⁾ ».

5– Conclusion

La création et la transmission de la figure de Carmen, femme sans complexes, sensuelle et passionnée, comme représentative de la population féminine espagnole, n'est pas exclusivement due aux récits des voyageurs; elle a largement joui de la complicité enthousiaste d'une grande partie du public, alimentée, au moins autant que par la célébrité de l'auteur et la réussite artistique de l'ouvrage, par les réécritures et les réélaborations auxquelles elle a donné lieu, et qui, comme dans le cas d'autres figures mythiques (Don Juan, Faust, Manon Lescaut) investissent d'autres formes d'expression que l'expression littéraire. Les voyageurs séjournant dans la péninsule voudront retrouver partout les traits, l'aspect physique, le tempérament fougueux et déconcertant de la Bohémienne de Mérimée; mais, par delà l'image topique de la femme espagnole, avec tout l'attrail folklorique focalisé autour d'elle, des questions aussi fondamentales que l'importance des traditions, de l'éducation ou des pratiques religieuses chez la femme espagnole préoccupent les observateurs français du XIXème siècle, qui

(1) Larbaud Valéry, *Ce vice impuni, la lecture*, Domaine français, NRF, Gallimard, Paris, 1941, p.173

passent cependant à la postériorité pour responsables (et amoureux) de l'image stéréotypée d'une Carmen dont ils n'arrivent pas à se détacher, indéfiniment recrée à travers les prismes des imaginaires et la diversité des tempéraments, tout en lui conservant les traits que lui a donnés Mérimée.

La diffusion de ce stéréotype féminin doit également beaucoup à la peinture *costumbrista*, dont la vision idéalisée de la réalité immortalise la femme dans des portraits féminins qui correspondent au prototype romantique. Il ne faut évidemment pas dénigrer l'apport du cinéma et de la chanson espagnols du XXème qui ont contribué à conserver et à transmettre certaines de ces images féminines comme par exemple dans *Le barbier de Séville* (1938), *Soupirs d'Espagne* (1938), *Mariquilla Terremoto* (1939) ou *Fils de la nuit* (1939), des films sous la direction de Benito Perrojo qui ont fait les délices des spectateurs du début des années quarante, et plus tard ceux de Carlos Saura (*Carmen* 1983), et surtout le dernier film en date sur *Carmen*, de Vicente Aranda, où le spectateur n'est pas uniquement témoin d'une tragédie amoureuse mais peut également faire un parcours du paysage physique et émotionnel de l'Espagne de l'époque : une terre et un récit qui accrochent aujourd'hui encore les producteurs de l'industrie cinématographique et les réalisateurs, lesquels continuent périodiquement à offrir au public, dans les amours et la mort de la Gitane, une histoire toujours passionnante, un mythe et comme une énigme à résoudre. La liste des films sur cette femme fatale est bien longue, mais le principal apport reste de loin, celui, bien avant le cinéma, de l'opéra de Bizet (195 représentation en Espagne – 2899 à travers le monde).

Beaucoup se sont demandés, et le font encore, si la véritable histoire était la nouvelle de Mérimée ou l'opéra de Bizet ? Si cet opéra est « un retour à Mérimée » ? A ce sujet, il y a toujours eu deux clans: celui qui tient la nouvelle pour supérieure à l'opéra et celui pour qui l'opéra la dépasse de loin. Il est certain

que la beauté de la musique a beaucoup contribué à faire de Carmen ce qu'elle est, une sorte de mythe : « en un siècle et demi, la petite Bohémienne volage de Mérimée, qui courait en dansant vers la mort, est devenue – Georges Bizet aidant – un être fabuleux qui a pris tous les visages du monde et vagabondé sur les scènes et les écrans de tous les continents ⁽¹⁾ ». De plus, n'est-ce pas justement grâce à l'opéra que Carmen est, pour ainsi dire, à la portée de tous et non seulement du public qui lit. La musique de Bizet a sensibilisé et conquis irrésistiblement d'innombrables spectateurs qui n'ont jamais lu l'ouvrage de Mérimée, ou qui le découvriront, précisément, grâce à l'opéra, ce dernier assumant ainsi une fonction de médiateur culturel. « Comment expliquer », se demande-t-on dans l'hebdomadaire *Télérama*: « la fascination qui se dégage de cet opéra ? On peut trouver quelques raisons. Il s'agit tout d'abord de la couleur locale espagnole.... Les éléments espagnols, le réalisme, l'action située dans le présent brisaient toutes les conventions du Grand opéra du XIX siècle ⁽²⁾ ». Et pourtant ces éléments existaient bien dans la nouvelle; seulement Meilhac et Halévy, auteurs du livret de l'opéra ont quelque peu atténué le caractère de l'héroïne de Mérimée, mettant l'accent principal sur la coquetterie de Carmen, et n'ont peut-être pas assez souligné la nature de fauve de la cigarière bohémienne, la frénésie et la profondeur de passion dont elle est capable en dépit de son humeur fantasque. C'est bien après l'opéra que certains ont considéré, comme le dit Jacques Siclier, que la nouvelle de Prosper Mérimée est « écrite d'une pointe sèche et cruelle, sans aucune émotion ni intérêt humain pour les personnages [et] faisait de Carmen une vulgaire prostituée et une voleuse, une Gitane noire obéissant aux lois de son clan lorsqu'elle se laisse tuer par don José devenu bandit, macho jusqu'à la lame de son poignard. Cette nouvelle, on ne la relirait même plus sans l'opéra de Bizet qui a tout transformé ⁽³⁾ ».

(1) in *Le Nouvel Observateur*, N.980, août 1983, p.17

(2) in *Télérama*, 14 Avril 1984, p.111.

(3) Siclier Jacques, in *Le Monde*, 15 mars 1984

Quoi qu'il en soit des critiques modernes et des diverses opinions, on ne peut certainement pas ignorer l'intérêt primordial du texte de Mérimée, sans lequel le fameux opéra de Bizet n'eût pas vu le jour. On ne peut non plus passer sous silence les affadissements, par rapport à l'œuvre littéraire, de cet opéra que beaucoup considèrent comme une banale « espagnolade ». Il suffit de lire, à ce propos, un article paru dans la *Revista telediario*, dans lequel le chroniqueur, annonçant la prochaine représentation de la *Carmen* de Bizet, écrit: « Carmen ha sido la españolada, las mujeres ardientes y peligrosas, las navajas en la liga, los claveles reventones, las corridas de toro y demás parafernalias del españolismo de similar ⁽¹⁾ ».

De toute façon, sur le plan esthétique, s'agissant de goût, il est toujours difficile d'émettre un jugement définitif. Mais apprécier ainsi la nouvelle à partir du spectacle musical ne serait pas seulement une atteinte à l'image que Mérimée a donnée de son héroïne, mais gomme également les nuances si importantes apportées par l'auteur pour capter la complexité de la vie. Il reste que cette compénétration de la danse et de la musique a au moins reflété une image durable, bien que contestée, de la femme espagnole telle que l'a créée Mérimée.

Mais c'est à cette création qu'il faut revenir, à cette figure à laquelle (bien entendu avec toute la charge symbolique qu'elle renferme) que le public ne peut qu'associer à la crise actuelle des valeurs en Occident. Carmen cigarière, bohémienne, « libre, apatride, issue d'un peuple qui ne connaît pas de frontière, finit par incarner l'Espagne même » et, parallèlement, par séduire l'Occident tout entier, avide d'autres cultures, d'un autre espace humain, d'autres réalités, tout en demeurant, comme à l'époque romantique, sensible aux prestiges de la couleur locale et de l'exotisme qui ont si fortement contribué à rendre possible cette

(1) « Carmen, el mito constante », in *Revista teleradio*, n.1373, semana del 23 al 29 de abril de 1984, p. 8- 9. Traduction: « Carmen a été l'espagnolade, les femmes ardentes et dangereuses, le couteau dans la jarretière, les oeilletons doubles, les corridas de taureaux et autres esbroufes de ce genre d'espagnolisme ».
mythification de Carmen.

La réception et la diffusion de ce mythe ont fini par relier la Bohémienne de Mérimée aux grandes figures féminines de la mythologie antique. Mais le rapprochement est déjà chez Mérimée lui-même « ces formes blanches et incertaines », écrit-il, « qui se dessinent sur le sombre azur du fleuve, font travailler les esprits poétiques, et, avec un peu d'imagination ; il n'est pas difficile de se représenter Diane et ses nymphes au bain, sans avoir à craindre le sort d'Actéon ⁽¹⁾ ». Cette allusion au mythe de la Diane « sortant de l'eau », quand la Bohémienne sort du Guadalquivir où elle venait de se baigner, fait d'elle le renouvellement du mythe de la femme mauvaise, de la femme fatale. Le « sort d'Actéon » est celui du pauvre don José, métamorphosé en bandit par la « chasseresse » Carmen, nouvelle Diane, non pas pour sa virginité mais pour son caractère cruel et vindicatif. Cette femme tentatrice apparaît également comme une incarnation, entre autres d'Eve, tel que la voit Ernesto Giménez Caballero: « Carmen: o al derivar a tan cruenta fatalidad, revelaría la maléfica reencarnación que llevaba dentro – milenaria – de la « devoradora de hombres ». En la línea mítica de Eva y Pandora, Demeter y las Erinnias, la bruja medieval y la Grossmutter germánica ⁽²⁾ ». Ajoutons à cela toute la symbolique de la montagne, associée à la figure de Carmen, dont elle constitue, en quelque sorte, l'antithèse, en tant que la montagne représente l'accès au monde divin aux réalités spirituelles. La Bohémienne souhaite, même mensongèrement, vivre dans cette montagne: « Ah ! si j'étais au pays devant la montagne blanche ⁽³⁾ », soupire-t-elle ; et don José, pour favoriser la fuite de la jeune femme, prie Notre Dame de la

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p. 56.

(2) Giménez Caballero Ernesto: « Carmen, dérivant d'une fatalité si sanglante, révélerait la maléfique réincarnation qu'elle portait dans son intérieur – millénaire – de la « dévoratrice d'hommes ». Dans la ligne mythique d'Eve et de Pandore, de Demeter et des Erinyes, de la sorcière médiévale et de la Grossmutter germanique ».

(3) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.75 – 76

Montagne de lui venir en aide ⁽¹⁾. Mais aussi cette Carmen, qui « fuit toujours à travers les montagnes », n'est-elle pas la femme lointaine, toujours inaccessible ?

En allant, pour la dernière fois, avec don José, Carmen sait parfaitement que sa montée dans la montagne sera son chemin de croix, malgré ce que ce lieu peut symboliser comme espace de liberté. C'est, entre autre, pour la présence de cette montagne, que beaucoup ont parlé d'un « Mérimée peintre » et de sa Carmen comme « paysage ». Dans sa préface à l'édition de la nouvelle, Adrien Goetz écrit que « c'est en mêlant couleurs et formes qu'il réussit le tour de force de composer, sans descriptions, sans portraits, sans appuyer le trait, un paysage littéraire. L'âme de Carmen est un paysage choisi ⁽²⁾».

Carmen, femme libre, s'est trouvée chargée d'incarner les conquêtes sociales que la femme a réussi à obtenir dans la société espagnole, dépassant ici encore les frontières de la littérature et de la sphère de l'art. Notons toutefois qu'aucun des écrivains de la Génération de 98 n'a adopté la figure de Carmen car ils la trouvaient frivole et irréaliste (attitude normale si on tient compte de la situation dans laquelle la femme était encore tenue de vivre à cette époque). Mais l'originalité de *Carmen* ne réside pas dans sa couleur folklorique ni dans son « réalisme », mais dans la création d'un vrai mythe tragique, qui s'inscrit avec force dans le sillage du mythe tristanien, dont il est une des réécritures modernes les plus efficaces.

Quoi qu'il en soit, n'oublions pas qu'aussitôt après l'apparition de la nouvelle, les étrangers commencent à souhaiter rencontrer, dans la femme espagnole, ce personnage née de la plume de Mérimée, et appelé à devenir une des incarnations les plus durables de l'idéal romantique de la femme. Et l'Espagnole a commencé à être décrite à l'image du personnage littéraire, comme

(1) Mérimée Prosper, *Carmen*, *op.cit.*, p.75 – 76

(2) Goetz Adrien, in *Préface de Carmen*, *op.cit.*, p.20

une femme belle, passionnée, farouchement éprise d'indépendance. La fiction et le réel finissent ainsi par se rejoindre, par delà toute distorsion et toute affabulation artistique. Le cinéaste Carlos Saura affirme que « la gitane de 1830 est la femme d'aujourd'hui, une espagnole d'aujourd'hui. Carmen est un

personnage typiquement espagnol, c'est le mythe espagnol de la femme et ce caractère libre existe aujourd'hui en Espagne. Des Carmen, on en rencontre dans toutes les rues de Madrid ». On dirait que tous les médias sont touchés par la « carmenolâtrie » : *Le Nouvel Observateur* du 19 août 1983 sortait avec un titre où il était dit que « toutes les femmes s'appellent Carmen ». Cette étonnante réceptivité des contemporains ne correspond-elle pas à l'intention de Mérimée qui a voulu faire de sa nouvelle une « œuvre immorale » car ce qui attire le plus le public, c'est que, dans l'héroïne de ce récit de passion, de crime et de mort, il voit une incarnation, inquiétante et fascinante, de l'« éternel féminin », une femme qui s'identifie totalement à l'élan de ses instincts, et qui en meurt. On aime Carmen pour être, certes, un authentique fruit de l'Andalousie, mais aussi un emblème, puissamment agissant du modernisme contemporain, dans quelques-unes de ses attitudes et de ses manifestations les plus couramment répandues par les médias : une féminité capable de séduction, s'affirmant dans la conquête de son autonomie et tout particulièrement de la liberté sexuelle, dotée d'une féroce envie de vivre et de jouir, loin des préjugés et des interdits, affichant souvent agressivement sa volonté de transgresser les contraintes qui ont si longtemps pesé sur la condition féminine, gardant cependant intacte sa capacité de tendresse comme sa cruauté, sa douceur aussi bien que le redoutable pouvoir de manipuler les hommes. Cette Carmen qui va contre ce qui est établi, qui lutte pour se réaliser, et fait ce qu'elle veut sans que personne ne lui dise ce qu'elle a ou non à faire, plaît à tout le monde, et surtout aux femmes qui se trouvent toujours dans un état de soumission ou se laissent volontairement soumettre.

La lecture de *Carmen* à travers l'histoire fut complexe et variée ; il n'est pas étonnant que, chargée d'une signification symbolique sans doute étrangère à la volonté de son auteur, elle soit aujourd'hui revendiquée par les mouvements féministes et que cet ouvrage de fiction ait fini par devenir un manifeste de l'indépendance de la femme moderne.

Finalmente, cette Carmen qui s'insurge contre les contraintes du savoir-vivre et les conventions de la bienséance, ne serait-elle pas cachée, quelque part, en chaque femme, mais étouffée par les croyances, par les devoirs et les coutumes que la société a cherché à imposer depuis la nuit des temps? Nous nous permettons de conclure avec Vicente Aranda, réalisateur de la dernière version cinématographique de *Carmen*, et la plus fidèle, selon notre opinion, au texte de Mérimée, résumant ainsi le personnage de notre Bohémienne: « podemos decir que Carmen, más allá de esa clasificación que quiere hacer de ella la mujer “fatal” por excelencia, es una mujer “normal” que, como sigue sucediendo en nuestros días con tantas mujeres, se resiste a claudicar antes sus propias emociones. El mecanismo del personaje es complejo hasta tal punto que - como sucede inevitablemente en la situación más cotidiana, seguramente por falta de cultura -Carmen se ha convertido en un enigma a sus propios ojos. Pero lo que está claro es que se reproduce en ella -en su espíritu-, a modo de símbolo, como si de un campo experimental reducido se tratase, la misma diatriba que aflige a España en aquel momento: Libertad u orden. La tragedia de Carmen consiste en que, para acceder a la demanda de sus emociones, tiene que perder la libertad. Y por añadidura, Carmen detesta el orden. [...] No quiere llegar a vieja, no quiere hacer una reducción de sus sentimientos sometiéndolos a una sola experiencia, ni quiere hacer ese trayecto habitual en el común de las mujeres, que va de la cocina

al comedor con un plato en las manos. Si se quiere puede llamarse a esto vocación de libertad o rebeldía, pero también soberana lucidez ⁽¹⁾ ».

(1) Aranda Vicente, *Carmen*, in « comentarios del director », una producción de Star line productions. Traduction: « nous pouvons dire que Carmen, au-delà de cette classification qui veut faire d'elle la femme “fatale” par excellence, est une femme “normale” qui, comme cela continue d'arriver de nos jours avec tant de femmes, résiste à céder à ses propres émotions. Le mécanisme du personnage est complexe jusqu'à tel point que – comme ça arrive

inévitablement dans la situation la plus quotidienne, certainement par manque de culture – Carmen est devenue une énigme à ses propres yeux. Mais ce qui est clair c'est qu'on reproduit en elle – dans son esprit –, en guise de symbole, comme s'il s'agissait d'un champ expérimental réduit, la même diatribe qui afflige l'Espagne en ce temps-là : la liberté ou l'ordre. La tragédie de Carmen consiste dans le fait que, pour accéder à la demande de ses émotions, elle doit perdre la liberté. Et, de surcroît, Carmen déteste l'ordre.[...] Elle ne veut pas vieillir, ne veut pas appauvrir ses sentiments en les soumettant à une seule expérience, ne veut pas non plus faire ce trajet habituel chez la plupart des femmes, qui va de la cuisine à la salle à manger avec un plat dans les mains. Si l'on veut, vous pouvez appeler cela vocation de liberté ou de rébellion, mais aussi lucidité souveraine ».

Conclusion

Une Espagne déphasée : la contemporanéité impossible de l'Espagne.

- 1) Le voyage en Espagne a-t-il atteint son but ou n'est-il qu'un voyage manqué ?
- 2) Mérite et insuffisance de l'exploration de l'Espagne par les romantiques français.
- 3) Comparaison de l'approche de l'Espagne par les romantiques avec celle des néo- romantiques tels que Barrès, Montherlant, Claudel.

« La vida es un viaje: el que
lo hace no sabe adónde va
pero cree ir a la felicidad.
Otro que ha llegado antes y
viene de vuelta se aboca con
el que está todavía
caminando, y dícele:
“¿Adónde vas? ¿Por qué
andas? Yo he llegado adonde
se puede llegar; nos han
engañado; nos han dicho que
este viaje tenía un término de
descanso. ¿Sabes lo que hay

al fin? Nada” ».

Mariano José de Larra,
Obras, Atlas, vol. II, Madrid,
1960, p.247

L'image que la plupart des romantiques ont donnée de l'Espagne, autant dans leurs œuvres que dans leur correspondance, nous l'avons vu, est le résultat d'une longue procédure évolutive. Il ne s'agit pas, en réalité, d'une simple vision statique mais de plusieurs apports qui se sont superposés, créant très souvent des contradictions de tout genre. Nombreux sont ceux qui ont eu l'occasion de connaître les Espagnols, soit par les lectures, soit par le contact direct à travers les voyages. Le fruit de cette double information s'est peu à peu enrichi jusqu'à déboucher sur la cristallisation d'une série de « visions » qui reflètent les différentes étapes par lesquelles les écrivains sont passés dans cette dynamique d'approches de la Péninsule ibérique. Nous pouvons affirmer, suite à ce que l'on a vu tout au long de cette étude, que la conception de l'Espagne par les écrivains de l'âge romantique s'est articulée, à partir de connaissances d'abord livresques, puis de l'expérience du voyage, autour de quatre grands niveaux d'intérêt : l'Espagne pittoresque et exotique, l'homme espagnol, la littérature et l'art de la Péninsule, enfin une Espagne subjective, passionnément rêvée et aimée. Pour répondre finalement à la question de savoir si les romantiques français sont parvenus à se détacher des préjugés, il faut distinguer entre les préjugés idéologiques et politiques, d'une part, et les préjugés esthétiques et littéraires, de l'autre, qu'ils avaient au sujet de l'Espagne. Par ailleurs leur information, quelque passion qu'ils aient mis à découvrir l'Espagne, n'est-elle pas restée approximative et fragmentaire ?

Nous avons vu que les préjugés ont joué dans les deux sens : excès d'admiration ou excès de critique, allant jusqu'à la caricature, volontaire ou involontaire (Hugo, par exemple, on l'a vu, est allé d'un extrême à l'autre, en rapport avec sa propre évolution idéologique). Mais, surtout, le sens historique

(notamment dans la perception des différences, dans la manière de chercher moins à juger qu'à analyser et à comprendre) leur a, en grande partie fait défaut, exceptant Mérimée, « le plus sérieux hispanisant français du XIX^e siècle », de qui Azorín dira : « son Espagne, l'Espagne peinte par Prosper Mérimée, a les traits de la plus profonde vérité ; c'est l'Espagne de Quevedo et de Lope ; mais c'est surtout l'Espagne – et l'humanité – de doña María de Zayas dans ses romans réalistes, *stendhaliens*, sans rhétorique, ni réflexions morales, impersonnels et objectifs ⁽¹⁾ ». Parturier, un des grands spécialistes de Mérimée, écrit qu'il « expire dans la nuit du 23 septembre 1870 [et qu'] avec lui disparaissait le premier écrivain français qui a vraiment compris l'Espagne, sans une fausse note, d'une compréhension totale et instinctive. C'est qu'il ne l'avait pas visitée en touriste. Il en avait vécu la vie, partagé les passions, les espoirs et les peines. Observateur attentif et intelligent de ses mœurs, de son histoire, de sa littérature, de son art, il était par sa nature même, [...] porté à sentir les choses et les gens d'un pays qu'il aimait ⁽²⁾ ». Mérimée a même souhaité mourir en Espagne: « voilà encore un pays

(1) Martínez Ruiz J.(Azorín), in *Mercure de France*, tome CXXI, mai-juin 1917, Paris, p.626-627

(2) Parturier Maurice, « L'Espagne de Mérimée ». Bulletin de l'Institut Français, décembre, 1954,p.172

qui me gêne », écrit-il, « je pensais souvent autrefois y porter ma vieille carcasse pour finir doucement au milieu des fredons de guitare ».

Il reste que la grande majorité s'est obstinée à maintenir l'idée d'une Espagne de fantaisie; peu allaient pour étudier l'Espagne mais pour justifier un voyage d'évasion. A la tête de ces écrivains à l'esprit frivole se trouve, selon notre point de vue, Alexandre Dumas qui, aussitôt arrivé dans la Péninsule, s'est pris pour un hidalgo, a souvent affirmé qu'il connaît les Espagnols comme sa propre famille et s'est limité à donner de l'Espagne l'image d'un pays arriéré dont chaque détail qu'il a observé était prétexte à généralisation, et à une surenchère de clichés. Il a vu dans l'Espagne, comme nombre de ses compagnons, une sorte d'intermédiaire entre la France et l'Afrique. Gautier parlait, non sans nostalgie, à la fin de sa vie, de ce pays « où j'ai souvent bâti des châteaux que je n'ai jamais

pu habiter ⁽¹⁾ ». Ainsi, inconsciemment ou volontairement, les romantiques ont, très souvent, eu tendance à éliminer tout ce qui ne correspondait pas à une image préétablie, rêvée, et se sont ainsi confortés dans leurs préjugés. La plupart d'entre eux ont recréé l'image de l'Espagne, l'on modelée, modifiée, embellie, décorée avec mille et un détails, ce qui a provoqué, nous l'avons vu, la réaction de leurs contemporains espagnols et plus particulièrement des *costumbristas* comme Mesonero Romanos dans ses *Escenas matritenses* (1832) ou encore Correa Calderón, qui ont réagi face à l'excès d'une certaine vision stéréotypée de ce qui est espagnol. Ils ont beaucoup critiqué les fantaisies des romantiques français et ont mené leur guerre d'écrits sur « la autenticidad nacional ». Les *costumbristas* ont constamment accusés leurs contemporains français d'« exagération » et considéraient que le public français à cette époque demandait tout « avec exagération ». Le voyage en Espagne est devenu comme une illustration du romantisme français ou, comme l'appelaient les Espagnols, la « moderne école

(1) Gautier Théophile, inédit collection particulière.
française » qui a abondé dans les réflexions qui semblent procéder plus d'a priori et de clichés que d'une observation concrète : « en effet », s'écrit Dumas, « tout était nouveau pour nous, ces populations graves et silencieuses, qui nous regardaient passer avec l'immobilité d'un cortège d'ombres, ces femmes belles sous leurs haillons, ces hommes fiers sous leurs guenilles, ces enfants drapés déjà dans ces lambeaux tombés du manteau paternel, tout nous indiquait non seulement un autre peuple, mais encore un autre siècle ».

La critique espagnole n'a pas vu du bon œil ces écrivains Français qui ont largement contribué à la propagation de « la légende noire de l'Espagne », celle de l'Espagne inquisitoriale, ignorante, fanatique, incapable de figurer parmi les peuples cultivés, ennemie du progrès et des innovations, légende qui avait commencé à surgir au XVIème siècle dans le sillage de la Réforme. Néanmoins, ils y ont apporté des retouches pour la rendre belle et attachante: « Retrátame el que quisiera, dijo Don Quijote, pero no me maltrate, que muchas veces suele

casarse la paciencia cuando la cargan de injurias ⁽¹⁾ ». C'est dans ce même esprit que Mesoneros Romanos s'en prend à ces Français et considère que « sin haberse tomado el trabajo de aprender a decir buenos días en español, regresan a su país llena la cabeza de ideas y el cartapacio de anotaciones ⁽²⁾ ». Il ajoute qu'ils ne sont « ni [...] artistas, ni [...] poetas, ni [...] críticos, ni historiadores, ni científicos, ni economistas; pero que, sin embargo, son viajeros, y escriben muchos viajes, con gran provecho de las empresas de diligencias y de los fabricantes de papel ⁽³⁾ ». Or

- (1) Cervantes Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, Parte segunda, Cap. LIX.
- (2) Mesonero Romanos Ramón, “Los viajeros franceses”, in *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1967, p.254. Traduction: « sans avoir pris la peine d'apprendre à dire bonjour en espagnol, ils reviennent dans leur pays la tête pleine d'idées et le carnet de notes d'annotations ».
- (3) Mesonero Romanos Ramón, “Los viajeros franceses”, *Ibid.* p.254. Traduction : « ce ne sont ni des artistes, ni des poètes, ni des critiques, ni des historiens, ni des scientifiques, ni des économistes ; mais ils sont, cependant, des voyageurs, et ils écrivent beaucoup de voyages, pour le grand profit des entreprises des diligences et des fabricants de papier ».

tous les récits des voyageurs étrangers qui ont écrit sur leur séjour en Espagne n'avaient pas le travers que cet auteur dénonçait, ni toutes les publications dans ce genre littéraire furent motivées par un engouement superficiel. Mais Mesonero Romanos insiste et dénonce: « la rapidez con que han viajado por España; casi todos los que sobre ella escriben explica claramente las numerosas equivocaciones, los juicios erróneos y apresurados, tenidos en muchas ocasiones de prejuicio. Los relatos de unos y otros se parecen tanto que presentan una imagen convencional y repetitiva del país [...] la facilidad de desplazamiento multiplica esa visión, sin aumentar, en cambio, el acopio de datos ⁽¹⁾ ». Il trouve le Français sans profondeur dans ses raisonnements; et il en donne pour preuve la fausseté des jugements que les voyageurs français ont portés sur sa patrie: « los Franceses [...] han intentado describir la España, pero, o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien, desentendiéndose del transcurso del tiempo, la han descrito, no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes, y así, en fin, los más sagrados deberes, la religiosidad, el valor, la

amistad, la franqueza, el amor constante, han sido puestos en ridículos y presentados como obstinación, preocupaciones, necesidad y pobreza de espíritu⁽¹⁾ ». On pourrait reprocher à certains romantiques, plus qu'à d'autres, de n'avoir vu que le côté pittoresque de l'Espagne, insistant sur ses tableaux saisissants, ses particularités physiques, les scènes de la vie quotidienne. Ainsi au nom de la

(1) Mesonero Romanos Ramón, *Ibid.*, p.11: Traduction: « la rapidité avec laquelle ils ont voyagé à travers l'Espagne ; presque tout ce qu'ils écrivent sur elle explique clairement les nombreuses erreurs, les jugements faux et à la va-vite, tirés en plusieurs occasions de préjugés. Les récits des uns et des autres se ressemblent tellement qu'ils présentent une image conventionnelle et répétitive du pays [...] la facilité des déplacements multiplie cette vision, sans augmenter, par contre, la provision d'informations ». « Les Français [...] ont essayé de décrire l'Espagne, mais, ou bien ils ont créé un pays idéal de romantisme et de donquichotisme, ou bien, ignorant la marche du temps, ils l'ont décrite non comme elle est, mais comme elle a pu être au temps des Philippe..., et finalement les devoirs les plus sacrés, la religion, le courage, l'amitié, la franchise, l'amour fidèle, ont été tournés en ridicule et présentés comme obstination, préjugés, sottise et pauvreté d'esprit ».

couleur locale, ces romantiques, qui ne disposaient pas tous de la riche palette d'un Chateaubriand ou d'un Théophile Gautier, ont finalement peint une Espagne lugubre, tragique, mystérieuse, qui a sans doute existé mais qui fut agrandie dans leur imagination exaltée.

Même les écrivains français soucieux d'authenticité et d'exactitude ne pouvaient pas supporter leurs compatriotes qui voyageaient et revenaient pour étaler dans leurs récits les disparates et les incongruités. Mérimée, par exemple, n'hésitera pas à incriminer Alexandre Dumas qui avait fait paraître dans *La Presse* une série de lettres sur son voyage. Fortement indigné, il écrira à Madame de Montijo : « avez-vous vu les feuilletons d'A. Dumas sur son voyage en Espagne ? Il est impossible de dire plus de disparates. Cela passe toute permission et cela suffira pour faire recevoir comme des chiens tous les Français qui viendront après lui ». Charles Didier avoue, de son côté : « on n'a pas en France une notion saine sur l'Espagne, et j'ai été trompé comme tout le monde. Ce n'est pas du tout ce que j'attendais ; le bandeau commence à me tomber des yeux. Rien n'est moins poétique que la poétique Espagne⁽¹⁾ ». Farinelli a consacré également des études approfondies à ce sujet et considère, non sans ironie, que « un viaje de

dos meses, basta y aún sobra a algunos de nuestros hermanos transpirenáticos para escribir quinientas páginas de recuerdos de España, para juntar en libros improvisados sus impresiones personales, los apuntes tomados de libros y folletos sobre literatura y arte y costumbres españolas y para juzgar con gran serenidad, con destreza y tino admirables, de hombres y de cosas, del pasado, del presente y del porvenir. Por lo común repiten los disparates antiguos, ya mil veces y hasta el cansancio repetidos. Detrás de frases brillantes descubren una ignorancia

(1) Didier Charles, *Une année en Espagne*, Paris, Dumont, 1837, p.176

estupenda de todo lo que es verdaderamente característico de España ⁽¹⁾ ». E. Martinenche classe ses voyageurs sous différents titres : « si ce sont des touristes », dit-il, « fuyez-les. Ils sont presque toujours enchantés ou railleurs. Presque jamais la juste mesure. On sent qu'ils songent au retour. [...] ⁽²⁾ ». D'autres Français « voient tous avec l'œil de leur amour-propre. Ils ne savent pas se laisser prendre par les choses. Ils les regardent vite et mal ; ils calculent ce qu'ils diront. Fuyez-les ⁽²⁾ ». Des Français qui vivent en Espagne, « on devine toujours qu'ils sont Français. Et cette manie de continuer les habitudes de la patrie dans le nouveau pays qu'ils habitent est parfois touchante, mais elle est plus souvent ridicule ⁽²⁾ ». Des Français « qui ne se piquent pas de vivre à Madrid comme à Paris gardent pourtant leurs lunettes. S'ils critiquent l'Espagne, c'est avec injustice. S'ils lui adressent des louanges, c'est pour en tirer une satire contre leur patrie, une occasion de placer leur esprit ⁽²⁾ ». Dans un autre ouvrage, Martinenche arrive à la conclusion que: « nos romantiques n'ont pas toujours compris l'Espagne, mais ils ont toujours obscurément senti qu'elle était nécessaire à la pleine envolée de leur génie, et, parce qu'ils l'ont sincèrement aimée, il leur sera beaucoup pardonné ⁽¹⁾ ». Mais Eugenio de Ochoa se trouvait dans l'obligation de défendre encore en 1835 cet écrivain romantique de toutes sortes

d'accusation car selon lui, c'est un citadin qui « quisiera ver reproducidas

- (1) Farinelli Arturo, in «Revista crítica de Historia y literatura», Enero, 1897. Traduction: « un voyage de deux mois suffit et même est de trop a quelques-uns de nos frères transpyréneens pour écrire cinq cent pages de souvenirs d'Espagne, pour rassembler dans des livres improvisés leurs impressions personnelles, les notes prises de livres et de catalogues sur la littérature, l'art et les coutumes espagnols et pour juger avec grande sérénité, avec une habileté et une adresse admirables, d'hommes et de choses, du passé, du présent et de l'avenir. Généralement ils répètent les sottises anciennes, déjà mille fois répétées et jusqu'à la lassitude. Derrière des phrases brillantes, ils révèlent une étonnante ignorance de tous ce qui est véritablement caractéristique de l'Espagne ».
- (2) Martinenche Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905, p.217-219
- (3) Martinenche Ernest, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, 1922. p. 253

en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos ⁽¹⁾ ». Juan Valera, contrairement à ses contemporains, a reconnu l'apport de la littérature française en ce qui touche à l'Espagne et considère que « en el brillante y rico florecimiento de la literatura francesa en nuestro siglo, Mérimée et Gautier descuellan como lo más perfecto, lo más acabado, lo más artístico y elegante; por dibujante, Mérimée; Gautier por colorista ⁽²⁾ ».

Il reste que la critique générale a sans cesse reproché aux romantiques, sous le nom de « badigeonnage », « couleur plaquée » « vernis facile à écailler », « enluminure », « tatouage », leur penchant pour les légendes et les enjolivements, ajoutant des ornements flatteurs où l'image de l'Espagne finit, à force d'être conventionnelle, en caricature. A de rares exceptions près, ils n'y ont vu qu'un prétexte à décor extérieur. Mais cette Espagne ne vaut-elle pas mieux ? Ils « [n'ont] pas raconté [leur] vie [en Espagne] telle qu'[ils l'ont vécue], mais la vivront telle qu'ils la raconteront ⁽³⁾ », écrit André Gide dans son *Journal*. Ils n'ont finalement, à aucun moment de leur randonnée espagnole, hésité à déformer les réalités, cédant à leur vision qui masquait la vraie physionomie du pays: « les critiques ont été unanimes », conclut Léon François Hoffmann dans son ouvrage, « l'image que se faisaient les Français de l'Espagne est un tissu d'erreurs et de contresens à faire frémir historiens, géographes et sociologues ⁽⁴⁾ ».

Dans cette recherche de l'Espagne exotique, nos romantiques ont été, en définitive, pris entre, – pour reprendre la terminologie de J.M-Moura –, une

- (1) Ochoa Eugenio de, *El romanticismo español. Documentos*. Ed. Ricardo Navas-Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971, p.128-131. Traduction: « qui voudrait voir reproduites dans notre siècle les saintes croyances, les vertus, la poésie des temps chevaleresques ».
- (2) Valera Juan, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1877), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t.II. 1961. Traduction: « dans la brillante et riche floraison de la littérature française durant notre siècle, Mérimée et Gautier se distinguent comme le plus parfait, le plus achevé, le plus artistique et élégant; comme dessinateur, Mérimée; Gautier comme coloriste ».
- (3) Gide André, *Journal*, 1892
- (4) Hoffmann Léon François, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850, op.cit.*, p.136

représentation idéologique de l'Espagne et une représentation utopique ⁽¹⁾: « je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion », s'écriait Gautier. Sur ce point, Madeleine Renedo fait une remarque pertinente: « la langue espagnole », explique-t-elle, « appelle ces espoirs imaginaires des «ilusiones» et les victimes des « ilusos », mots qui n'ont pas d'équivalent en français. Les « ilusiones » espagnoles sont des espoirs parfaitement réalisables alors que les « illusions » françaises sont du domaine des chimères ⁽²⁾ ».

D'où, avec l'Espagne, un rendez-vous fait, en définitive, de curiosité, de fascination ou de refus, mais qui reste un rendez-vous daté. Cette remarque vaut tant pour l'Espagne du passé, dans son destin historique et son patrimoine, que pour l'Espagne contemporaine, celle que les romantiques avaient sous les yeux. Le voyage en Espagne n'est-il donc qu'un voyage manqué ? La réponse dépendra de ce que l'on cherche à démontrer.

On ne peut s'empêcher de reconnaître ce que doit, en définitive, le romantisme français à l'Espagne quant aux sources, aux modèles et aux conceptions esthétiques. Mais aussi ce que doit la Péninsule ibérique à un grand nombre de romantiques français qui ont été les créateurs d'une théorie de l'*espagnolisme*. Ce sont eux qui ont donné l'expression la plus complète, en même temps que la plus colorée, de certains traits du caractère espagnol : la noblesse, la rigidité, l'esprit d'indépendance, une fierté qui, au besoin, peut

devenir farouche. Pourquoi donc parler uniquement d'une campagne de diffamation de la part des romantiques ? Il convient de ne pas généraliser. Les écrivains qui ont rédigé des ouvrages avant 1823 furent les plus critiqués. Pourtant, comme l'écrit Elena Herr « quand sans avoir visité l'Espagne, les

(1) Moura J.-M., « L'imagologie littéraire : essai de mise au point historique et critique », in *Revue de littérature comparée*, num 3, p.271-287, 1992

(2) Renedo Madeleine, in Jacques Houbert, « Don Stendhal l'Espagnoliste », in *Stendhal Club* no.51, 1971, p.233

romantiques chercheront à représenter ce pays dont ils se sont si épris [...] qui est passionné, énergique, pittoresque, caractérisé, “type” disait Stendhal [...], ils se renseigneront chez les voyageurs, sources reconnues, et, avec raison ils présenteront “leurs idées sur l'Espagne” comme reposant sur la plus solide documentation ⁽¹⁾ ». La majorité de nos voyageurs qui ont montré un sentiment assez aigu vis-à-vis des manifestations de la beauté ont finalement, malgré leurs grandes différences, mélangé mythe et réalité et ont même, souvent, trouvé dans la réalité encore plus de valeur esthétique que dans les images préconçues découlant de la mythologie romantique sur l'Espagne. Il ne faut pas non plus négliger ni blâmer sur un certain plan les sentiments contraires qui se rejoignent. L'Espagne n'est-elle pas la terre des paradoxes : nos romantiques ont souffert et joui de cet étrange « jeu de vents contrariés ..., [de cette] figure ouverte, mobile, changeante ⁽²⁾ ». Francisco de Ayala a dit en relation à cela: « si hubiesen entrado por Irún en lugar de haberlo hecho por Cádiz, hubieran visto España de otra manera ⁽³⁾ ». Mais l'image de l'Espagne véhiculée par le romantisme eût-elle été différente ? N'eût-elle pas gardé sa double face réelle et mythique?

Quoiqu'il en soit, véridique ou masque de fiction littéraire, l'Espagne que les lecteurs de l'âge romantique ont découverte dans les récits a beaucoup apporté à l'ensemble de la littérature française du début du XIXème siècle, comme nous l'avons vu dans notre démarche thématique. L'actualité politique, souvent dramatique, eu, de son côté, un retentissement très fort sur la littérature et a contribué considérablement à l'intérêt pour l'Espagne, tout en favorisant les

échanges de part et d'autre des Pyrénées : on a vu que l'invasion napoléonienne a

- (1) Fernández Herr Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyages 1755-1823*, Didier, 1974, p.336
- (2) Crovetto Luigi, *Stancia Della letteratura spagnola*, Newton Compton, Roma, 1995: « un gioco di venti contrari... , una figura aperta, mobile, cangiante ».
- (3) Ayala Francisco de, in www.cervantesvirtual.com. Traduction: « s'ils étaient entrés par Irún au lieu de l'avoir fait par Cadix, ils auraient vu l'Espagne d'une autre façon ».

amené des écrivains espagnols *afrancesados* à se réfugier en France, tel Moratín ; la restauration de l'absolutisme par Ferdinand VII a conduit à l'exil , volontaire ou forcé, de plusieurs représentants du romantisme espagnol, parmi les plus illustres (Espronceda, le duc de Rivas, qui a publié à Paris son *Moro expósito*). La culture espagnole fut une des sources d'inspiration du romantisme européen ; on a redécouvert le Siècle d'Or (L'Angleterre avec Byron, l'Allemagne avec les frères Shlegel, Heine, Franz Grillparzer); en France, l'imprégnation espagnole fut agissante sur le mouvement romantique littérature et arts plastiques: l'Espagne a suscité une curiosité à déploiements multiples chez les romantiques français, qui a donné ses fruits dans l'écriture : sur le passé espagnol et l'Espagne héroïque du Moyen Age, la Reconquista, l'Espagne du Siècle d'Or. Quoique la plupart des romantiques n'aient pas eu un accès direct aux textes du Moyen Age et connaissent souvent les œuvres de cette époque à travers des compilations tardives, nous avons quand même eu le mouvement de traductions (Abel Hugo, Damas-Hinard, La Beaumelle) qui, bien qu'elles se ressentent parfois de l'insuffisance de la philologie romantique, ont joué un rôle de premier plan non seulement auprès du grand public mais également des écrivains incapables d'avoir un accès direct aux textes originaux. D'ailleurs, une grande diversité caractérise les sources et les médiateurs culturels que nous avons rencontrés au cours de nos recherches, tels que les adaptations plus ou moins fidèles, la littérature de colportage, les tournées théâtrales, les articles de journaux, etc. Certains voyageurs ont décrit, par ailleurs, avec une grande ferveur le pays et les hommes, comme le feront plus tard Azorín ou Antonio Machado. Ils ont ravivé en France

les valeurs de l'espagnolisme (la *Hispanidad*) à un moment où les deux pays étaient pris par les guerres; les images de l'héroïsme ont refait surface et on a retrouvé dans les romans, la poésie, les drames, la fierté, l'honneur, la lutte traditionnelle du chrétien et du maure, la fidélité monarchique, l'attachement à la foi catholique etc. ainsi que la littérature espagnole et ses fastes avec une vision lirico-épique et un regard privilégié et nouveau sur le *Don Quichotte*. Cette admiration et cette ferveur, nous l'avons vu, n'ont pas toujours été sans réserve: l'Espagne a attiré et enthousiasmé, mais a provoqué en même temps la réflexion critique, qui, dans certains cas, pouvait aller jusqu'au refus. Il faut dire que l'écart était d'ordre idéologique surtout : les romantiques sont des libéraux (Mérimée, Gautier, Hugo à partir de 1830) et leur credo libéral n'a pu s'accommoder des archaïsmes de la société et des institutions de l'Espagne contemporaine, encore fortement marquée par l'Ancien Régime, par des survivances féodales, par l'influence jugée excessive de l'Eglise (le souvenir de l'Inquisition est encore tout proche).

Il est vrai, en revanche, que le romantisme a projeté sur l'Espagne une vision esthétique beaucoup plus qu'un regard historique soucieux d'érudition. Celle-ci nous est apparue le plus souvent bien insuffisante : la plupart des écrivains romantiques se sont contentés de ce que leur fournit l'image d'une Espagne pittoresque, haute en couleur, passionnante, mais ne se sont pas souciés ou se sont peu souciés d'exactitude historique, d'autant plus que la connaissance du Moyen Age, bien que stimulée par le mouvement romantique, demeure encore insuffisante et souvent de seconde main ; d'où des erreurs : dates approximatives, voire fantaisistes, confusion des personnages, etc. L'intérêt porté à l'Espagne reste, sauf exceptions (Mérimée et quelques traducteurs), d'ordre essentiellement « poétique » : on n'a pas cherché à faire exact, mais à susciter des images puissamment évocatrices, suggestives : celles de l'affrontement avec l'Islam, du maure généreux et finalement vaincu, du Cid, que le romantisme exalte à l'égal de Roland. Cette approche de l'Espagne porte la marque des préoccupations et de la

culture de l'époque; elle peut paraître aujourd'hui dépassée, voire relever d'un mythe littéraire : celui de l'identification de l'« âme » romantique à une certaine Espagne reconstruite et réinterprétée par l'imaginaire des écrivains. Mais ce qu'on cherche à affirmer c'est qu'elle n'en a pas moins permis des réussites esthétiques de premier plan qui, en dépit des outrances, des facilités, du clinquant, conservent aujourd'hui encore un pouvoir d'émotion et fournissent de l'Espagne une image qui demeure agissante en même temps qu'elle peut être véridique. Elle constitue un témoignage précieux sur un des centres d'intérêt et un des thèmes d'inspiration les plus significatifs du romantisme à la recherche de nouvelles sources de l'objet littéraire et de l'émotion poétique.

Cette approche sera malheureusement absente au cours de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle qui sera – si l'on excepte *Les Trophées* d'Heredia – plutôt morne, sans éclat, empreinte de monotonie ; le guide touristique prendra la relève du « voyage romantique ». Il faudra attendre le XX^{ème} siècle pour que la passion de l'Espagne retrouve le prestige littéraire qu'elle avait eu à l'époque romantique, et se manifeste de nouveau, avec éclat, chez ces néo-romantiques que sont Barrès, Montherlant, Claudel.

Leur approche de l'Espagne s'inscrit dans la ligne du romantisme mais en même temps l'élargit et l'approfondit. Ces écrivains français, sans renoncer à la fascination de l'Andalousie, découvrent un autre aspect de l'Espagne, la Castille des hidalgos, des mystiques, du Greco. Barrès prolonge la tradition du voyage romantique ; de tous les pays qu'il a visités, il préfère l'Espagne : « ma vieille Espagne jaune et noire », écrit-il dans ses *Cahiers*, « que je perds mon temps à douter de vous et à quêter à travers le monde quelque chose que je puisse vous préférer ! ⁽¹⁾ ». Tandis que Montherlant, dans des drames puissants, cherche à illustrer quelques-uns des aspects du tempérament espagnol et que Claudel ressuscite les fastes, les gloires et les misères de l'Espagne héroïque des conquistadores et du siglo de Oro.

Maurice Barrès, cet « amateur d'âme et de paysages », va donc chercher, à

son tour, des émotions du côté de la terre ibérique qu'il visitera trois fois, en 1892,

(1) Barrès Maurice, *Mes cahiers 1908-1909*, tome VII, Plon, Paris, 1933

1893 et en 1902. Un des fruits de ce voyage parut en 1910 sous le titre de *Greco ou le secret de Tolède* où l'on retrouve fortement les traces de la vision romantique et où la ville de Tolède, lui apparaît comme la fusion entre la Castille et l'Andalousie, la synthèse de l'Orient et de l'Occident : « par trois fois j'accourus entendre la chanson de l'Espagne. Dès la frontière elle m'attendait, cette chanson qui s'en va éveiller la tristesse pour lui dire de se résigner. Elle était tapie, je m'en souviens bien, dans le coin d'une petite gare. Par Burgos, si froide et gothique, par Valladolid où gisent toutes les poupées de sacristie, par la sainte Avila, cette faible chanson, de jour en jour s'amplifiait, se chargeait de sens. A Tolède, je fus rejoint par un air qui vient du Midi. Comme d'autres, au fond des terres, tressaillent, s'ils ont senti la brise salée de l'océan, j'avais respiré l'Orient⁽¹⁾ ». Mais ce livre marque un tournant dans la littérature de critique d'art car, comme nous l'avons vu au cours de notre étude, le Greco fut très peu connu et peu apprécié à l'époque romantique. Barrès a certainement beaucoup contribué à le rendre célèbre en France. Tout le long de son ouvrage, il fait l'éloge de la peinture du Greco et dément les préjugés des romantiques qui ne s'étaient arrêtés que sur son extrême nervosité, allant jusqu'à le traiter de fou : « sa peinture présente », explique-t-il « les brusques alternatives saisissantes, un peu barbares, de cette âme espagnole tout entière résumée par le prosaïque Sancho et le visionnaire Don Quichotte. Le visionnaire toutefois domine. Greco allonge les corps divins ; il les voit pareils à des flammes que les ténèbres semblent grandir. Il enveloppe toutes ses visions d'une clarté stellaire. Ce n'est pas que ce lunatique perde le bénéfice de ses sérieuses études italiennes. Il se souvient d'elles pour les employer dans un esprit nouveau. Tel grand tableau du Tintoret, au musée du Prado, montre les teintes, les lignes, voire l'émaciement de Greco, mais

(1) Barrès Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, document électronique in gallica.fr, INALF, Paris, 1961, p.57-58
celui-ci est moins encombré, d'une plus aiguë sobriété, j'oserai dire plus arabe ⁽¹⁾.
Il part, dans son ouvrage, de l'éblouissement qu'a provoqué en lui un des tableaux du Greco (*l'Enterrement du comte d'Orgaz*) pour exposer ses talents, de peintre, de sculpteur et d'écrivain: « durant plus de trente ans, Tolède a possédé dans le Greco un de ces artistes, comme l'Italie de la Renaissance en a tant connu, qui ne s'enferment pas dans un seul art. Ce grand peintre sculptait, bâtissait, écrivait ⁽²⁾ ». Barrès souligne les talents de ce peintre qui a su comprendre l'Espagne, ses paysages, ses grandes âmes, sa mystique passionnée : « le voilà parti pour être un peintre de l'âme, et de l'âme la plus passionnée : l'espagnole du temps de Philippe II. Il laisse à d'autres de représenter les martyres affreux, les gesticulations violentes, toutes ces inventions bizarres ou cruelles qui plaisaient à un peuple de moeurs dures, mais il gardera ce qui vit de fierté et de feu au fond de ces excès. Ils valent pour ramener toujours les esprits au point d'honneur et aux vénération religieuses. Et dans son œuvre Greco manifesterà ce qui est le propre de l'Espagne, la tendance à l'exaltation des sentiments ⁽³⁾ ». Le peintre finit par se confondre avec l'âme espagnole : « devant ce modèle sublime qui l'émeut, devant l'âme castillane, Greco oublie ses habiletés ; il se fait un oeil neuf, une main de petit enfant, une conscience de primitif. Comme il dit tout droit ce qu'il lui importe de dire ! Au milieu d'une tendance générale à l'emphase, voici une pensée toute nue. On est émerveillé ou bien scandalisé, mais nul ne reste indifférent à cette matière directe ⁽³⁾ ». Et à partir d'une présentation scrupuleuse de la vie et de l'œuvre du Greco, Barrès élargit le regard à Tolède et à l'Espagne tout entière. Ainsi devant la cathédrale de Tolède, il ne peut s'empêcher de s'extasier ainsi : « de loin, [la cathédrale] s'offre avec tant de magnificence, est si prise dans les maisons que, de près, l'on voit seulement la façade du midi.

(1) Barrès Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, *op.cit.*, p.119-120

(2) Barrès Maurice, *Ibid.*, p.28

(3) Barrès Maurice, *Ibid.*, p.121-122

Des écussons de marbre blanc s' y détachent sur un fond noir. Et ce contraste saisissant nous donne, dès l'abord, le même genre de plaisir, la même plénitude sensuelle qui s'exhale des vigoureux chevaux d'Andalousie, d'une jeune sévillane éclatante, ou bien des énormes oeillets parfumés de Cordoue. Jamais je ne me suis lassé d'errer, à toutes les heures, parmi les chapelles de cette église grandiose. Elle nous offre indéfiniment des beautés surprenantes et pleines ; notre grande satisfaction, c'est même qu'elle nous en offre trop : on fait ici de la surnourriture ⁽¹⁾ ».

Le livre de Barrès est finalement une déambulation lyrique au sein de paysages indissociables d'une éthique et qui donnent lieu à une très minutieuse analyse picturale, où les personnages du Greco, « devenus flammes », « suspendus à Dieu », sont restitués à l'Espagne de Philippe II et à l'exaltation tourmentée de son mysticisme. Son analyse reste fortement influencée par l'espagnol Cossío au sujet duquel Gregorio Marañón écrit dans son étude *El Greco y Toledo* : « Cossío fue el primero, entre nosotros, que disertó sobre el misticismo del gran pintor [...] Es preciso citar también entre los precursores a Mauricio Barrès, menos estimado de lo que se debe por los puritanos del antitípicos, tanto franceses como españoles. A la lectura del libro de Cossío, que fundamentó su obra, sumó el gran escritor francés sus propias impresiones recogidas en España con agudo sentido de lo que tenía que ver y de cómo debía entender lo que veía. La interpretación espiritualista del Greco debe mucho a Barrès ⁽²⁾ ». Notons aussi que Barrès a également consacré plusieurs articles à la figure du Greco et à Tolède qui

(1) Barrès Maurice, *op.cit.*, p. 70-71

(2) Marañón Gregorio, *El Greco y Toledo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, p.20. Traduction: « Cossío fut le premier, parmi nous, qui a disserté sur le mysticisme du grand peintre [...] Il est nécessaire de citer aussi parmi les précurseurs Maurice Barrès, moins estimé qu'il ne le faut par les puritains des antitopiques, aussi bien français qu'espagnols. A la lecture du livre de Cossío, qui a servi de fondement de son ouvrage, le grand écrivain français a ajouté ses propres impressions, recueillies en Espagne avec un sens subtil de ce qu'il devait voir et de la manière dont il devait comprendre ce qu'il voyait. L'interprétation spiritualiste du Greco doit beaucoup à Barrès ».

figurent dans ses *Cahiers* ⁽¹⁾ et, quoiqu'il fût surtout loué pour son ouvrage sur le Greco et ses impressions sur Tolède, il a également livré des réflexions passionnées sur l'Espagne et sur l'Italie dans *Un amateur d'âmes* et dans *Du sang, de la volupté, de la mort*. Dans son ouvrage intitulé *Les maîtres*, il consacre un chapitre à sainte Thérèse d'Avila. On retrouve partout dans ses *Cahiers* saint Jean de la Croix ainsi que Fray Luis de León.

Un autre qui a compris l'Espagne et l'a montré dans ses drames puissamment évocateurs est Henry de Montherlant. Un des premiers drames à thème espagnol, après *La Petite Infante de Castille* en 1929, est *La Reine morte* (1942), dont le sujet est emprunté à l'histoire d'Inès de Castro. Toutefois, la veine espagnole de Montherlant a sans doute trouvé son expression la plus accomplie et la plus significative dans *Le maître de Santiago* (1947). L'action se déroule dans l'Espagne du début du XVIème siècle, elle est ainsi contemporaine de celle d'*Hernani*. Mais l'espagnolisme de la pièce de Montherlant l'emporte de loin, en approfondissement et en intériorisation, sur celui du drame de Hugo. Avec un pathétique tout à la fois sobre et intensément émouvant, la pièce est une réflexion sur la caducité, les fausses conquêtes, et les vraies fins premières et dernières de l'homme face au monde et à son créateur. Elle développe le thème du conflit des gloires, des honneurs terrestres et de l'aspiration à un idéal de noblesse chevaleresque et de pureté absolue débouchant dans la fascination mystique du *Nada*, qu'illustre, dans la scène finale de l'œuvre, le symbolisme de la neige tombant sur Avila et ensevelissant sous un blanc linceul les rumeurs et les vaines agitations du monde extérieur : « Loué soit Dieu », s'écrie Alvaro devant sa fille Mariana, « [...] Désormais je touche à mon but : ce but, c'est de ne plus participer aux choses de la terre. Rentrons dans la réalité. Oh ! comme depuis toujours j'y

(1) Barrès Maurice, *Mes cahiers 1904-1923* (tome IV – tome XIV), Plon, Paris, 1931-1957

aspire ! Comme je forçais sur mes ancres pour cingler vers le grand large ! Le temps de mettre en ordre mes affaires, je m'enferme sans retour au couvent de Saint-Barnabé. Toi, mon enfant, tu iras vivre avec ta tante. A moins que... A moins que... Pourquoi pas ? Laisse- moi t'entraîner dans ce Dieu qui m'entraîne. Bondis vers le soleil en t'enfonçant dans mon tombeau. Avant, je supportais que tu ailles un peu à ta guise. Maintenant, comment pourrais-je vouloir pour toi autre chose que la vérité ? Rapproche-toi de moi encore plus: deviens moi ! A Saint-Barnabé il y a un Carmel pour les femmes... Tu verras ce que c'est, que de n'être rien ⁽¹⁾ ».

En 1958, Montherlant reprend le thème de *Don Juan* dans un drame mineur mais attachant. Deux ans plus tard, *Le Cardinal d'Espagne*, un autre drame du calibre du *Maître de Santiago*, voit le jour. Il s'agit d'une œuvre austère où apparaissent Cisneros et Jeanne la folle, qui touche pour une fois l'Inquisiteur et le fait réfléchir sur la vanité de la vie et des honneurs. Ce n'est pas une pièce historique mais certains la voient comme un drame profondément chrétien, tandis que d'autres considèrent que le dramaturge s'est inspiré d'un épisode de l'histoire espagnole pour mettre en scène un drame sur l'exercice et l'usure du pouvoir, condamné parce que corrupteur . Quoiqu'il en soit, le lecteur ne peut qu'être impressionné par la grandeur des scènes : tout d'abord, celle de l'entretien de Cisneros et de Jeanne la folle, deux êtres que tout oppose. D'ailleurs, Jeanne souligne cette radicale opposition de deux mondes quand elle dit à son interlocuteur : « il y a toujours deux mondes impénétrables l'un pour l'autre. Le monde des prisonniers et le monde des hommes libres. Le monde des malades et le monde des bien-portants. Le monde des vainqueurs et le monde des vaincus.

(1) Montherlant Henry de, *Le maître de Santiago*, Gallimard, Livre de poche, 1964 [Acte III, scène 5].

Le monde de ceux qui aiment et le monde de ceux qui n'aiment pas. Je suis du

monde de ceux qui aiment, et ne suis même que de ce monde-là ⁽¹⁾ ».

Ce sont bien ces deux mondes contradictoires, qui après tout représentent l'Espagne tout entière, que Montherlant cherche à mettre en question tout le long de son drame : « dans [le] mépris [de la reine] sans bornes de la réalité », Montherlant voit l'esprit de l'Espagne mystique, représenté plus tard par saint Jean de la Croix et Thérèse d'Avila, apportant « alors au monde l'essentiel de ce que peut lui apporter l'Espagne ». Il voit également cette Espagne dans la représentation d'un Cisneros despotique qui la gouverne avec dureté, et l'on assiste à l'affrontement du cardinal avec son neveu, qui rejoint la reine dans la dénonciation de l'« ordre » politique tel que l'entend Cisneros, barricadé dans une hautaine solitude : « on ne meurt pas de chagrin en Castille ⁽²⁾ », dit-il, ou encore « je ne souffre pas des hommes qui m'insultent ; je souffre des hommes qui m'indignent ⁽³⁾ ». Finalement le lecteur ne sait plus comment regarder Cisneros : comme un franciscain désireux de pauvreté et de vie recluse ou bien comme un mégalomane intoxiqué par le goût et l'exercice de l'autorité? Tout compte fait, comme le dit l'historien Jean Descola, dans une de ses conférences sur Montherlant et l'Espagne : « Montherlant tuvo una visión auténtica y exacta de España. A través de sus libros, como *La infantita de Castilla* o en la novela *El caos y la noche*, sobre un anarquista español exiliado en París, ha comprendido los personajes de los españoles. [...] Dice que España es un país aparte y noble. Yo también lo creo. En su teatro, como *El cardenal de España*, no se refiere

(1) Montherlant Henry de, *Le Cardinal d'Espagne*, [Acte II scène III], Gallimard, Blanche, Paris, 1960.

(2) Montherlant Henry de, *Ibid.*, Acte III

(3) Montherlant Henry de, *Ibid.*, Acte I scène 7

exactamente a Cisneros, sus personajes son auténticos y no históricos ⁽¹⁾ ».

Le carnet de route des néo-romantiques est également nourri de thèmes

espagnols chez Paul Claudel, qui s'est intéressé au départ à la Péninsule ibérique par la lecture des ouvrages de Victor Hugo (*Hernani*, *La légende des siècles* et notamment les quatre textes relatifs au Cid ainsi que « La Rose de l'Infante»). C'est plus tard seulement, lorsqu'il commença à former le projet du *Soulier de Satin*, que Claudel fait mention de sa lecture des grands dramaturges espagnols, qui ne semblent toutefois l'intéresser que comme extraordinaires créateurs d'intrigues : « je lis Calderón où il n'y a ni caractère ni poésie de style, mais qui est comme Lope de Vega un prodigieux inventeur de scénarios ⁽²⁾ ». Et pourtant on retrouve tout au long du *Soulier de Satin* une profonde inspiration directe, sur plusieurs plans, aussi bien de Calderón que de Lope. Le drame entend illustrer les inépuisables effets de la double postulation de l'homme, jusqu'à la réconciliation finale dans la mort, le renoncement et le sacrifice. Autant qu'au romantisme flamboyant, *Le soulier de Satin* se rattache à l'inspiration et à l'esthétique baroques (Claudel lui-même a d'ailleurs parlé « de l'architecture baroque » de son œuvre). La critique a reconnu que jamais, en France depuis plus de trois siècles, une œuvre dramatique n'avait produit un tel effet de richesse baroque et, nous nous permettons d'ajouter, un tel effet de richesses hispaniques où se mêlent, à l'image de l'Espagne, raison et imagination, ainsi que l'affirme Claudel lui-même dans la présentation de son ouvrage : « l'ordre est le plaisir de la raison :

(1) Conversación con el historiador Jean Descola, in *El país* [05-02-1977]. Traduction : « Montherlant a eu une vision authentique et exacte de l'Espagne. A travers ses livres, comme *La petite Infante de Castille* ou dans le roman *Le chaos et la nuit*, sur un anarchiste espagnol exilé à Paris, il a compris les personnages des Espagnols. [...] Il dit que l'Espagne est un pays à part et noble. [...] Dans son théâtre, comme *Le Cardinal d'Espagne*, il ne se réfère pas exactement à Cisneros, ses personnages sont authentiques et non pas historiques ».

(2) Claudel Paul, *Journal*, tome I (1904-1932), Pléiade, 1968, p.454-455.

mais le désordre est le délice de l'imagination ⁽¹⁾ ».

Par la peinture de passions douloureuses, par la quête de l'absolu, par la glorification des grandes âmes et des destinées exceptionnelles, par l'exaltation de la valeur rédemptrice du sacrifice, Claudel rejoignait, en même temps, le

catholicisme contre réformiste dans ce qu'il a de plus vigoureux, dans ses élans mystiques les plus ardents et les plus hauts. Un des meilleurs exemples en est l'émouvante prière qu'adresse à la Vierge Doña Prouhèze au début de la pièce en lui confiant son soulier de satin :

« Vierge, patronne et mère de cette maison,

[...]

Empêchez que je sois à cette maison dont vous gardez la porte, auguste tourière, une cause de corruption !

Que je manque à ce nom que vous m'avez donné à porter, et que je cesse d'être honorable aux yeux de ceux qui m'aiment.

Je ne puis dire que je comprends cet homme que vous m'avez choisi, mais vous, je comprends, qui êtes sa mère comme la mienne.

Alors, pendant qu'il est encore temps, tenant mon cœur dans une main et mon soulier dans l'autre,

Je me remets à vous ! Vierge mère, je vous donne mon soulier ! Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied !

Je vous préviens que tout à l'heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en œuvre contre vous !

Mais quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux ! la barrière que vous avez mise,

Quand je voudrai la franchir, que ce soit avec une aile rognée !

J'ai fini ce que je pouvais faire, et vous, gardez mon pauvre petit soulier,

(1) Claudel Paul, *Le soulier de satin*, Gallimard, Folio théâtre, Paris, 1997, p.13
Gardez-le contre votre cœur, ô grande Maman effrayante ⁽¹⁾ ».

Depuis l'*Athalie* de Racine, aucun drame religieux ne s'était élevé à une telle ampleur et puissance épiques et à une telle richesse de signification spirituelle.

Des œuvres comme celles que nous venons de présenter rapidement

témoignent, dans des perspectives différentes mais qui se rejoignent dans une commune intensité et une égale ferveur, de la vitalité de l'inspiration espagnole en France, où elle n'a cessé d'être présente au monde des lettres et des arts.

L'Espagne, qu'un homme politique espagnol définissait récemment « *una niña* ⁽²⁾ », a très souvent, plus que d'autres pays, fasciné ceux qui l'ont approchée ; elle a suscité intensément les grandes passions ; elle a aussi, quelquefois, irrité, déconcerté : elle ne laisse pas indifférent.

(1) Claudel Paul, *Le Soulier de Satin* [version intégrale], Gallimard / Nrf, Paris, 1952, [Acte I scène 5]

(2) Rajoy Mariano, au cours de la campagne électorale 2007.

Bibliographie

I) Textes

1) en langue française

ANCELOT, Sylvie, *Señas de hispanidad, Retrouver l'Espagne : clichés, mythes, repères*, Ellipses, Paris, 1997.

ANONYME, *Album d'un soldat pendant la campagne d'Espagne en 1823*, De

- Cosson, N. 38, Paris, 1829.
- ANONYME, *La vie de Lazarillo de Tormes*, Garnier Flammarion, Paris, 1994.
- ANONYME, *Le Cid français ou l'Espagne sauvée*, poème historique, en huit Chants ; dédié à S.A.R. Monsieur, Frère du Roi, par un soldat, C.J. Trouvé, Paris, 1824.
- ARVERS, Felix, *Mes heures perdues*, Paris, Fournier jeune, 1833.
- AUREVILLY, Barbey d', *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, Gallimard, vol.II, Paris, 1966.
- BALSAMO, Jean, *Carmen*, Paris, Le livre de poche, 1996.
- BARDON, Maurcie, in Préface à *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Garnier Frères, Paris, 1961.
- BARET, Eugène, in *Lope de Vega, Le Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega*, GFlammarion, Paris, 2003.
- BARRÈS, Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, document électronique in gallica.fr, INALF, Paris, 1961.
- BARRÈS, Maurice, *Du sang, de la volupté, de la mort*, Plon, Paris, 1894.
- BARRÈS, Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, La petite vermillon, Paris, 1998.
- BARRÈS, Maurice, *Mes cahiers 1908-1909*, tome VII, Plon, Paris, 1933.
- BAUDELAIRE, Charles, *Notes nouvelles sur Edgar Poe in l'Art romantique*, Paris, GF, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Bibliothèque la Pléiade, Gallimard, 1975.
- BEAUCHAMP, Alphonse de, *Histoire de la Guerre d'Espagne et de Portugal*, Paul Renouard, Paris, 1837.
- BEGIN, Emile, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, Belin-Leprieur et Morizat, Paris, 1852.
- BENNASSAR, Bartolomé et Lucile, *Le Voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIème au XIXème siècle*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1998.
- BERTRAND, J., *Sur les vieilles routes d'Espagne*, Les Belles Lettre, Paris, 1931.
- BLANQUI, Adolphe, *Voyage à Madrid*, Dondey – Dupré, Paris, 1826.
- BLAZE, Sébastien, *Mémoires d'un Apothicaire*, GFlammarion, Paris 1896.
- BOISSIER, Edmond, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, Guide et Cie, Paris, 1839-1845, vol. I.
- BRUNEL, Pierre, *Qu'est ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin, Paris, 2000.
- BYRON, Lord, *Don Juan*, Folio Classique, Paris, 2006.
- CABANIS, J., *Le Musée espagnol de Louis-Philippe*. Goya, Paris, 1985.
- CANAVAGGIO, Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, tome I et II, Fayard, Paris, 1993.
- CARNOT, Lazare, *Don Quichotte*, poème héroï-comique en six chants, Paris, Guyot, 1846.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte I et II*, Folio classique, Paris, 1949.

CERVANTES, Miguel de, *Nouvelles exemplaires*, Folio, Edition bilingue, Paris, 1991.

CHALLAMET, Jean-Baptiste *Un été en Espagne*, Paris-Madrid, Challamel/Casimir Monier, MDCCXLIII.

CHATEAUBRIAND, *Correspondance Générale*, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t.I.

CHATEAUBRIAND, François de, *Le dernier Abencérage*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1971.

CHATEAUBRIAND, François de, *Mémoires d'outre-tombe*, Bordas, Paris, 1985.

CHATEAUBRIAND, François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, GFlammarion, Paris, 1968.

CHATEAUBRIAND, *Le génie du christianisme*. Disponible sur : www.Academia.fr.

CHELEBOURG, Christian, *Le romantisme*, Nathan, Paris, 2001.

CHEVALIER, J.C., « Nouvelle sortie de don Quichotte », préface à *l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad.Aline Schulman, Paris, Seuil, t.I., 1998.

CLAUDEL, Paul, *Journal*, tome I (1904-1932), Pléiade, 1968.

CLAUDEL, Paul, *Le soulier de satin*, Folio théâtre, Gallimard, Paris, 1997.

CONDE, José, *Histoire de la domination des Arabes en Espagne et en Portugal*, Paris, Emery, 1826, tome III.

Congrès de Vérone, in *Œuvres de Chateaubriand*, Paris, Boulanger et Legrand, 20 Vols, t.XX.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, Classiques Hachette, Paris, 1991.

Correspondance Générale de Chateaubriand, publiée par Louis Thomas, Paris, Champion, 1912-1924, t.V.

COUDEREC, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, PUF, Quadrige, Paris, 2007.

COURTOIS, J-F.I., « La paix reconquise ou le triomphe des lis », Huzard, Paris, 1823.

COUSTELIN, M., *Réflexions sur les affaires d'Espagne et sur la politique du Gouvernement français*, C.J. Trouvé, Paris, 1822.

CROUZET, Michel, Présentation de *Carmen*, in *Nouvelles de Mérimée*, t.II.

CUSTINE, Le marquis, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, 1838, Paris, Ladvocat, Lemargat, Paris, MCMXXVII.

CUVELIER DE TRIE, J.G.A., « La gloire et la paix », Dondey-dupré, Paris, MDCCCXXIII.

DAMAS-HINARD, in *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Tome I, Charles Gosselin, Paris, 1845.

DAMAS-HINARD, *Romancero General ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Romances historiques, chevaleresques et moresques*, traduction complète, Tome I, Charpentier, Paris, 1844.

DANINOS, Pierre, *Les Carnets du Major Thompson*, Hachette, Paris, 1954.

DAVILLIERS, Charles et DORÉ, Gustave, *Voyage en Espagne*, Paris, 1862.

DE LISLE, Leconte *Poèmes Barbares*, Paris, Poésie Gallimard, 1985.

DELACROIX, Eugène, *Correspondance*, t.V, Paris, 1935-1938.

DELACROIX, EUGÈNE, *Journal (1822 – 1863)*, Plon, Collection Les mémorables, Paris, 1996.

DELAVIGNE, Casimir, « La Sybille », in *Les Messéniennes*, www.gallica.fr.

DELAVIGNE, Casimir, *La fille du Cid*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie de Frimin-Didot et Cie, Imprimeurs de l'Institut de France, M DCCC LXXX.

DELAVIGNE, Casimir, *Œuvres complètes*, Firmin-Didot, Paris, MDCCC LXXX.

DELAVIGNE, Casimir *Nouvelle Messéniennes. Une semaine à Paris*, Paris, Mesnier, 1 vol. in-8, 1830.

DEMBOWSKI, Charles, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile*, 1838-1840.

DESCOTES, M., *Le drame romantique et ses grands créateurs*, P.U.F., Paris, 1955.

DIDIER, Charles, *Une année en Espagne*, Paris, Dumont, 1837.

DUCHATEAU, L.C., *Considérations sur la nécessité de faire la guerre aux révolutionnaires espagnols*, C.J. Trouvé, Paris, 1823.

DUMAS, Alexandre, *De Paris à Cadix*, Editions François Bourin, 1989.

DUMAS, Alexandre, *De Paris à Cadix*. Disponible sur : www.dumaspere.com.

DUMAS, Alexandre, *Impressions de Voyage*, Frémy et Schopp, 1989.

DUMAS, Alexandre, *Mémoires*. Disponible sur : www.gallica.fr.

DUMAS, Alexandre, *Piquillo*, Dondey-Dupré, Paris, 1837.

DUMAS, Alexandre, *Théâtre complet*, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, troisième série, Charles Gosselin, Paris, 1843.

DUPOUY, Aguste, *Carmen*, Edition Edgar Malfère, Paris, 1930.

ESMÉNARD, Joseph-Alphonse, in *Chefs-d'œuvres étrangers*, Ladvoat, Paris, 1822.

FONVIELLE, « Poème sur la guerre d'Espagne », Boucher, Paris, 1823.

FOUILLÉE, Alfred, *Peuples européens, Italiens et Espagnols*, sixième édition, Felix Alcan, Paris, 1921.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne suivi de España*, Folio Classique, Gallimard, 1981.

GAUTIER, Théophile, « Le Chevalier double », in *Romans et contes*, Charpentier, Paris, 1870.

GAUTIER, Théophile, Claude Popelin, *La Tauromachie*, Illustrations de Goya, Editions L.C.L., Paris, 1968.

GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme, suivie de Notices Romantiques et d'une étude sur la Poésie française de 1830 à 1868*, Charpentier et C^{ie}, Paris, 1874.

GAUTIER, Théophile, in *Romans et contes*, Charpentier, Paris, 1870.

GAUTIER, Théophile, *Le Capitaine Fracasse*, GFlammarion, Paris, 1967.

GAUTIER, Théophile, *Le Capitaine Fracasse*, Livre de Poche, Paris, 1985.

GAUTIER, Théophile, *Loin de Paris, Charpentier*, Paris, 1881.

GAUTIER, Théophile, *Poésies complètes*, Nizet, Paris, 1970.

GAUTIER, Théophile, *Quand on voyage*, Michel-Lévy, Paris, 1865.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.

GOETHE, *Voyage en Italie*, Club des Librairies de France, Paris, 1962.

GRANDMAISON, Geoffroy de, *L'expédition française d'Espagne en 1823*, Librairie Plon, 5ème édition, Paris, MCMXXVIII.

Guerre d'Espagne de 1823, Recueil de 6 ouvrages sur l'intervention française en Espagne, C.-J. Trouvé, Paris, 1822-1826.

GUIRAUD, Alexandre, « Cadix ou la délivrance de l'Espagne », Firmin-Didot, Paris, 1823.

HAZARD, Paul, *Don Quichotte de Cervantes*, Mellottée, Paris, 1931.

HEREDIA, José María de, *Les Trophées*, Paris, Gallimard/Poésie, 1981.

HUGO, Abel, *Campagne d'Espagne en 1823*, Le Fuel, 2 volumes, Paris, 1824.

HUGO, Abel, *Précis Historique des événements qui ont conduit Joseph Napoléon sur le trône d'Espagne*, Pochard, Paris, MDCCCXXIII.

HUGO, Abel, *Romances historiques traduites de l'espagnol*, Pélicier, Paris, 1822.

HUGO, Adèle, *Journal*, Lettres modernes, Bibliothèque Introuvable, 1994.

HUGO, Victor, *Oeuvres Complètes*, Voyages, Bibliothèque de France, Robert Laffont.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes*. Eugène Renduel, Paris, 1838.

HUGO, Victor, *Alpes et Pyrénées*, Club du livre, t.VI.

HUGO, Victor, *Cromwell*, in *Œuvres complètes*, J. Hetzel, 1881, Paris.

HUGO, Victor, *Hernani*, Livre de Poche, Paris, 1987.

HUGO, Victor, *La légende des siècles I et II*, Garnier Flammarion, Paris, 1967.

HUGO, Victor, *Les Orientales*, GFlammarion, Paris, 1968.

HUGO, Victor, *Oeuvres complètes*. Edition chronologique publiée sous la direction de Jean Bassin, Club Français du livre, Paris, 1967.

HUGO, Victor, *Ruy Blas*, Classique illustrés, Hachette, 1970.

HUGO, Victor, *Ruy Blas*, Folio théâtre, Gallimard, Paris, 1997.

HUGO, Victor, *Ruy Blas, Lucrece Borgia, Marie Tudor, Angelo, Tyran de Padoue*, GFlammarion, Paris, 1979.

HUGO, Victor, *Torquemada*, Editions rencontre, Lausanne, 1962.

HUGO, Victor, *Torquemada*, La table ronde, La petite vermillon, Paris, 1996.

HUGO, Victor, *Voyages*, in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1987.

HUGO, Victor, *William Shakspeare*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, MDCCCLXIV.

JAIME, Helios, OMNÈS Robert, *Le romantisme en Espagne*, Ellipses, Paris, 2002.

Jung, C. *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. Y. Lelay, Genève, Librairie de l'Université, 1953.

LA BEAUMELLE, A. « Vie de Calderón », in *Chefs-d'œuvres des théâtres*

étrangers, Tome I, Ladvocat, Paris, M.DCCC.XX.II.

LABORDE, Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, Imprimerie Pierre Didot l'aîné, MDCCCVIXX, Tome 1^{er}, seconde partie.

LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 5^{ème} édition, Paris, 1898.

LARBAUD, Valéry, in *Ce vice impuni, la lecture*, Domaine français, NRF, Gallimard, Paris, 1941

LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Gallimard, 1946.

LAUZIÈRE, Achille de, *La Patrie*, 8 mars 1875.

LE SAGE, *Gil Blas de Santillane*, Folio Classique, Paris, 1973.

LEA, H., *Histoire de l'Inquisition au Moyen-Age*, éd. R. Laffont, Bouquins, trad. S. Reinach, Paris 2004.

LETOURNAN, B., « La guerre d'Espagne », N. Pichard, Paris, 1823.

LOSADA, José Manuel, *Romancero*, Imprimerie Nationale, Paris, 2003.

LOTE, Georges, in préface à *Hernani*, Droz, Paris, 1930.

MAISTRE, Joseph de, *Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition espagnole*, Pélagaud, Lesne et Crozet, Lyon, 1837.

MARCILLAC, Duc de, *Nouveau voyage en Espagne*, Le Normant, Paris, 1805.

MARIETTE, Catherine, in *Napoléon*, Stock, Paris, 1998.

MARIN, Luis Astrana, in *Don Quichotte de la Mancha I*, Livre du Club, 1958.

MARINAS Cristina, *La Galerie espagnole du roi Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (en collaboration avec J.Baticle), Edition des Musées Nationaux, Paris, 1981.

MARROU, Henri-Irénée, *Les troubadours*, Seuil, Paris, 1971.

MARSAN, Eugène, in Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, Le Divan, Paris, MCMXXVII.

MARTINEAU Henri, in *Romans et nouvelles de Mérimée*, Bibliothèque de la Pléiade. N.R.F. Gallimard, Paris, 1951.

MÉRIMÉE, Prosper, *Lettres d'Espagne (1830-1833)*, Lemarget, Paris, MCMXXVII.

MÉRIMÉE, Prosper, « Les Espagnols en Danemark », in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Gallimard, 1978.

MÉRIMÉE, Prosper, *Chronique de Charles IX*, Paris, Gallimard, 1977.

MÉRIMÉE, Prosper, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1978.

MÉRIMÉE, Prosper, *Histoire de Don Quichotte de la Manche*, précédée d'une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes*, t.I, Paris, 1826.

MÉRIMÉE, Prosper, *Lettres d'Espagne*, Editions Lemarget, MCMXXVII.

MÉRIMÉE, Prosper, « A mademoiselle Sophie Duvaucel », in *Lettres d'Espagne (1830-1833)*, Lemarget, Paris, MCMXXVII.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen et treize autres nouvelles*, Folio Classique, 1965.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Folio Classique, Paris, 2000.

MERIMÉE, Prosper, *Correspondance générale* établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration (pour les tomes I à VI) de Pierre Josserand et Jean Mallion. T. I à VI, Le Divan, Paris, 1941-1947, t.VII à XVII, Privat, Toulouse, 1953-1964.

MERIMÉE, Prosper, *Histoire de Don Pèdre Ier, Roi de Castille*, Introduction et notes de Gabriel Laplane, Didier, Paris, 1961.

MERIMÉE, Prosper, in *Morceaux choisis*, Didier, Paris, 1952.

MERIMÉE, Prosper, *La perle de Tolède*, in *Mosaïque*, Nelson, Paris 1927.

MERIMÉE, Prosper, *La vénus d'Iles*, GFlammarion, Paris, 1982.

MERIMÉE, Prosper, *Les Âmes du purgatoire*, Livre de poche, LGF, Paris, 1998.

MERIMÉE, Prosper, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Pierre Trahard et Edouard Champion, Honoré Champion, Paris, 1929.

MERIMÉE, Prosper, *Théâtre de Clara-Gazul, Romans et nouvelles*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1978.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Walter Beckers, Paris, 1971.

MILNER, Max, PICHOS Claude, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Baudelaire*, GFlammarion, Paris, 1996.

MONTESQUIEU, article « Inquisition », in *Encyclopédie*, Diderot et D'Alembert.

MONTHERLANT, Henry de, *La Reine morte*, Folio, Gallimard, Paris, 1947.

MONTHERLANT, Henry de, *Le Cardinal d'Espagne*, Gallimard, Blanche, Paris, 1960.

MONTHERLANT, Henry de, *Le maître de Santiago*, Gallimard, Livre de poche, 1964 [Acte III, scène 5].

NIETZSCHE, F., *La Généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1971, t.VIII.

NODIER, Charles, *Inès de las Sierras*, Les meilleurs Livres, Arthème Fayard, Paris, 1837

NODIER, Charles, *Inès de las Sierras*, Petite Collection Guillaume, Dentu, Paris, MDCCCXCIV

OZANAM, Frédéric, *Un pèlerinage au pays du Cid*, E. De Soye, Paris, 1869.

PAYOT, Jules, *Cours de morale*, Paris, A. Colin, 1904.

PEGUY, Charles, « Note conjointe sur M. Descartes », Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1914.

PEYRE, Henri, *Qu'est ce que le romantisme ?*, PUF, Paris, 1971.

PRADT, M.de, *Mémoires historiques sur la révolution d'Espagne*, Rosa, Paris, 1816.

QUINET, Edgard, *Mes vacances en Espagne*, Imprimeurs –unis, Paris, 1846.

QUINET, Edgard, *Mes vacances en Espagne*, Les introuvables, L'Harmattan, Paris, 1998.

RACINE, Jean, *Andromaque*, Hachette, Paris, 1908.

REGNAULT, Henry, in *Correspondance de Henry Regnault*, annotée par Arthur Duparc, 1872.

REYNIER, Gustave, *Le Cid de Corneille*, Mellotée, 1964.

RIVAS, Duc de, *Don Alvaro ou la force du destin*, Edition bilingue, GFlammarion, Paris, 2002.

ROCCA, M. de, *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne*, Gides Fils, Paris, MDCCCXVII.

ROQUEPLAN, Nestor, *La vie parisienne, Bruxelles, Lebègue*, 1853.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris 1938 (nombreuses rééditions).

SAND, George, *Un hiver à Majorque*, Le livre de poche, Paris, 1984.

SEBASTIEN, Blaze in *Le Voyage en Espagne*, Bouquins Laffont, Paris, 1998.

SEBASTIEN, Blaze, *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne, pendant les années 1808 à 1814*, Bruxelles, 1828.

STENDHAL, *Correspondances*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1962-1968.

STENDHAL, *De l'amour*, GFlammarion, Paris, 1965.

STENDHAL, *Histoire d'Espagne*, Kimé, Paris, 2007.

STENDHAL, in *Correspondance*, vol. I, Gallimard, La pléiade, Paris, 1962.

STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*. Disponible sur : abu.cnam.fr/BIB/auteurs/stendhal.html

STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Folio Gallimard, Paris, 2000.

STRICKER, Rémy, *Georges Bizet 1838 – 1875*, Gallimard, Paris, 1999.

SWINBURNE, Henry, *Lettres de Grenade*, édition présentée par Jean-Michel Cornu, L'archange Minotaure, 2001.

SWINBURNE, Henry, *Voyage en Espagne en 1775*, Paris, Didot l'aînée, 1787.

TAYLORD, Isidore Justin, *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan* », 3 vols, Paris, MDCCCXXVI.

TRAHARD Pierre et JOSSERAND, Pierre, *Bibliographie des œuvres de Prosper Mérimée*, Champion, 1929.

VERLAINE, Paul, « À Don Quichotte », *Premiers vers*, 1861. Disponible sur : <http://fr.wikisource.org>.

VIARDOT, Louis, *Scènes de mœurs arabes-Espagne – Dixième siècle*, Paris, Paulin, 1834.

VIARDOT, Louis, *Les musées d'Espagne*, seconde édition, Paulin et le Chevalier, Paris, 1852.

VIGNY, Alfred de, *Poèmes antiques et modernes*, Poésie/Gallimard, Paris, 1973.

VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, éd. A. Pons, Gall., « Folio Classique », Paris, 1994.

2) en langue espagnole

ALFONSO X, « el Rey Sabio », 2^a parte, Lib. de los Juyzes, Ed. A.G. Solalinde, vol.II, 1, Madrid, 1957.

ALVAR, Carlos, MAINER, José Carlos, NAVARRO, Rosa, *Breve historia de la literatura española*, Alianza Editorial, Libro de bolsillo, Madrid, 1997.

- AYALA, R. Pérez de, « Las máscaras », in *Obras Completas III*, Aguilar, Madrid, 1966.
- BANDERA GÓMEZ, Cesáreo, *El “poema de mio Cid”*, Poesía, Historia, Mito, Gredos, Madrid, 1969.
- BARNUEVO, Fernanda, *Fiestas populares de España*, Ediciones Rayuela, 1994, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis, *Aleph*, Disponible en: www.apocatástasis.com.
- BYRON, Lord, tomo I y II, Edición bilingüe de Juan Vicente Martínez Luciano, María José Coperías Aguilar y Miguel Teruel Pozas, Catedra, Letras universals, Madrid, 1994.
- CABALLERO, Fernán, *La Gaviota*, Disponible en: www.cervantesvirtual.com.
- CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, Porrúa, Sepan Cuantos, num 372, México, 1987.
- CAVIA, Mariano de, in *Carmen*, Biblioteca de *El Sol*, Montaner y Simón editores, Barcelona, 1910.
- CERNUDA, Luis, in *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975.
- Cervantes y sus coetáneos*, Clásicos y modernos, Renacimiento, Madrid, 1913.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Edaf, Madrid, 1996.
- DE LA ROSA, Martínez , *Aben Humeya ou la Révolte des Maures sous Philippe II*, Disponible en : www.cervantesvirtual.com.
- DEL RÍO, Angel, *Antología general de la literatura española*, T. II, Nueva York, 1960.
- DEL RÍO, Angel, *Historia de la literatura española, desde los orígenes hasta 1700*, Grupo Zeta, Barcelona, 1996.
- DEL RÍO, Angel, *Historia de la literatura española, desde 1700 hasta nuestros días*, Grupo Zeta, Barcelona, 1996.
- DEYERMOND, Alan, El “cantar de mio Cid” y la épica medieval española, Sirmio, Barcelona, 1987.
- DÍAS PLAJA, F., *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid, Edad, 1993.
- DIEGO, Emilio de, *España, el infierno de Napoleón*, La esfera de los libros, Madrid, 2008.
- ESPRONCEDA, José de, in *Libertad, Igualdad, Fraternidad*, in cervantesvirtual.com.
- ESPRONCESA, José de, *El Diablo mundo*, Cátedra/ Letras hispánicas, Madrid, 1992.
- FUENTES, Carlos, *La géographie du roman*, Gallimard, Arcades, Paris, 1997
- GALDOS, Benito Pérez, *Angel Guerra*, Disponible en: Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes, Chapitre V.
- GALDOS, Benito Pérez, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

GALDOS, Benito Pérez, *Episodios nacionales. Tercera serie Cristinos y carlistas*, Edición Destino, Madrid, 2007.

GANIVET, Angel, *Granada la bella*, Disponible en : www.cervantesvirtual.com.

GANIVET, Angel, *Idearium español*, Biblioteca de Autores andaluces, 2004.

GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Disponible en: www.uni-kiel.de/gomez-montero.

GENÉR, Pompeyo, *Amigos y maestros*, Madrid, 1897.

GIL Y CARRASCO, Enrique, *Obras Completas*, ed., prólogo y notas de Jorge Campos, Madrid, 1954.

GONZÁLEZ TROYANO Alberto, *La desventura de Carmen*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

GOYTISOLO, Juan, in *Señas de identidad*, Barcelona, Círculo de lectores, 1977.

Historia crítica del pensamiento español, tomo IV, talleres gráficos de la Editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1984.

Historia General de España, in Padre Mariana, volumen I, Gaspar Roig, 1852.

IRVING, Washington, *Cuentos de la Alhambra*, Granada, 1991.

JURETSCHKE, Hans, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: C.S.I.C., 1951.

LARRA, Mariano José de, *Artículos varios*, Clásicos Castalia, Madrid, 1992.

LARRA, Mariano José de, in *Artículos*, Disponible en: www.cervantesvirtual.com.

LARRA, Mariano José de, *Obras*, Atlas, vol. II, Madrid, 1960.

LARRA, Mariano José, *Artículos*, Castalia didáctica, Madrid, 1990.

Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos. Actas del “Grand séminaire” de Neuchâtel, 26 a 27 mayo de 1994. Textos reunidos y presentados por Irene Andres-Suárez.

LEON, Fray Luis de, «A la salida de la cárcel», Disponible en: rincondelvago.com.

LÓPEZ QUINTAS, Alfonso, *Filosofía española contemporánea*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, MCMLXX, 1970.

LORCA, Federico García *Impresiones y paisajes*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 1994.

LORCA, Federico García, *El diván del Tamarit*, disponible en: www.cervantesvirtual.com.

LORCA, Federico García, *Obras Completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Aguilar, Madrid, 1966.

MACHADO, Antonio, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, La pléiade, Gallimard, 1995.

MACHADO, Antonio, in *Poesías Completas*, Edición Manuel Alvar, Colección Austral, 2002.

MAEZTU, Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Rialp, Madrid, 2001.

- MANTERO, Rafael Sánchez, *Las conspiraciones liberales en Francia (1815-1823)*, Universidad de Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, num 13, 1972.
- MARRAST, Robert, *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), in *Lecturas españolas*, Espasa-Calpe, 1957.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *Obras selectas*, cuarta edición, Biblioteca Nueva, Madrid 1969.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *Rivas y Larra*, Cole. Austral, Espasa-calpe, S.A., Madrid, 1973.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *La Ruta de Don Quijote*, I centenario 1905-2005, Empresa Pública Don Quijote 2005, Universidad Castilla La Mancha con la colaboración de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Ciudad Real, 2005.
- MENÉNDEZ PELAEZ, Jesús, *Historia de la literatura española*, Volumen I, Everest, León, 1993.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*. Desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XIX, Rústica, Editorial Porrúa, S.A., Sepan cuantos.
- MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, volumen II, séptima edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón *Poesía juglaresca y juglares y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Disponible en : in www.cervantesvirtual.com.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Obras completas, La España del Cid*, volumen I y II, Espasa- Calpe, S.A, tomo VI, Madrid, 1956.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4ª edición, Madrid, C.S.I.C, t.II., 1974,
- MESONERO ROMANOS, *Memorias de un setentón*, in *Obras completas*, B.A.E, t.CCCIII.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Escenas Matritenses*, Aguilar, Madrid, 1945.
- MOLINA, Tirso de, in *Costumbristas españoles*, Tomo I.
- NAVA Y GRIMÓN, Alonso de, *Diario del viaje a Andalucía*, 1809, en *Obras Políticas*, ed., introducción y notas de A. Cioranescu, Edición Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1974.
- OCHOA, Eugenio de, *El romanticismo español. Documentos*. Ed. Ricardo Navas-Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971.
- OROZCO, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La caza y los toros*, Espasa – Calpe, Madrid, 1962.

ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, 1914, Espasa- Calpe, Madrid, 1921.

PARDO, Javier, *Formas de imitación del Quijote en la novela inglesa del s. XVIII: Joseph Andrews y Tristram Shandy*”, *Anales Cervantinos* XXXIII (1995 – 1997).

PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Un día de cólera*, Alfaguara, Madrid, 2007.

PICOCHÉ, Jean-Luis, “Introducción” a la edición de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Taurus, Madrid, 1986.

PRAT, Ángel Valbuena, in *Historia de la literatura española*, Gustavo Gill. Barcelona, 1968, Tomo II.

QUINTANA, Manuel José, « A España, después de la revolución de marzo », in *Obras de Quintana* (1808), Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1946.

RAMONEDA, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, Castalia didáctica, Madrid, 1990.

REVENGA, Luis, in *Vida y obra de Cervantes, Prosper Mérimée*, ELR, Madrid, 2006.

RIVAS, Ángel de Saavedra, *Romances históricos*, in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

RIVAS, Ángel de Saavedra, *Don Alvaro o la Fuerza del sino*, GFlammarion, Paris, 2002

RIVAS, Ángel de Saavedra, Duque de, *Obras completas*, Madrid: Atlas, 1957, vol.III.

RIVAS, Ángel de Saavedra, *El moro expósito*, Disponible en : www.cervantesvirtual.com.

RIVAS, Duc de Rivas, *La azucena milagrosa*. Disponible en : www.cervantesvirtual.com.

RODRÍGUEZ RUBI, Tomás, *Los españoles pintados por sí mismos*, Tomo I y II, Madrid, 1843.

ROMANOS, Ramón Mesonero, *Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, t.III, Disponible en: biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

ROMANOS, Ramón Mesoneros, “El romanticismo y los románticos”, *Escenas Matritense*. Aguilar, Madrid, 1836.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, Africa y América*, 1845-1847.

SAURA, Carlos, in *Cuadernos*.

SOLA, Estévez, *Chronica naiarensis*, en « CChCM », LXXI, Turnhout : Lib. III, Brepols, 1955.

TUÑÓN DE LARRA, Manuel, *La España del siglo XIX*, Vol. I y II, Biblioteca Literaria, Akal, Madrid, 2000.

UCELAY DA CAL, Margarita, in *Los españoles pintados por sí mismos* (1843 – 1844). *Estudio de un género costumbrista*, El Colegio de México, México, 1951.

VALERA JUAN, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1877), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t.II. 1961.

VALERA, Juan, *Mariquita y Antonia*, Disponible en: Biblioteca Cervantes virtual, Ch. II.
VALERA, Juan, *Nuevos estudios críticos*, Col. de Escritura, Castalia.
ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Castalia, Madrid, 1994.
ZORRILLA, José, *Granada*, Disponible en: www.cervantesvirtual.com.

II) 1) Ouvrages critiques

a) en langue française

AREN, Jean Pierre, *Victor Hugo et le pays basque*, Elkar, 2002.
ARIÉ, Rachel, *Aspects de l'Espagne musulmane, Histoire et culture*, De Boccard, Paris, 1997.
ASSAF, Francis, *Lesage et le picaresque*, Nizet, Paris, 1984.
AUDIAT, Pierre, *Ainsi vécut Victor Hugo*, Hachette, Paris, 1947.
AUDIFFRET, Pierre Hyacinthe, *Notice sur la vie et les ouvrages de Lesage*, Renouard, Paris, 1821.
AUSTIN, Jean, *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, homme politique*, Librairie académique Perrin, 1983.
AYMES, Jean René, FERNÁNDEZ SEBASTIÁN Javier, *L'image de la France en Espagne*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997.
AYMES, Jean- René, *L'Espagne romantique (témoignages de voyageurs français)*, Métaillé, Paris, 1983.
AYMES, Jean-René, *Être espagnol*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.
AYMES, Jean-René, *Voir, comparer, comprendre, regards sur l'Espagne des XVIIIème*
BARDON, Maurice, *Don Quichotte en France au XVII et au XVIII siècle : 1605-1815*, Les Presses modernes, Paris, 1931, 2vols.
BASCHET, Roger, *La peinture européenne. Ses écoles complémentaire*, Les Editions de l'Illustration, Paris, 1957.
BATAILLON, Marcel, *Erasmus et l'Espagne*, Droz, Genève, 1937.
BEDIER, Joseph, *Les légendes épiques, Recherches sur la formation des chansons de geste*, Volume IV, Champion, Paris, 1926-1929.
BENICHOU, PAUL, « Le héros cornélien », *Morales du Grand Siècle*, 1948.
BENNASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, R. Laffont, Paris, 1992.
BENNASSAR Bartolomé, *L'Homme espagnol, Attitudes et mentalités du XVIème au XIXème siècle*, Editions Complexe, Paris, 2003.
BENOIT-LEVY, E., *La jeunesse de Victor Hugo*, Albin Michel, Paris, 1928.
BERNES, Jean, *Un voyageur français en Espagne dans la première moitié du XIXème*
BERTRAND, Jean Jacques Achille, *Cervantes et le romantisme allemand*,

Librairie Félix Alcan, Paris, 1914.
 BERTRAND, Louis *Histoire d'Espagne*, Fayard, Paris, 1938.
 BÉVOTTE, Georges Gendarme de, *La légende de Don Juan*, Hachette, Paris, 1929, tome II.
 BÉVOTTE, Georges Gendarme de, *La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Slatkine Reprints, Genève, 1993.
 BOEDEKER, K., *Espagne et Portugal*, Paul Ollendorff, Paris, 1900.
 BOOK- SENNINGER, Claude, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Nizet, Paris, 1972.
 BOURGET, P., *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Plon, Paris, 1922.
 BRAUNSCHVIG, Marcel, *Notre littérature étudiée dans les textes II (Le XVIII et le XIXème siècle)*, Armand Colin, Paris, 1947.
 BRAY-VALFRESNE, Alexandre Joseph de, *La France et l'Espagne en 1808 et 1823*, C.J.Trouvé, 1823.
 BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire du Don Juan*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1999.
 BRUNEL, Pierre, et LOSADA, José Manuel, *Don Juan : Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau, Klincksieck*, Paris, 1993.
 CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte du livre au mythe, quatre siècles d'errance*, Fayard, Paris, 2005.
 CARDINI, Franco, *Europe et Islam, histoire d'un malentendu*, Seuil, 2000.
 CASTEX, P.G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, 1951.
 CASTRO, Americo, *Les Grands romantiques Espagnols*, La Renaissance du livre, Paris.
 CHABOT, Jacques, *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, sous la direction d'Antonia Fonyi, Droz, 1999.
 CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
 DARCOS, Xavier, *Mérimée, biographie*, La petite vermillon, La table ronde, Paris, 2004.
 DARCOS, Xavier, *Prosper Mérimée*, Flammarion, 1998.
 DEDEYAN, Charles, *Stendhal et Cervantes*, in *Studia in honorem Prof. M. deRiquer*, disponible à la Bibliothèque Centrale de Censier.
 DEFURNEAUX, Marcel, *L'Espagne au siècle d'or*, Hachette, Paris, 1996.
 DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessiné*, Nizet, Paris, 2001.
 DESCHAMPS, J., *Stendhal et l'Espagne*, éditions du Stendhal-club, 1926.
Dictionnaire des personnages, Laffont-Bompiani, Bouquins, 2003.
 DUPUY, Ernest, *Victor Hugo et son père. La jeunesse des Romantiques*, Paris, 1905.
 EGGLI, Edmond, *Shiller et le romantisme français*, Gauber, Paris, 1927.
 Encyclopedia Universalis, vol. 10.
 FAGUET, Emile, *Etudes littéraires sur le XIXème siècle*, Paris, 1887.

- FAGUET, Emile, *Propos de Théâtre*, Société Française d'imprimerie, Paris, 1910.
- FERNÁNDEZ HERR, Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyages 1755-1823*, Didier, 1974.
- FURMAN, Nelly, *La revue des deux mondes et le romantisme (1831-1848)*, Droz, Genève, 1975.
- GARCÍA, Michel, *La recherche historique chez Mérimée: le cas de l'Histoire de Don Pèdre 1^{er}, roi de Castille*. Disponible sur : www.ccic-cerisy.asso.fr.
- GLACHANT, Paul et Victor *Un Laboratoire dramatique. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo. Les drames en prose*, Hachette, Paris, 1903.
- GLACHANT, Paul et Victor, *Un Laboratoire dramatique. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo. Les drames en vers*, Hachette, Paris, 1902.
- GLAUSER, A., *La poésie de Victor Hugo*, Nizet, Paris, 1978.
- GLINEL, Charles, *Alexandre Dumas et son œuvre, notes biographiques et bibliographiques*, Slatkine reprints, Genève, 1967.
- GUEX, J., *Le Théâtre et la Société française de 1815 à 1848*, Fayard, Paris, 1900.
- HARDY, Christophe, VIÑES, Hernando, *Questions à don Quichotte*, Tepper, Paris, 2005.
- HOFFMANN, Léon François, *Romantisme Espagne, L'image de l'Espagne en France en 1800 et 1850*, Paris, 1962.
- HOUBERT, J., « Don Stendhal ou l'espagnoliste » in *Stendhal Club*, N.51 (Avril 1971).
- HOVENKAMP, J.W., *Mérimée et la couleur locale, Contribution à l'étude de la couleur locale*, Les Belles Lettres, Paris, 1928.
- JASINSKI, René, *L'«España» de Théophile Gautier*, Edition critique, Vuibert, Paris, 1929.
- MAGNIN, Edouard, *Excursions en Espagne*, t.II, Paris, R. Lebrasseur, 1836-1838.
- JOURDA, P., *L'Exotisme dans la Littérature Française depuis Chateaubriand*, Ed. Boivin et Cie., Paris, 1938.
- LACAN, Jacques, in « Le stade du miroir », *Écrits I*, seuil, Paris, 1966.
- LATOURET, Antoine de, *Etudes sur l'Espagne*, Michel-Levy, 2 volumes, Paris, 1855.
- LAURENT, Frank, *Victor Hugo et l'Orient*, Maisonneuve & Larose, [Ouvrage collectif] Paris, 2001.
- LE BRETON, André, *Le théâtre romantique*, Boirin, Paris, 1928.
- LE ROY, Albert, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Paul Ollendorf, 1904.
- MAGNABAL, J.G. *Don Juan et la critique espagnole*, Leroux, Paris, 1893.
- MAILLON, Jean, *Victor Hugo et l'art architectural*, P.U.F, Paris, 1962.
- MAINGOT, Eliane, *Le baron Taylor*, Paris, 1963.
- MARIN Manuela, *Al-Andalus et les Andalouisiens*, traduit de l'espagnol par Anne-Marie Lapillonne, Edisud, 2000.
- MARTIN, Georges, *La chevalerie en Castille à la fin du moyen âge, aspects*

- sociaux, idéologiques et imaginaires*, ellipses, Paris, 2001.
- MARTINENCHE, Ernest *L'Espagne et le Romantisme français*, Paris, Librairie Hachette, 1922.
- MARTINENCHE, Ernest, *Propos d'Espagne*, Hachette, Paris, 1905.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *Les romantiques figures de l'artiste, 1820-1848*, Hachette Littérature, Paris, 1998.
- MASSIN, Jean, *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Stock, Paris, 1970.
- MOREL, Elisabeth *Prosper Mérimée. L'Amour des pierres*, Hachette, 1988.
- MUSSET, Alfred de, *Premières poésies*, GFlammarion, Paris, 1998.
- NABARRA, A. « L'influence de Don Quichotte sur les premiers romans de Marivaux », in *Studies on Voltaire*, 1974.
- NETTEMENT, Alfred, *Histoire de la littérature française*, Tome II, www.gallica.fr.
- PAGEAUX, Daniel-Henri *Le Bûcher d'Hercule*, histoire, critique et théories littéraires, Champion, Paris, 1996.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Deux siècles de relations hispano-françaises, De Communes à Madame d'Aulnoy*, L'harmattan, Paris, 1987.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Trente essais de littérature générale et comparée ou la corne d'Amalthée*, L'harmattan, Paris, 2003.
- PARIGOT, Hippolyte, *Le drame d'Alexandre Dumas*, Stalkine, Genève, 1973.
- PARTURIER, Maurice, in *Introduction à l'édition de Carmen*, Arsène Guillot, l'Abbé Aubain, Belles-Lettres, 1930.
- PERROT, Danièle, *Don Quichotte au XXème siècle*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Paris, 2003.
- PICAT-GUINOISEAU, Ginette, *Nodier et le théâtre*, Champion, Paris, 1990.
- POIZAT, Alfred « Hernani est de l'épopée romanesque disposée en drame ou plutôt c'est du roman épique », in *Les Maîtres du théâtre*, 1921.
- RENEDO, Madeleine, in Jacques Houbert, « Don Stendhal l'Espagnoliste », in *Stendhal Club* no.51, 1971.
- REQUENA, Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée*, Honoré Champion, Paris, 2000.
- SABATINI, Rafael, *Torquemada et l'inquisition espagnole*, traduit par A. Et H. Collin Delavaud, Payot, Paris, 1936.
- SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident*, nouvelle édition, le Seuil, Paris, 1997.
- SAINTE-BEUVE, « Opinions et Discours », t.XVII.
- SAINTE-BEUVE, *Chronique parisienne*, Clamann- Lévy, 2^{ème} édition, Paris, 1876.
- SAINTE-BEUVE, *Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 27 février 1845*, au palais de l'institut, Paris.
- SAINTE-BEUVE, in *Portraits littéraires*, Vol. III, Garnier Frères, Paris, 1862.
- SAINTE-BEUVE, *Nouveaux lundis*, tome VIII, Michel Lévy frères, Paris, 1867.

SAULNIER, V.L. *Victor Hugo et la Renaissance*, Annales de l'Université de Paris, Paris, 1954.

SENNINGER, Claude Marie, in *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*, Sedes, Paris, 1994.

SHONBERG, J.L., *Grenade et le miracle andalou*, Horizon de France, Paris, 1957.

TRAHARD, in *Prosper Mérimée et l'Art de la Nouvelle*. PUF, Paris, 1923.

TRAHARD, Pierre t. I et t. II, *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, champion, 2 volumes, Paris, 1925.

TRAHARD, Pierre, *Prosper Mérimée de 1834 à 1855*, t.III, champion, Paris, 1928.

UBERSFELD, Anne, *Le Roman d'Hernani*, Comédie Française et Mercure de France, Paris, 1985.

UBERSFELD, Anne, *Théophile Gautier*, stock, Paris, 1992.

VAUCHELLE-HAQUET, Aline « Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833 » in *Etudes Hispaniques*, Provence, 1985.

VINET, Alexandre, *Études sur la littérature française au XIXème siècle*, Librairie Fischbacher, Paris, 1848.

ZOLA, Emile, « Victor Hugo », in *Nos auteurs dramatiques*, Cercle du Libre précieux, t.XI, 1968.

b) en langue espagnole

ADÁN, José Cepeda, *La historia de España vista por los extranjeros*, Planeta, Barcelona, 1975.

AGUSTÍN, Francisco, *Don Juan en el teatro en la novela y en la vida*, Páez-Bolsa, Madrid, 1928.

Alexandre Dumas y Victor Hugo, Viaje de los textos y textos del viaje, Angel Santta y Francisco Lafarga, Universidad de Lleida, 2006.

AMELL, Alma, *La preocupación por España en Larra*, Editorial Pliegos, Madrid, 1990.

ARCADIO, Pardo, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Biblioteca de Castilla y León, Valladolid, 1989.

ARMESTO, Victor Said, *La leyenda de Don Juan*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A, Madrid, 1968.

BOIXAREU, Mercè y LEYERE Robin, *La Historia de España en la literatura francesa, una fascinación...*, Castalia, Madrid, 2002.

BUERO, Antonio, *Gustave Doré*, Estudio crítico-biográfico, Ediciones castilla, Madrid, 1949.

CABALLERO, Ernesto Jiménez, *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*, International American University Press, Puerto Rico, 1979.

CABALLERO, Jiménez, in prólogo al libro de Crescioni Negrees *Don Juan (hoy)*, Turner, Madrid, 1977.

- CALDERA, Ermanno, *El teatro español en la época romántica*, Castalia, Madrid, 2001.
- CARRASCO URGOITI, Ma Soledad, *El moro retador y el moro Amigo*, Col. de Bolsillo, Granada, 1996.
- CARREITA A.y Casado C., *Viajeros por León, siglos XIII-XIX*, León.
- CASTELAR, Emilio, Disponible en: www.cervantesvirtual.com.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, 1925, Barcelona/Madrid, Noguer S.A., 1972.
- CASTRO, Américo, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937.
- CATALÁN, Diego, *El Cid en la historia y sus inventores*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2002.
- CERNUDA, Luis, *Divagación sobre la Andalucía romántica*, in *Crítica, Ensayos y evocaciones*, Edition de Luis Maristany, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- CIORANESCU, Alejandro, “Victor Hugo y España”, in *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954.
- CLOSE, Anthony, *La concepción romántica del Quijote*, Crítica, Barcelona, 2005.
- CORREA CALDERÓN, E., *Costumbristas españoles*. Estudio preliminar y selección de textos por E. Correa Calderón. Tomo I, Aguilar, Madrid, 1964.
- CRESPO, Angel, *Aspectos estructurales de El moro expósito del Duque de Rivas*, Uppsala, 1973.
- CUADRADO, José María, “V́ctor Hugo y su escuela”, *Semanario Pintoresco Español*, 1840.
- DE CUETO, L.A., « discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas », in *Memorias de la Academia Española*, año I, tomo II, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1870.
- DE ICAZA, Francisco A. *El Quijote durante tres siglos*, Fortanet, Madrid, 1918.
- DE LA ROSA, Luis Emilio, M. González y Pedro Medina, *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- DE LA VEGA, Andrés García, Y DE LA SERNA, Gómez, in “Los galgos verdugos”, 48 vol. des *Pasos Contados*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- DORÉ, Gustavo, *Estudio crítico biográfico por Antonio Buero*, Ediciones Castilla, Madrid, 1949.
- EGIDO, Aurora, « Sobre la demonología de los burladores », en *El mito de Don Juan*, Cuadernos de Teatro Clásicos, Madrid, 1988.
- ESTRADA, Francisco López, *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Castalia, Madrid, 1982.
- ESTRELLA CÓZAR, Ernesto, *Cansinos – Assens y su contexto crítico*, Ed. Universidad de Granada, 2005.
- FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Roma, Reale Academia d’Italia, 1942-1944, 4 vols.

- GALVÁN, Luis, *El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, Eunsa, Navarra, 2001.
- ICAZA, Francisco de, *El "Quijote" durante tres siglos*, Fortanet, Madrid, 1918.
- JIMÉNEZ, Luis López, "El Madrid isabelino de Davilliers y Doré", Artes gráficas municipales, Madrid, 1993.
- La imagen romántica de España*, Catálogo, Ministerio de Cultura, 1991.
- LANAGHAN, Patrick, *Imágenes del "Quijote". Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid, The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.
- LISTE, Alberto, « De lo que hoy se llama romanticismo », *Semanario Pintoresco Español*, 2a serie, 1839.
- LÓPEZ SERRANO, Domingo-Antonio, *El Quijote de Gustavo Doré*, Edición especial Cuarto Centenario, Perea Ediciones Ilustrativa, Toledo, 1988.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, visor libros, Madrid, 2004.
- MAGNOTTA, Miguel, *Historia y bibliografía de la crítica sobre el Poema de mio Cid (1750 – 1971)*. Chapel Hill: Publications of the Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1976.
- MARAÑÓN, Gregorio, *El Greco y Toledo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Españoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- MARAÑÓN, Gregorio, in *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Editorial cultura, Santiago de Chile, 1937.
- MONTERO VALLEJO, Manuel, *Madrid en 1840 : Gautier y Mérimée*, Madrid : Artes Gráf. Municipales, 1992. ISBN 84-7812-160-9.
- MONTESINOS, J.F., *Costumbrismo y novela*. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española, 2nda edición, Castalia, Madrid, 1965.
- NAVARRETE, Ramón de, *Cartas a M. Alejandro Dumas*, 25 de Abril de 1847, Madrid.
- NAVAS RUIZ, R., *Revalorización romántica de la literatura española, en Imagen romántica de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- NAVASCUÉS, Pedro, QUESADA MARTÍN, María José, *El siglo XIX bajo el signo del romanticismo*, Silex, Madrid, 1992.
- PEÑA RUIZ, Henri y Scot, Jean- Paul, *La política en Victor Hugo : cartas a España, Cuba y México*, Colección Hermes, Traducción de Inès Cifuentes, Madrid, 2002.
- PI Y MARGALL, Francisco, in *Trabajos suelto*, Antonio López, Barcelona, 1878.
- PI Y MARGALL, Francisco, *Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio*, Madrid, 1878.
- Política, Diplomacia y humanismo popular*, Estudios sobre la vida española en el s. XIX, Turner, Madrid, 1976.

- RODICK, Christoph, *La recepción internacional del Cid*, versión española de Lourdes Gómez de Olea, Gredos, Madrid, 1995.
- ROMANOS, Mesonero, “Los viajeros franceses”, in *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1967.
- ROYO-VILLANOVA y MORALES, R., *Redescubrimiento de Don Juan*, Ediciones Morata, Madrid, 1932.
- RUIZ, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, III, Bonilla y San Martín, *Cervantes y su obra*; Madrid, 1916.
- SAENZ ALONSO, Mercedes, *Don Juan y el Donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- SAVATER, Fernando, *La tarea del heroe*, Taurus, Madrid, 1981.
- Señas de identidad*, Barcelona, Círculo de lectores, 1977.
- VIGUERA, “El Cid en las fuentes árabes”, en *El Cid, Poema e Historia*, ed. Hernández, Burgos: Ayuntamiento, 2000.
- VIÑES Cristina, *Granada en los libros de viaje*, Miguel Sánchez, Granada, 1992.
- ZAMBRANO, M. y ORTEGA y GASSET, *Andalucía, sueños y realidades, Teoría de Andalucía*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1984.

c) en langue anglaise

- « Philippe II et Don Carlos », compte rendu de Mérimée de History of the Reign of Philip the second, by W.H. Prescott, R. Bentley, London, y publicado en la RDM, 1 – IV – 1859.
- ADMAS Percy G., ed., *Travel Literature through the Ages: an Antology*. New York, Garland, 1988.
- ASHTON, Madeline, *Comparative study of the romantic movement in Germany and France*, University of Illinois, 1931
- CHURCHMAN, Philip H., « Lord Byron’s experiences in the Spanish Peninsula in 1809 », in Bulletin hispanique XI-I (1909).
- LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *Spanish painting and the French Romantics*, Yale University Press, 1980.
- MARGARETH, Rees, *French Authors on Spain (1800-1850)*, a checklist, London, Grant-Cutler, 1977
- PEGUES MELTON, Charles, *Spanish literature as portrayed in the Revue des deux mondes (1829-1929)*, Urbana, Illinois, 1924.
- Stuart Tave, *The Amiable Humourist*, University of Chicago Press, Chicago, 1960.
- WILLIAM D, *Victor Hugo's acted dramas and the contemporary press*, John Hopkins publisher, Baltimore, 1947

2) Articles de revues et de périodiques

a) en langue française

« L'Espagne et la France à l'époque de la Révolution française (1793 – 1807) », *actes du colloque organisé à Persignan les 1er, 2, 3 octobre 1992*, Collection Etudes, Université de Perpignan, 1993.

ALAUX, G. de, *Madrid et les madrilènes*, in *Revue des deux mondes*, 1850.

ARBELET, P., *Un dernier amour de Stendhal : Eugénie de Montijo*, in *Revue Hebdomadaire*, N.53 (1932).

BATAILLON, Marcel, *L'Espagne de Chateaubriand*, in *Revue de littérature comparée*, N.85, Janvier-Mars 1949, p.289.

BATAILLON, Marcel, *l'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance*, in *Revue de littérature comparée*, Janvier-mars, Paris, 1948, p.39-65.

BELLESORT, André, *Après une lecture de Don Quichotte*, in *Revue Hebdomadaire*, 23 juin 1917.

Bibliographie des voyages en Espagne, Fouché- Delbosc, in *Revue hispanique*, tome III, 1896.

BLAZE, Henri, « Galerie espagnole au Louvre », in *Revue des deux mondes*, 15 mai 1837.

BRUNON, Claude, in *Le Sud, Mythes, Images, Réalités, Actes du XVIe congrès de la société française de littérature comparée*, Montpellier 1980, Tome II.

BUSSY, P.G. de, *Campagne et Souvenirs d'Espagne*, in *Revue Hispanique*, Lebrun, 1914.

BUTOR, Michel, *Le Théâtre de Victor Hugo (I-II)* in *Nouvelle revue française* 143 et 144 et 145, novembre 1964, décembre 1964 et janvier 1965, pp. 862-878 ; 1073-1081 et 105-113.

Cervantes et Mérimée: une nouvelle source de Les âmes du purgatoire, in *Revue de littérature comparée*, 1922.

CHASLES, Philarète, *Études sur le théâtre espagnol*, in *Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835, pp.137-138.

COMETTANT, Oscar, in *Revue des deux mondes*, t. II, 1875, p.479.

Conférence de M. Guinard, « Les artistes romantiques français en Espagne », in *Bulletin de l'institut français en Espagne*, Madrid, 1948-49.

DARCOS, Xavier, *Mérimée et l'histoire*, in *Académie des sciences morales et politiques*, séance du lundi 17 janvier 2005.

DESCHAMPS, Emile, *Esquisses morales*; in *Revue des deux mondes*, vol.1, 2, 1831.

DESSALLES- RÉGIS, *Poètes et romanciers modernes de la France, Casimir Delavigne*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} Avril 1840.

DIDIER, Charles, *L'Alpuxarra*, in *Revue des deux mondes*, tome XIème, 1845.

Discours prononcé par Chateaubriand devant la chambre des députés en mai 1823, in *Opinions et Discours*, t.XVII.

Don Juan et l'homme à la rose, in *Revue de Paris*, 15 janvier 1921.

Don Quichotte, ou les deux héritages, moralité à plusieurs personnages, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1849.

DUCHEMIN, Marcel, *Un roman d'amour en 1807 – Chateaubriand à Grenade*, in *Revue des deux mondes*, Paris, 1933, t.XIII, p.160.

Espagne. Mouvement des sciences et de l'industrie, in *Revue des deux mondes*, octobre 1829.

FONTANEY, Antoine de, *scène d'une course de taureaux à Aranjuez* (description détaillée), in *Revue des deux mondes*., Tomes III –IV – 2nde Ed. Paris, Rue des beaux arts, 10, 1831, Samedi 5 juin 1831, p.393.

FONTANEY, Antoine, *Souvenirs d'Espagne, La Horca*, in *Revue des deux mondes*, tome V, 1832

FONTANEY, Antoine, *Souvenirs d'Espagne, Une soirée à Tolède*, in *Revue des deux mondes*, tome V, 1832.

FONYI, A., *La question Mérimée. Un parcours critique de bientôt deux siècles*, in *Revue des sciences humaines*, ISSN 0035-2195, N° 270, 2003, pag. 131.

FONTANEY, Antoine, *Les esquisses du cœur, La malcasada*, in *Revue des deux mondes*, 1832. FONTANEY, Antoine, *Paquita*, in *Revue des deux mondes*, 1832.

FOULCHÉ-DELBOUC, R., *Le Cid de Chateaubriand*, in *Revue hispanique*, 1906, Tome XV, p. 845.

GABRIAC, le marquis de, *Chateaubriand et la guerre d'Espagne*, in *Revue des deux mondes*, t.CXLIV, 1897, p.61-91

GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France*, 4^{ème} série, janvier 1845.

GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, in *Le Moniteur*, 25 juin 1867 et Gautier, Charpentier, Paris, 1884.

GAUTIER, Théophile, in *La Presse* du 16 juin 1845 et réédité dans *Portraits contemporains*.

GAUTIER, Théophile, in *Le Moniteur universel* (22 décembre 1863 / 5 et 13 janvier de 1864).

GAUTIER, Théophile, in *Le Moniteur Universel* du 5 décembre 1864, num 340.

HAZARD, Hazard, « Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne », in *Revue des mondes*, 1936, XVI, p12.

HAZARD, Paul, « Comment Chateaubriand écrivit une nouvelle espagnole », in *Revue de Paris*, 15 décembre 1924, p.906-928

Hommage à Victor Hugo, *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, num. 67, 1953.

L'Andalousie à vol d'oiseau, in *Revue des deux mondes*, tome IV, 1849.

L'Espagne en 1835, in *Revue des deux mondes*, tome V, 1836, p.732.

L'Espagne et la France à l'époque de la Révolution française (1793-1807), actes du colloque organisé à Perpignan les 1^{er}, 2 et 3 octobre 1992, Collection Etudes, Université de Perpignan, 1993.

L'Espagne religieuse, monarchique et industrielle, telle qu'elle est, in *Revue des deux Mondes*, vol.3 et 4, 1831.

LACOUR, Leopold, *Le Théâtre de Victor Hugo*, in *La Nouvelle revue* 9-45, 15 avril 1887.

LAMARTINE, *Vues, discours, articles sur la Question d'Orient*, Discours prononcé à la Chambre des Députés le 1/07/1839.

LAPLANE, M., in *Bulletin de la bibliothèque de l'Institut français en Espagne*, nouvelle série, Octobre 1946.

Le clergé espagnol, in *Revue des deux mondes*, tome I.

Le Nouvel Observateur, N.980, août 1983.

Le Romantisme et l'Espagne, in *Revue de l'Université de Lyon*, tome IV, 1931.

LOUÏS, P., *La femme et le pantin*, Paris, in Société du *Mercure de France*, 1898.

Madrid et la société espagnole, in *Revue des deux mondes*, tome XVIII, 1847.

MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *L'Espagnolisme des romantiques français*, in *Mercure de France*, tome cent vingt unième, mai-juin 1917, Paris, p.633.

MAZADE, Charles, *Madrid et la société espagnole en 1847*, in *Revue Des deux Mondes*, 15 avril 1847, p.352.

Mérimée nouvelliste, in *Revue des Deux Mondes*, 15 – 09 – 1920.

MÉRIMÉE, Prosper, « Dictionnaire raisonné du mobilier français », in *Moniteur universel*, 14 janvier 1859.

MÉRIMÉE, Prosper, *De la littérature espagnole*, in *Revue des deux mondes*, p.276.

MÉRIMÉE, Prosper, *Histoire de Don Pèdre, roi de Castille*, in *Revue des deux mondes*, Paris, 15 janvier 1848, p. 280

MÉRIMÉE, Prosper, *Histoire de Don Pèdre, roi de Castille*, in *Revue des deux mondes*, Paris, 1 décembre 1847, p.875.

MÉRIMÉE, Prosper, *Revue de la littérature anglaise. Les arts en Espagne*, in *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1848, p. 645.

MIGNET, *La cour d'Espagne sous Philippe II*, in *Revue de Paris*, 13 Juillet 1845.

MITJANA, R., *Notes sur Mérimée et Calderón*, in *Revue Bleue*, 132, novembre 1910.

MONTLAUR, Eugène de, *Le petit chien de Zurbarán*, in *Revue de Paris*, 1840, p.219-220.

MOREL-FATIO, A., *El puñal en la liga*, in *Revue littéraire comparée*, 1921.

MOREL-FATIO, A., *Mérimée et Calderón*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Janvier-mars, 1920.

MOURA, J.-M., *L'imagologie littéraire : essai de mise au point historique et critique*, in *Revue de littérature comparée*, num 3.

Mouvement intellectuel de l'Espagne, in *Revue des deux mondes*, tome VI, 1844.

Notice sur une statuette de la Bibliothèque Nationale de Madrid, in *Revue archéologique*,

PARTURIER, Maurice, « L'Espagne de Mérimée », in *Bulletin de l'Institut Français*, décembre, 1954.

PHILARÈTE, Chasles, *Les Gypsies*, in *Revue des deux mondes*, tome XXVII, 1841.

Philippe II et Don Carlos, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1859.

PLANCHE, Gustave, *Histoire et philosophie de l'art*; in *Revue des deux mondes*, 15 mars 1834.

PLANCHE, Gustave, *Le vœu de Louis XIII*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1830.

PONTMARTIN, A. de, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} mai 1847, p.574

PONTMARTIN, A. de, *Mérimée nouvelliste*, in *Revue des Deux Mondes*, 15 – 09 – 1820, p.263.

PUYNODE, Gustave du, *Les arts à Madrid*, in *Revue de Paris*, Paris, 1846, p.121-123.

QUINET, Edgard, *Discours prononcé au Collège de France*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1843, p.167.

RIGAL, Eugène, « La genèse d'un drame romantique, Ruy Blas », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1913, p.787.

SAINT-HILAIRE, Rosseeuw, *La cathédrale de Séville*, in *Revue de Paris*, tome 49, Fournier, Paris, 1838, p.5-17

SALEM, Jean, *Réinventer le Liban*, in le supplément de *L'Orient le jour*, Beyrouth, mars 2008.

SCHOOP, Claude, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo I et II*, in *Mercure de France*, MCMXCV, Paris, 1995.

SICLIER, Jacques in *Le Monde* 15 mars 1984.

STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, in *Revue de Paris*, LI, 1838, pp. 33-47. *Télérama*, 14 Avril 1984.

THORÉ, T., *Études sur la peinture espagnole*, in *Revue de Paris*, Fournier, Tome XXI, 1835.

VALLON, Alexis de, *L'Andalousie à vol d'oiseau*, in *La Revue de Paris*, p. 805. *Victor Hugo et l'Europe de la pensée*, acte du colloque de Thionville-vianden (8, 9 et 10 octobre 1993), textes réunis et présentés par Françoise Chenet-Faugeras, Nizet, Paris, 1995.

b) en langue espagnole

¿Qué es la belleza?, in *Semanario Pintoresco*, Madrid, 1849, N.26.

ARENAS, M. Núñez de, *Mérimée protege a dos damas españolas*, in *Revue Hispanique*, tome LXXV, New York, Paris, 1929.

ARRONIS, José Escobar, « El Curioso parlante », in *La Revista Española*, 2 de Marzo de 2006, retrato del autor, Disponible en : www.cervantesvirtual.com.

CALVO SERRALLER, Francisco, « El mito romántico de Goya », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341, 1978.

CARAVACA, F., “Mérimée y el Duque de Rivas”, ensayo de literatura comparada, in *Revista literaria*, num XXIII, 1963.

CARDERERA, Valentín, « Biografía de don Francisco Goya, pintor », in *El Artista*, t.II, 1838.

Carmen, el mito constante, in *Revista teleradio*, n.1373, semana del 23 al 29 de abril de 1984.

DESCOLA, Jean, Conversación con el historiado Jean Descola, in *El país* [05-02-1977].

FARINELLI, in *Revista crítica de Historia y literatura*, Enero, 1897.

FERNÁNDEZ, Sánchez Carmen, Hoffmann y Theophile Gautier, in *Cuadernos de filología francesa*, ISSN 1135-8637, N° 6, 1992, pags. 47-60

JIMÉNEZ, Luis López, "La muerte de Carmen", de S. de Madariaga, y "Carmen", de P. Mérimée: *fidelidad y recreación*, in *Revista de filología románica*, ISSN 0212-999X, N° 5, 1987-1988, pags. 209-220

MARÍA DONCEL, Carlos, « Sandeces de un articulista francés », in *Revista de España*, de Indias y del Extranjero, 2a serie, tomo V.

MARÍN, Diego, "La versatilidad del mito de Don Juan", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VI, número 3, 1982.

ORTEGA Y GASSET, José, *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, in *Revista de Occidente*, Madrid, 1942.

PEERS, Allisson, *La influencia de Chateaubriand en España*, in *Revista de Filología Española*, 1924.

PIDAL, Pedro José, « Literatura española. Poema del Cid. Crónica del Cid. Romancero del Cid », in *Revista de Madrid*, 2^{ème} série, 1840.

PRUNEDA, Armandino, "El Quijote y Don Quijote salen al mundo", in *Revista hispanoamericana*, Méjico, 2000, p.3.

QUADRADO, J.M., *A Jorge Sand, Vindicación*, in *Revista de Madrid*, tomo I, 1841, p.204-205

SÁNCHEZ, Elena Suárez, "Don Juan y Carmen" de Mérimée: un reto de miradas, in *Revista de estudios lingüísticos y literarios*, ISSN 1698-8981, N° 3, 2007, pags. 139-156.

SANTALÓ, José Luis, « Chateaubriand y España », in *Revista General de investigación y cultura*, Arbor, Num, 277, Enero, 1969, p.108.

SOLALINDE, A., "Mérimée y Valle-Inclán", in *Revista de filología española*, 5, 1919.

Teatro del Romanticismo: Don Alvaro y Don Juan Tenorio Duque de Rivas y José Zorrilla, Colecc. Pedagógica, Editor, San Sebastian, 1984.

Don Quijote en su marco geográfico y histórico, actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas. Edición de Felipe B. Pedrasa y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.

IRAIZOZ Y DE VILLAR, Antonio, *Don Quijote en Francia*, Conferencia leída en la sesión inaugural del curso 1960-1961, que tuvo efecto el 18 de Noviembre de 1960, en la Academia Cubana de la lengua, Ediorial Multimpresos, San Juan de Dios, Habana.

MACHADO Antonio *hacia Europa*, in Bernard Sese, *actas del congreso internacional*, Visor libros, Ed de Pablo Luis Avila, Madrid 1993.

PRADO, Javier, “Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del s. XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*”, en *Anales Cervantinos XXXIII* (1995 – 1997), p.133 – 164.

TALLAFIGO, Cristina Sánchez “Cien años de *Don Quijote* en Francia: el caballero de los espejos”, *actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2007.

Index des noms d’auteurs

AGUSTÍN Francisco: 1080.
ALARCÓN Juan Luis de: 88, 1050.
ALAS Leopoldo: 1019.
ARAGO François: 739, 741.
ARANDA Vicente: 1199.
ARMANDINO Pruneda : 935, 1004, 1005.
ARMESTO Victor Saïd: 1011.
ARZAMENA Pedro : 559.
ARVERS Félix: 1141, 1176.
ASTRANA Marín Luis : 330, 941, 942, 952.
AUDIFFRET Pierre-Hyacinthe: 237.
AUREVILLY Barbey d’: 785, 848, 849, 862, 863, 964, 1107.
AYALA Francisco de: 1190, 1210.
AYMES Jean-René : 672.
BALSAMO Jean : 1116, 1132.
BARDON Maurice : 331, 332, 333.
BARET Eugène : 288-289.
BARNUEVO Fernanda : 669.

BARON Taylor : 297, 375, 384, 402, 403, 446, 492, 495, 496.
 BARON-PAULIN Général : 503.
 BARRÈS Maurice : 414, 445, 659, 1120, 1121, 1122, 1148, 1200, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217.
 BASCHET Roger : 153.
 BATAILLON Marcel : 153, 188, 293, 522, 1113, 1120, 1190.
 BAUDELAIRE Charles : 22, 476, 521, 711, 1104.
 BEAUMARCHAIS : 18, 218, 249, 272, 279, 285.
 BÉCQUER Adolfo Gustavo : 222, 537, 767.
 BÉGIN Emile : 374, 390, 401, 419, 420, 453, 467, 468, 470, 471, 475, 480, 484, 488, 498, 514, 518, 523, 548, 566, 643, 644, 648, 656, 657, 730, 832.
 BELLESORT André: 962.
 BENNASSAR Bartolomé et Lucile : 456, 476, 666, 667, 1122.
 BERTHIER Patrick : 129, 540.
 BERTRAND ACHILLE Jean-Jacques : 947, 948, 949, 960.
 BERTRAND Louis: 29.
 BÉVOTTE Gendarme de: 1038, 1041, 1068, 1079, 1081, 1101, 1102.
 BLANQUI Adolphe : 179, 180, 461, 466, 481, 482, 496, 501, 502, 506, 516, 517, 628, 629, 631, 644, 648, 652, 653, 667, 668, 695, 696, 750.
 BLAZE Sébastien: 162, 167, 168, 641, 642, 644, 645, 650, 651, 1142.
 BOEDEKER K. : 466, 467.
 BOISSIER Edmond: 204, 205, 212, 717, 960.
 BOIXAREU Mercè : 841.
 BORGES Jorge Luis : 904.
 BOURGET Paul: 21, 1165.
 BOURGOING Adolphe de : 181, 1005.
 BOURGOING Jean-François : 503, 650.
 BRAY-VALFRESNE Alexandre Joseph de : 166, 167, 172, 174, 175, 186, 187, 209.
 BRINCKMANN Mme de : 463.
 BRUNON Claude : 929-930.
 BUERO Antonio: 606, 607.
 BUSSY P.G. de : 184, 185, 476, 960.
 BYRON Lord: 215, 233, 445, 587, 684, 717, 739, 955, 995, 1009, 1013, 1020, 1021, 1053, 1074, 1097, 1103, 1211.
 CABALLERO Fernán: 608.
 CAMUS Albert: 1107.
 CANAVAGGIO Jean : 934, 938, 948.
 CANSINOS- ASSENS: 1127.
 CAPITAINE Marcel : 165, 166.
 CARDERERA VALENTÍN: 451.
 CARNOT Lazare : 965-986.
 CARREITA A. y CASADO C.: 19.

CARRÈRE D'ENCAUSSE Hélène : 41.
 CASINOS- SÁENZ: 1162.
 CASTELAR Emilio: 76, 77, 128, 532, 842.
 CASTEX P.G.: 1079, 1080.
 CASTRO Américo: 945, 1012.
 CASTRO Guillén de 88, 770,786,787,788,789.
 CERNUDA Luis : 521, 356, 1050, 1114.
 CERVANTES Miguel de : 18, 19, 26, 41, 65, 77, 83, 194, 217, 218, 231, 235,
 240-247, 250-252, 258, 259, 286, 293-295, 324, 325, 328, 330-335, 345, 446,
 452, 684, 740, 745, 783, 908, 913, 933-946, 950-956, 960-968, 983, 987-995,
 1001-1006, 1010, 1050, 1114, 1116, 1118, 1131, 1132, 1159, 1181-1188, 1204.
 CHABOT Jacques : 142,143, 147, 148.
 CHALLAMET Jean-Baptiste: 960.
 CHASLES Philarète : 63, 249, 281-285, 337.
 CHATEAUBRIAND François de : 21, 24, 25, 26, 30, 31, 39, 43, 74, 160, 173,
 181, 183, 184, 187-194, 205, 220, 294, 351, 365, 368-370, 475, 491, 510, 526,
 531, 533, 558, 560, 575, 601, 602, 661, 784, 785, 842, 866, 880-907, 918-920,
 930-933, 954, 955, 957, 995, 1001, 1017, 1206.
 CHEVALIER J.C. : 334.
 CIORANESCO Alejandro: 80, 89, 90, 95, 124, 129, 130, 530, 571, 790.
 CLAUDEL Paul: 1163, 1200, 1213, 1220, 1221, 1222.
 COMETTANT Oscar: 1146, 1147.
 CONDE José : 873.
 CORNEILLE Pierre : 40,41,84, 89, 220, 235, 237, 262, 270, 271, 284, 286, 295,
 330,789,790, 791,797, 798,809,813,818,825,831,832, 841,843, 859, 902,1015,
 1054, 1055, 1061.
 COSSÍO José Ma de : 690, 698.
 COUDEREC Christophe : 248, 266.
 COUSTELIN M. : 176, 182, 183.
 COVARRUBIAS OROZCO Sebastián de: 1181.
 CROUZET Michel: 234, 1120.
 CROVETTO Luigi : 36, 1210.
 CUSTINE Astolphe de : 30, 133, 249, 297, 350, 358, 359, 360, 401, 402, 418,
 419, 435-437, 456, 493, 499, 524, 532-535, 539, 637, 675, 729, 741, 742, 744,
 929, 955, 956, 958, 959, 1118.
 DAMAS-HINARD: 5, 8, 29, 31, 65, 66, 214, 217, 222, 223-232, 246, 251, 257,
 266-281, 335-342, 1211.
 DANINOS Pierre: 74.
 DARCOS Xavier: 48, 132, 133, 138, 140, 144, 148, 149, 152-154, 209, 1048,
 1067, 1068, 1077, 1080, 1081.
 DARÍO Ruben: 533, 784, 1005.
 DAVILLIERS Charles: 553, 591, 1000.
 DE CAVIA Mariano: 608.

DE CUETO, L.A. : 1072.
 DE ICAZA Francisco A.: 333, 943, 944.
 DE LISLE Leconte: 785, 863.
 DE MAISTRE Joseph : 63-66, 98, 99, 173, 175, 613.
 DE PRADT M. : 51, 158.
 DE ROCCA M. : 50, 74-76, 163-165, 310, 1005.
 DE SAAVEDRA RIVAS Ángel : 19, 232, 288, 460, 461, 465, 586, 592, 593,
 638-640, 656, 938, 668, 685, 779, 780, 878, 879, 906, 921, 1071, 1072, 1074,
 1117, 1211.
 DEGAINE André: 1082.
 DELACROIX Eugène : 391, 396, 413, 415, 429, 445.
 DELAVIGNE Casimir : 210, 211, 237, 768, 784, 792-831, 834, 861.
 DELIBES Miguel : 67, 68.
 DEMBOWSKI Charles: 626, 632, 633, 670, 723, 724, 956, 957.
 DESBARROLLES Adolphe : 506, 541, 551.
 DESCHAMPS J. : 50, 51, 233, 234, 245, 707, 904.
 DESCOLA Jean: 1219, 1220.
 DESSALLES-RÉGIS : 796, 818, 831.
 DIDIER Charles : 29, 73, 203, 384, 385, 401, 461, 473, 474-476, 496, 503, 517,
 613, 625, 737, 738, 747, 748.
 DONCEL Carlos María : 603, 604.
 DUCHATEAU L.C. : 176.
 DUCHEMIN Marcel : 884, 885, 891, 892, 903.
 DUMAS Alexandre : 14, 21, 22, 31, 32, 42, 49, 127, 214, 217, 221, 250, 292,
 310-320, 370, 375, 377, 379, 380, 385, 444, 459, 461, 467, 484, 485, 501, 506,
 507, 526-529, 532, 538, 539, 541, 550-560, 546, 578, 587, 588, 592, 597, 606,
 612, 618-620, 624, 625, 631, 645-647, 674, 677, 678, 684, 709, 710, 711, 713-
 715, 721-730, 736, 737, 741, 746, 747, 749, 750, 759-766, 832-834, 866, 872,
 925, 926, 927, 933, 954, 957, 987, 995, 1008, 1009, 1018, 1019, 1022, 1058,
 1072, 1073, 1081-1103, 1122, 1124, 1203, 1204, 1206.
 DUPOUY Auguste: 1110, 1118.
 DUPUY Ernest : 250, 858.
 EGIDO Aurora : 1105.
 ESCOBAR ARRONIS José : 601.
 ESMÉNARD Joseph Alphonse : 217, 243, 257.
 ESPRONCEDA José de : 19, 34, 180, 181, 222, 655, 684, 686, 767, 878, 879,
 1019, 1020, 1211.
 ESTÉBANEZ CALDERÓN Serafín: 138, 240, 879, 987, 991, 1114-1118, 1191.
 ESTÉVEZ Sola: 776.
 FAGUET Emile : 127, 830.
 FARINELLI Arturo: 1011, 1206, 1207.
 FAUSTINO SARMIENTO Domingo : 964.
 FÉE A. L.A.: 171, 172

FÉNÉLON: 43.
 FERNÁNDEZ HERR Elena: 23, 343, 1210.
 FLAUBERT Gustave: 20, 310, 1103.
 FLORES Antonio: 1136.
 FLORIAN : 18, 218, 331, 692, 784, 870, 871, 872, 900, 943.
 FONTANEY Antoine de: 297, 690, 691.
 FOUILLÉ Albert: 616, 617, 665, 666, 696.
 FUENTES Carlos: 1007.
 GABRIAC Marquis de: 188, 189, 191, 351, 903.
 GALDÓS PÉREZ Benito: 78, 202, 469.
 GALIANO Alcalá: 28, 1071.
 GANIVET Angel: 163, 538, 558, 565, 646, 649, 658, 659, 661, 752, 753.
 GARCÍA DE LA VEGA Andrés: 1133.
 GARCÍA LORCA Federico: 463, 494, 502, 516, 539, 563, 564, 580, 584, 784, 903, 904.
 GARCÍA Michel: 136.
 GAUTIER Théophile: 17, 22-26, 31, 34, 57-59, 62, 69-72, 83, 84, 90-93, 163, 212-214, 216, 217, 219-221, 237, 250, 286-290, 292, 312, 313, 321-329, 347-358, 362, 363, 365, 367-369, 371, 375-382, 386-389, 396-400, 411, 413-415, 418, 421-430, 434, 440-444, 447-468, 470-500, 500-519, 522, 523, 526-537, 540-562, 570, 578-625, 608, 612, 613, 618-622, 626, 627, 630, 634, 635, 647, 649, 650, 655, 658-660, 670-674, 676, 627, 680-695, 701, 702, 704-709, 711-722, 724, 724, 727-729, 739, 740, 742, 743, 749, 753, 759-768, 785, 804, 805, 830, 831, 834, 835, 837-841, 861, 866, 891, 916-920, 925, 933, 957, 960-962, 987, 995-1000, 1002, 1008, 1009, 1022-1026, 1058, 1102, 1115, 1121, 1122, 1138, 1141, 1142, 1148, 1151, 1161, 1203, 1206, 1208, 1209, 1212.
 GENÉR Pompeyo: 130.
 GIDE André : 1208.
 GIL Y CARRASCO Enrique: 601-602-684.
 GILLE L.F.: 168, 942.
 GIMÉNEZ CABALLERO Ernesto: 1012, 1195.
 GLACHANT Paul et Victor : 94, 97, 124, 128.
 GOETHE: 18, 32, 213, 251, 272, 934, 947, 995, 1004, 1005, 1019, 1081, 1097, 1176.
 GOETZ Adrien: 1146, 1196.
 GÓMEZ Bonifacio : 740.
 GÓMEZ DE LA Serna: 1133.
 GOUREAU Jean-Baptiste : 123, 749.
 GOURMONT Rémy de : 32.
 GOYTISOLO Juan: 1189, 1190.
 GRANDMAISON Geoffroy de: 159, 185, 186, 1226.
 GUINARD M.: 403.
 GUIZOT: 67.

HARDY Alexandre 40,42,219,220.
 HARRACH Comte de: 55-56.
 HAZARD Paul : 334, 889, 982.
 HENRIOT Emile: 1157.
 HEREDIA José María de : 12, 768, 785, 865, 1213.
 HERRERO Sebastián: 679, 1133, 1134, 1143, 1151, 1158, 1159.
 HOFFMANN Léon François: 20, 183, 208, 216, 238, 249, 311, 344, 345, 1097, 1103, 1208, 1237.
 HOUBERT J.: 35, 1209.
 HOVENKAMP J.W.: 1128.
 HUGO Abel: 82, 161, 167, 187, 217, 222, 339, 784, 880, 904, 1054, 1211.
 HUGO Adèle: 81.
 HUGO Victor: 24, 25, 27, 29, 32, 34, 38, 46, 62, 79, 80, 82, 84, 86, 89-91, 94-100, 123, 124, 127, 128, 130, 131, 194, 210, 211, 217, 219, 222, 237, 242, 246, 248, 297, 314, 329, 345, 347, 373, 392, 418, 446, 457, 458, 487, 503, 520, 556, 558, 567, 571, 585, 616, 637, 668, 684, 735, 748, 755, 757, 769, 785, 790, 841, 850, 858, 860, 866, 876, 904, 962, 995, 1001, 1019, 1033, 1159, 1170, 1220.
 HURÉ Jacques : 888, 901, 902, 925.
 IRVING Washington: 371, 561, 598, 874, 875, 879.
 JASINSKI René : 34, 422, 423, 453, 458.
 JOURDA, P. : 21.
 JUAREZ Juan: 738.
 JUNG C. : 1124, 1125.
 KIERKEGAARD: 1014.
 LA BARCA Calderón de: 31, 32, 65, 66, 88, 89, 138, 214, 217, 225, 236, 240, 244, 246, 248, 250, 251, 257, 259-286, 291-295, 327, 328, 336, 337, 345, 408, 452, 490, 491, 628, 636, 639, 640, 643, 665-676, 682, 684, 686, 692, 714, 715, 869, 908, 934, 935, 944, 949, 990, 1036, 1047, 1050, 1174, 1176, 1220.
 LA BEAUMELLE Angliviel de: 29, 65, 214, 217, 243, 244, 246, 252, 253-257, 261-266, 335, 337.
 La BRUYÈRE : 33.
 La Torre : 55.
 LABORDE Alexandre : 369, 485, 492, 498, 499, 503, 524, 525, 533, 557, 586, 674, 675, 885.
 LACAN Jacques: 1168.
 LAFFONT-BOMPIANI: 297, 967, 1015, 1020, 1023, 1060, 1061, 1143.
 LAMARTINE : 21, 524, 627, 902, 931, 995.
 LANSON Gustave : 233, 234.
 LAPLANE Gabriel : 49, 149, 151, 155, 330, 331, 332, 334, 335, 993, 1001, 1002, 1004.
 LARBAUD Valéry: 342, 1166, 1190, 1191.
 LARRA Mariano José de : 46, 88, 90, 128, 180, 233, 340, 469, 470, 505, 508, 608, 640, 642, 666, 697, 698, 757, 758, 783, 879, 1073, 1083, 1190, 1201.

LARRETA Enrique : 32.
 LAUZIÈRE Achille de: 1140.
 LE GENTIL Georges: 607.
 LE ROY Albert : 793.
 LE SAGE : 18, 218, 237, 238.
 LÉA H.: 109.
 LEÓN Fray Luis de: 291, 879, 1180, 1217.
 LETESSIER Fernand: 903.
 LEVAILLANT Maurice : 544, 1170.
 LEYERE Robin: 841.
 LISTO Alberto: 28, 779.
 LITTO Victor Del: 52-57.
 LLORENTE : 50, 97.
 LOUÏS Pierre: 1125, 1126.
 LUPPÉ A. de : 1079.
 MACHADO Antonio: 131, 464, 493, 510, 511, 515, 518, 519, 784, 1107, 1211.
 MAEZTU Ramiro de: 42, 44, 46, 77, 207, 343, 344, 635, 663, 756, 946, 1013, 1018, 1019, 1048, 1103.
 MAGNIN Edouard : 1141, 1142.
 MAGNOTTA Miguel: 778.
 MARAÑÓN Gregorio: 205, 1074, 1075, 1106, 1107, 1108, 1216.
 MARCILLAC Duc de: 462, 489, 518, 613, 614, 620-623, 625, 627, 635, 647, 649, 656, 657, 667, 706, 710, 734, 735, 754, 755, 756.
 MARCO Polo: 18.
 MARIETTE Catherine: 163.
 MARÍN Diego : 1104.
 MARINAS Cristina : 402, 403, 410.
 MARRAST Robert: 1021.
 MARROU Henri-Irénée : 223.
 MARSAN Eugène : 294, 295, 296.
 MARTINEAU Henri : 1067.
 MARTINENCHE Ernest 33, 130, 131, 294, 295, 343, 349, 350, 351, 355, 356, 357, 358, 361, 365, 371, 372, 373, 401, 403, 414, 415, 425, 426, 427, 430, 431, 434, 435, 453, 473, 476, 484, 485, 487, 958, 1207.
 MARTÍNEZ RUIZ J. (AZORÍN) : 24, 25, 34, 460, 479, 480, 519, 529, 606, 607, 608, 698, 903, 944, 945, 958, 959, 1112, 1117, 1118, 1202, 1211.
 MASSIN Jean: 1018, 1079.
 MAZADE Charles : 419, 437, 454, 496, 497.
 MELITO Miot de: 374, 375.
 MENENDEZ PELAYO Marcelino : 945, 1010.
 MENÉNDEZ PIDAL Ramón: 666, 772, 773, 775, 777, 782, 905, 945.
 MÉRIMÉE Prosper : 5, 7, 8, 13, 14, 22, 29-34, 36-38, 43-50, 57, 62, 72, 73, 122, 131-155, 208, 209, 213, 214, 217, 219, 222, 232-246, 251, 258-260, 286, 289,

291, 292, 296, 306, 330-333, 345, 347, 348, 361, 370, 371, 383, 384, 392, 400-405, 410, 415-417, 433, 434, 438, 439, 444, 447, 454, 456, 457, 464-466, 469, 472, 477, 488, 489, 491-495, 497, 505, 508, 509, 517, 518, 522, 528, 540, 542, 544-547, 549, 550, 552-554, 578, 579, 594, 595, 597, 608, 612, 614-620, 624-634, 640-643, 647, 648, 652, 654, 655, 661, 663, 679, 688, 689, 691-694, 696, 697, 699, 701-703, 709-714, 716-718, 726-736, 739, 743, 744, 747, 749-752, 767, 846, 863, 866, 891, 907-914, 933, 936, 958, 987, 988-993, 1002, 1008-1010, 1022, 1044, 1046, 1048-1081, 1097, 1098, 1103, 1109-1202, 1206, 1208, 1212.

MESONERO ROMANOS Ramón: 77, 78, 89, 398, 441, 462, 483, 545, 546, 600, 601, 607, 689, 724, 1203-1205.

MEYNARD Cécile : 52, 53, 55, 56.

MICHELET Jules: 213, 534, 591, 1167.

MIKHAÏLOV: 1166

MME De STAËL : 18-216-735-951.

MOLINA Tirso de : 8, 66, 214, 246, 248, 251, 294, 458, 514, 682, 869, 1010-1013, 1046, 1070, 1105, 1156.

MONTESINOS José F. : 603.

MONTESQUIEU : 18, 99, 294, 613, 942.

MONTHERLANT Henry de: 15, 1200, 1213, 1217-1220.

MORATÍN Leandro: 19, 248, 1191, 1211.

MOURA J.M. : 1208-1209.

MUSSET Alfred de : 14, 31, 452, 480, 712, 715, 1017, 1027-1047, 1074, 1078, 1102, 1104.

NABARRA A. : 943.

NAVA Y GRIMÓN Alonso de: 530.

NAVARRETE Ramón de: 240, 409, 730, 987.

NETTEMENT Alfred: 1083, 1087, 1099, 1100, 1101.

NIETZCHE F. : 950.

NODIER Charles: 8, 214, 237, 297-312, 1080-1081.

OCHOA Eugenio de: 32, 508, 879, 1207, 1208.

ORTEGA y GASSET: 20,35,62,597, 624, 701, 946, 1002, 1011, 1107, 1108.

OZANAM Frédéric: 373, 374, 380, 504, 505, 778, 791, 929.

PAGEAUX, Daniel-Henri : 2, 4, 26, 31, 79, 297.

PARDO Javier: 941.

PARIGOT Hippolyte: 1097, 1098, 1100.

PARKER Derek: 1020.

PARTURIER Maurice: 22, 48, 239, 615, 1118, 1134, 1202, 1228.

PASSA Jaubert de : 137, 138, 739-741.

PAYOT Jules: 1169, 1185.

PEERS ALLISSON E. : 882, 883.

PÉGUY Charles : 788, 789.

PÉREZ DE AYALA R. : 1067, 1107.

PEYRE Henri: 21, 22.

PI Y MARGALL Francisco: 1010, 1096.
 PICOCHÉ Jean- Louis: 1096.
 PIDAL Pedro José: 780, 781.
 PLANCHE Gustave: 437, 438, 1016, 1020.
 POIZAT Alfred: 87.
 PONTMARTIN A.de: 1119, 1136.
 PUYNODE Gustave du: 437, 439, 440, 452.
 QUADRADO J.M.: 604, 605, 664, 665.
 QUENAULT M.L. : 61.
 QUINET Edgard : 13, 42, 46, 59, 60-63, 132, 179, 217, 260, 261, 289-291, 351-353, 355, 362, 365, 366, 367, 385, 386, 389, 390, 410, 429, 430, 435, 438, 460, 463, 465, 466, 473-475, 477, 478, 485-487, 490-492, 494, 495, 498, 501, 513, 517, 524, 535, 536, 540, 541, 544, 547-549, 557, 560, 562-566, 578-581, 583, 584, 587, 589-591, 598, 599, 614, 615, 630-632, 640, 644, 652, 654, 663, 664, 673, 675, 678, 682-688, 690-692, 694, 706-708, 713, 722, 735-737, 741, 742, 749, 750, 753, 755-757, 784, 866, 922-925, 928, 929, 933, 952, 953, 1229.
 QUINTANA Manuel José: 779.
 RACINE Jean: 234, 1176, 1179, 1222.
 RAJOY Mariano: 1222.
 REGNAULT Henry: 492, 542, 563.
 RENEDO Madeleine : 1209.
 REQUENA Clarisse: 1135, 1167, 1173, 1175.
 REVENGA Luis: 988, 989.
 REYNIER Gustave: 790.
 RIGAL Eugène: 129.
 RÍO Angel del: 28.
 RODRÍGUEZ RUBÍ Tomás: 688, 699, 702, 703, 879.
 ROQUEPLAN Nestor : 739.
 ROSSEUW Saint-Hilaire: 76, 169-171, 175, 200, 204, 211, 386, 390, 391, 411, 433, 784.
 ROTROU Jean 40,42, 219, 220, 637, 789, 1015.
 ROUGEMONT Denis de: 1102, 1111.
 ROUSSEAU Jean-Jacques : 210.
 ROYO-VILLANOVA y MORALES R.: 1009, 1012, 1102, 1108.
 RUIZ Leopoldo: 940.
 SABATINI Rafael: 90.
 SAÉNZ ALONSO Mercedes: 1105.
 SAINTE BEUVE : 25, 131, 153, 186, 187, 292, 331, 787, 792, 793, 795, 884, 886, 902, 936, 995, 996, 967, 1004.
 SAINT-SIMON : 53, 55.
 SALADIN Emile : 677.
 SALEM Jean : 157.
 SALLES Jules : 362.

SÁNCHEZ TALLAFIGO Cristina: 951, 952, 1003.
 SAND George : 528, 548, 651, 654, 664.
 SANTALÓ José Luis : 189, 883, 884, 888, 889.
 SAURA Carlos: 1116.
 SAVATER Fernando: 700, 701.
 SCARRON : 40,219,276,322.
 SCHILLER : 32, 61, 739, 752.
 SCHOOP Claude : 140, 634, 1130, 1131, 1133, 1139, 1145, 1151, 1155, 1157,
 1160.
 SENNINGER Claude Marie : 596.
 SHAKESPEARE William: 8, 32, 93, 215, 219, 242, 243, 246, 248, 257, 271, 273,
 276, 277, 278, 285, 287, 289, 295, 329, 682, 684, 718, 934, 949, 962, 963, 1000,
 1004, 1005, 1010, 1097, 1103.
 SICLIER Jacques: 1193.
 STENDHAL: 13, 21, 30, 33-35, 46, 47, 50-57, 61, 72, 162, 200, 245, 248, 250,
 294, 295, 522, 523, 611, 615, 636, 637, 706, 707, 933, 957-960, 1050, 1067,
 1068, 1104, 1119, 1202, 1209, 1210.
 STRICKER Rémy: 1140.
 SWINBURNE Henry: 560, 561, 615, 616, 870, 885.
 THORÉ T.: 411, 412, 415.
 TRAHARD Pierre: 142, 146, 149, 293, 1048, 1050, 1066, 1077, 1078, 1119,
 1121, 1137, 1156, 1157, 1228.
 TRONCOSO Dolores: 201.
 UBERSFELD Anne: 83.
 UCELAY DA CAL Margarita : 610, 759.
 UNAMUNO Miguel de: 34, 512, 513, 945, 1107.
 VALBUENA PRAT Angel: 1182.
 VALERA Juan: 215, 236, 240, 344, 345, 765, 987, 991, 1069, 1071, 1072, 1115,
 1208.
 VALLON Alexis de: 467.
 VAUCHELLE-HAQUET Aline : 205.
 VEGA Lope de: 8, 31, 65, 66, 88, 214, 225, 231, 246-248, 250-263, 265, 266,
 268, 269, 277, 285-287, 289, 292-294, 320, 337, 452, 636, 681, 682, 686, 692,
 783, 785-787, 868, 869, 875, 908, 934, 990, 1014, 1015, 1050, 1054, 1068, 1181,
 1202, 1220, 1223.
 VIGNY Alfred de: 500, 543, 661-663, 718, 963, 1001, 1082.
 VIGUERA: 772.
 VINET Alexandre : 898, 901, 903.
 VOLTAIRE : 41, 63, 66, 78, 113, 216, 274, 294, 303, 787, 792, 871, 942, 943,
 947.
 YARTE : 88.
 YOUNG Arthur: 50, 442, 444, 462.
 ZAMBRANO: 623.

ZOLA Emile: 91, 290.

ZORRILLA José: 34, 222, 288, 514, 518, 523, 531, 532, 563, 567, 573, 574, 576,
577, 584, 588, 592, 655, 656, 685-687, 748, 767, 875-878, 921, 1014, 1017-19,
1021, 1096, 1111.

Résumé en langue française

L'époque romantique a vu se développer un vaste mouvement d'intérêt pour l'Espagne, donnant lieu à de nombreux voyages dans la Péninsule, mais aussi à une intense activité de traductions, d'imitations, d'adaptations, qui ont contribué à familiariser les lecteurs français avec le patrimoine intellectuel et artistique de l'Espagne. L'espagnolisme romantique a exploré pratiquement tous les secteurs et toutes les manifestations de la vie espagnole. Certains l'ont fait avec un bonheur d'écriture indéniable, soit qu'ils décrivent les provinces du pays, soit qu'ils se penchent sur les figures typiques de la mythologie littéraire, soit qu'ils s'éblouissent de la beauté de ses monuments et de l'exceptionnelle richesse de ces trésors d'art. Les travaux d'érudition n'ont pas manqué, notamment avec Mérimée et Damas-Hinard. Dans l'ensemble, toutefois, l'approche romantique de l'Espagne a suscité des réserves, de la part surtout d'écrivains espagnols, qui lui ont reproché sa recherche du clinquant, masquant ainsi les réalités profondes du pays. A travers l'analyse des oeuvres dont certaines n'avaient guère sollicité l'attention de la critique, le présent travail s'efforce de dresser un bilan de l'espagnolisme romantique français, de façon à en faire ressortir les réels mérites mais à en montrer également les insuffisances et les faiblesses. L'image romantique de l'Espagne apparaît, au total, comme une image datée, tant en raison d'une propension immodérée à la couleur locale et au pittoresque superficiel que parce qu'une véritable conscience historique a fait trop souvent défaut à la plupart de ces écrivains, qui ont projeté leurs passions, leurs préjugés, leurs positions idéologiques sur leur perception de l'Espagne.

Mots-clés : Histoire – Littérature – Art – Paysages – Mœurs et mentalités.

Résumé en langue anglaise

Title: French romanticism and hispanic culture: contribution to the study of French literature in the first half of the nineteenth century.

The romantic era witnessed a wide increase of interest in Spain, leading to many trips to the Peninsula, and even an intense activity of translation, imitations and adaptations, which contributed to familiarizing the French readers with the intellectual and artistic heritage of Spain. The romantic "spanishism" practically explored all the sectors and manifestations of the Spanish way of living. Some showed an undeniable happiness in writing either by describing the country's provinces, by relating the typical figures of the literary mythology or by being astonished by the beauty of its monuments and the exceptional wealth of its artistic treasures. Erudite works also bloomed, such as with Merimée and Damas-Hinard. In general, the romantic approach of Spain caused some reservations, especially from the part of Spanish writers, who criticized its research of the showiness, which hides the deep realities of the country. Through the analysis of some works that were never criticized before, the present research tries to set a summary of the French romantic "spanishism" in a way showing both the real merits and the insufficiencies and weaknesses. The romantic image of Spain appears, in general, as an outdated image, somehow due to the immoderate tendency for the local aspect and the superficial picturesque and because the majority of the writers had lacked having a real historical sense and instead they projected their passions, prejudices and ideological stands regarding their perception of Spain.

Keywords: History – Literature – Art – Landscapes – Habits and mentalities.

