

Francisco Martínez de la Rosa: raconter en français, la séduction de l'autre langue

M. CARMEN MOLINA ROMERO

Universidad de Granada

Résumé:

La migration linguistique et littéraire de l'Espagne vers la France existe depuis le XVIII^e siècle. Nous trouvons un exemple remarquable dans le théâtre espagnol de la première moitié du XIX^e siècle avec Francisco Martínez de la Rosa. Ce politicien et auteur dramatique écrit le premier drame historique romantique représenté en Espagne. Mais il écrit *Aben Humeya* en français et selon les règles françaises à la mode lors de son exil à Paris en 1830. Cette pièce hybride est un exercice d'innovation littéraire d'un «afrancesado» qui veut plaire aux Français. Raconter en français devient un acte de séduction et un acte de reconnaissance des maîtres français.

Mots-clés: Drame historique - romantisme - théâtre espagnol du XIX^e siècle - modèles littéraires.

Resumen:

La migración lingüística y literaria de España a Francia existe desde el siglo XVIII. Encontramos un ejemplo notable en el teatro español de la primera mitad del siglo XIX en la figura de Francisco Martínez de la Rosa. Este político y autor dramático escribió el primer drama histórico romántico que se representa en España. Pero escribe *Aben Humeya* en francés y siguiendo las reglas francesas de moda durante su exilio parisino en 1830. Esta pieza híbrida es un ejercicio de innovación literaria de un afrancesado que pretende gustar a los franceses. Contar en francés se convierte en un acto de seducción y de reconocimiento de los grandes maestros franceses.

Palabras clave: Drama histórico - romanticismo - teatro español del siglo XIX - modelos literarios.

Abstract:

The literary and linguistic migration from Spain to France has been documented since the 18th century and still exists nowadays. Francisco Martínez de la Rosa is a good example from the Spanish theater in the first half of the 19th century. This playwright born in Granada who led an active political life wrote the first romantic historical play performed in Spain. But it was written in French and following the French rules in fashion during his exile in 1830. This linguistic and literary hybrid work formally introduces Romanticism in Spain. An exercise of innovation from an “afrancesado” (Frenchified) who tries to please and give thanks to the French. Telling in French becomes an act of seduction and of recognition of the great French masters.

Key words: historical play – romantic – Spanish theater – literary models.

Raconter des histoires espagnoles en français: cela n’a rien d’extraordinaire étant donné que l’Espagne a été longtemps une source d’inspiration pour la littérature française quel que soit le genre (théâtre, nouvelle, roman, poésie) ou l’époque, et ses maîtres laissent des témoignages remarquables (Corneille, V. Hugo, Malraux pour n’en prendre que trois noms au hasard). Cela n’aurait certes rien d’extraordinaire si ce n’était que les histoires dont il s’agira dans cet article sont écrites par des Espagnols en langue française.

L’exil de nos compatriotes en France depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle a souvent entraîné la migration linguistique. Des émigrés, plus ou moins engagés politiquement avec les idées libérales de l’époque des Lumières ou proches de la Révolution française, ont fréquemment écrit en langue française pour pouvoir exprimer leurs idées ou bien chercher la reconnaissance littéraire chez nos voisins ¹. Les événements politiques qui se dérivent de la guerre de l’Indépendance contre les Français de 1808 à 1814 envoient en exil toute une génération d’intellectuels espagnols, qui depuis l’Angleterre ou la France entrent en

¹ Nous pensons à l’Abate Marchena au XVIII^e siècle, et à Maury Benítez de Castañeda ou à Mario Méndez Bejarano au XIX^e siècle (Ramírez Gómez, 1999). Jean Sagnes affirme que « l’installation des premiers Espagnols en France à l’époque contemporaine date des années 1823-1834. Il s’agit surtout d’une immigration politique composée de libéraux exilés : fonctionnaires, officiers, intellectuels chassés par la réaction absolutiste » (Sagnes, 1994 : 9). Sur les exilés politiques cf. J. Sarraïlh, “Réfugiés espagnols en France”, *Bulletin Hispanique*, 30, 1928 et “L’Émigration et le Romantisme Espagnol”, *Enquêtes romantiques France-Espagne*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p.125-175. G. Marañón, *Españoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979. V. Lloréns, “El desterrado y su lengua”, *Literatura, historia, política*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, p.31-43. B. Leguens, “El sentimiento del exilio en dos poetas alejados de su patria: el Duque de Rivas y Víctor Hugo”, *Epos*, V, 1989, p. 371-383.

contact avec les nouvelles idées politiques, philosophiques et esthétiques et tentent d'introduire ces changements en Espagne. Francisco Martínez de la Rosa est un exemple qui peut très bien illustrer ce type d'auteur engagé de la première moitié du XIX^e siècle pour qui l'expatriation en France joue un rôle clé dans son évolution.

Cet homme politique né à Grenade en 1787, presque au moment où éclatait la Révolution française, professeur de philosophie et écrivain, était destiné à être un témoin direct des grands événements qui ont bouleversé le XIX^e siècle espagnol. Avant l'invasion napoléonienne Martínez de la Rosa s'est imprégné de l'esprit encyclopédiste et du radicalisme révolutionnaire. Il prend part activement contre l'occupation française, son réveil patriotique le mène au cœur de l'Espagne héroïque. À Cadix, il devient un des plus jeunes députés des Cortes et un grand défenseur de la Constitution de 1812. En tout cas Ojeda Escudero (1997: 27) ne considère pas le jeune Martínez de la Rosa un vrai «doceañista» car, d'abord, il ne participa pas directement aux Cortes Constituyentes étant donné qu'il n'avait pas l'âge légal, ni aux discussions non plus que soulevaient leurs décisions puisqu'il se trouvait en Angleterre où il étudiait le système constitutionnel bicaméral. Les leçons de la Révolution française et l'exemple de l'Angleterre déterminent donc ses premières idées politiques.

Sa première aventure parlementaire se termine au retour de Fernando VII, «el Deseado», car le nom de Martínez de la Rosa figure sur la liste des libéraux les plus connus et il est arrêté et condamné à huit ans de prison au bague du Peñón de la Gomera. Pendant cette déportation Martínez de la Rosa écrit de nombreux ouvrages qui, de par son isolement, sont fidèles à l'esthétique néoclassique. Il y rédige *La niña en casa*, *Los celos infundados*, *Morayma* (ces pièces sont contemporaines des tragédies du Duque de Rivas avec lesquelles elles gardent une ressemblance certaine), des poésies, et il commence à écrire sa *Poética*.

Le pronunciamiento du général Riego en 1820 le tire de prison; à son retour à Grenade il est élu député et monte à Madrid. Pendant le «trienio liberal» Martínez de la Rosa se montre modéré essayant de réconcilier monarchie et constitution. Il s'attire les critiques des libéraux exaltés et il subit même des attentats. Dans ces circonstances, il est appelé en 1822 à former et à diriger un gouvernement qui ne dure en fait que cinq mois. Il assiste à la désagrégation du régime libéral assiégé à Cadix par le Duc d'Angoulême à la tête des «cent mille fils de Saint Louis». Quand l'absolutisme reprend le dessus, Fernando VII ordonne une cruelle répression contre tous les libéraux. Martínez de la Rosa sera une des premières victimes parmi les partisans du régime constitutionnel. Si l'ex-député fut déporté au bague de la Gomera, l'ex-ministre, condamné et menacé

d'abord par les libéraux exaltés puis chassé de son pays par les royalistes, doit prendre la route de l'exil et quitte l'Espagne en juin 1823.

Cet afrancesado ne pourra pas pardonner à la France d'avoir aidé l'absolutisme. Martínez de la Rosa ne veut donc pas demeurer en France tant que l'armée du duc d'Angoulême occuperait l'Espagne, et après un court passage à travers le midi (quand même quatre mois, précise Jean Sarrailh), il part pour l'Italie. Mais Martínez de la Rosa ne reste pas en Italie comme on pense souvent se rappelant ses mots contre les Français. Il parcourt la péninsule italienne en touriste visitant ses différentes régions pendant quelques mois; en juin 1824 il est à nouveau en France, il s'installera à Paris pour 7 ans.

Nous allons nous pencher un peu plus en détail sur ces années d'exil à Paris; années décisives et très riches qui vont permettre à l'auteur de fixer non seulement son idéologie politique mais surtout sa règle littéraire. Moment exceptionnel pour sa création littéraire qui s'épanouit donnant les meilleures œuvres dont un petit joyau écrit en langue française et puis traduit par l'auteur en espagnol: *Aben Humeya ou la révolte des maures sous Philippe II*. Ce drame historique qui se représente à Paris avec succès en mai 1830 et à Madrid en 1836, permet à l'auteur d'être le premier dramaturge espagnol à avoir représenté un drame historique romantique² dans la capitale espagnole et de devenir par la suite une pièce clé du panorama théâtral espagnol de la première moitié du XIX^e siècle. Martínez de la Rosa peut, sans doute, être comparé au Duc de Rivas ou à Zorrilla même s'il n'a pas écrit des pièces de l'intensité de *Don Alvaro* ni de *Don Juan*. Ce drame historique en français qui a fait la renommée de Martínez de la Rosa et son originalité, attirera notre attention dans la deuxième partie de cet article en vue d'analyser le choix littéraire et linguistique de l'auteur.

L'exil de Martínez de la Rosa à Paris n'a rien à voir avec les épithètes que ce mot évoque: des années douces malgré le regret de la patrie qui sont loin de la solitude ou de l'isolement car ses relations mondaines furent très riches. Il est très connu dans les milieux politiques et littéraires; le gouvernement français témoigna une grande bienveillance à l'illustre exilé (Sarrailh, 1830: 164). Il est possible de suivre très exactement les pas de Martínez de la Rosa à Paris d'après les rapports du préfet de police qui le surveillait. Il faut dire que, mis à part ses premiers contacts avec les émigrés espagnols, il s'éloigne de la politique. Son exil parisien se passe à étudier les institutions politiques en vogue et les goûts littéraires à la mode, notamment le Romantisme. Des années décisives

² Le retour des exilés aida définitivement au succès des nouvelles tendances dans le théâtre, notamment avec Moratín, Bretón, Duque de Rivas, Zorrilla, Larra.

ves, nous dit Jean Sarrailh, «au cours desquelles il apprendra à fuir les doctrines excessives, gouvernementales ou artistiques, et adoptera définitivement pour règle de conduite la fidélité au juste milieu» (1930: 161) qui le caractérisa comme homme politique et comme auteur littéraire.

Au début de son exil parisien, il retrouve des amis exilés; il entre en contact avec tous les Espagnols marquants qui sont à Paris³, mais il se tient à l'écart des intrigues politiques des ces réfugiés. Il connaît aussi des Français illustres qui lui réservent un bon accueil. Il est reçu par la meilleure société française: des écrivains, des artistes, des hommes politiques et des gens du monde, admis dans les salons parisiens⁴. Il conquiert le droit de cité dans le monde parisien par sa prudence et sa distinction; sa renommée d'homme de lettres et d'état le précède. Il mène une vie mondaine brillante qu'il fait alterner avec l'écriture et quelques voyages à l'étranger.

Ainsi Martínez de la Rosa connut à Paris de nombreux artistes et écrivains français, aux goûts très divers, au talent inégal, de Balzac à Théaulon⁵, de Talma à Mlle. Bourgoing. Outre ces relations, il entretenait aussi de bons rapports avec des hommes politiques célèbres. Son biographe portugais signale qu'il fut reçu avec faveur par de Broglie, Decazes, Molé, Guizot, Thiers et Duvergier de Hauranne. (Sarrailh, 1930: 177)

Cette existence paisible, parenthèse politique, s'ouvre sur des années très créatives. Il se consacre à l'étude (il fait par exemple des études de chimie à la Sorbonne) et à la composition de ses plus belles œuvres littéraires. Éloigné des affaires publiques, il se livre à la littérature et passe la plus grande partie de son temps à écrire. Son séjour très riche de ce point de vue lui permet de mettre en ordre ses écrits en vue de la publication de ses œuvres dans des maisons d'édi-

³ Le comte Toreno, le Duc de San Fernando, M. Carnerero, Mme. La Duchesse d'Hijar, le chevalier Andaguas, le duc de San Carlos, M. de Casa Irujo, l'ambassadeur d'Espagne... (Sarrailh, pp. 170-172).

⁴ Comme par exemple celui de Mme. Ancelot, où il côtoie Chateaubriand, Mme. de Récamier, M. de Tocqueville, de Jouffroy, de Jouy, de Beyle... (Sarrailh, 1930: 179).

⁵ Sarrailh insiste sur la relation entre le jeune Balzac et Martínez de la Rosa (Balzac dédia à son ami espagnol en 1829 une de ses nouvelles toute espagnole *El Verdugo*). La différence d'âge entre cet homme de 40 ans aux idées néo-classiques et les jeunes maîtres romantiques (Hugo, Vigny, ou encore les adolescents Gauthier et Musset), fait que le critique rapproche l'émigré espagnol plus de Lamartine que de ceux-ci. Il parle en outre de la comédie de Théaulon *La Mère au bal et la fille à la maison* inspirée de celle de Martinez de la Rosa *La niña en casa y la madre en la máscara*, qui remporta un vif succès mais dont les différences, à part le titre sont assez importantes contrairement à ce qu'assure Martinez de la Rosa. (Sarrailh, 1930: 176-177).

tions françaises (Didot, Bobée et Hingray). Au début de ces années bannissement, il compose *El marido en la chimenea*, *La boda y el duelo*, il reprend la *Poética*; dans la dernière partie il écrit la tragédie *Edipo*, les drames historique *Aben Humeya ou la révolte des maures sous Philippe II* et *La Conjuración de Venecia*, le roman historique *Doña Isabel* et son ouvrage historique *El Espíritu del siglo* (Pérez de la Blanca, 2005: 240).

À Paris, Martínez travailla, enrichit sa culture, et composa de nombreux ouvrages, parmi lesquels ses oeuvres dramatiques les plus célèbres, les seules par qui survit son nom. Martínez assista à la lutte des classiques et des romantiques. Malgré ses principes littéraires, il se laissa gagner à quelques-unes des théories nouvelles: pour un Espagnol, ce n'était pas une concession trop coûteuse que d'applaudir au mélange des genres, à la suppression des unités, à la couleur locale, au vers libre. Mais les excès des Romantiques, leurs exagérations bouffonnes le firent se garder de l'outrance. Il sut reconnaître les mérites des anciens. Il en suivit parfois les lois austères. Il plana au-dessus de la mêlée. En politique, il regarda d'un œil clairvoyant la marche des événements. Il vit se préparer la révolution de 1830. Il vit que «le peuple se souleva au nom de charte; qu'au nom de charte, il triompha; et que, pour le prix de la victoire, on lui promit que la charte serait une réalité». Il acquit la profonde conviction que seul un régime constitutionnel donne aux pays la paix et la prospérité. De retour en Espagne, il allait instaurer le romantisme tempéré, le système constitutionnel modéré. Il allait devenir le champion et l'apôtre du Juste Milieu. (Sarrailh, 1930: 182)

À la suite du nouveau mariage du roi et de la naissance de sa fille Isabel, Fernando VII signe les premiers décrets de pardon pour les libéraux modérés et Martínez de la Rosa rentre au pays en 1831, juste après la représentation d'*Aben Humeya* au théâtre de la Porte de Saint Martin qui le retient un peu plus que prévu. Le succès de Martínez de la Rosa résonna dans tout Paris, avant et après la Révolution de juillet 1830⁶. Il apporte avec lui le renouvellement non seulement dans les idées politiques, mais aussi littéraires⁷. Il introduit formellement le Romantisme dans le théâtre et le modèle politique français de la Restauration

⁶ La révolution éclate le 27 juillet contre Charles X, et en trois journées (les trois glorieuses) le régime libéral s'installe en France.

⁷ Dans un premier moment Larra voyait en lui la modernisation politique et littéraire, mais la position de Larra par rapport à Martínez de la Rosa change très vite (Ojeda Escudero, 1997: 38). Voir la critique qu'il fait dans l'article «Aben Humeya. Drama histórico en tres actos, nuevo en estos teatros», *El Español*, 12 junio, 1836, à la suite de la représentation de la pièce de Martínez de la Rosa à Madrid.

qu'il tentera d'acclimater dans son Estatuto Real quand la régente Maria Cristina l'appelle de nouveau à gouverner. À la mort du roi, en 1833, l'Espagne se divise en partisans d'Isabel II et du prétendant au trône don Carlos de Bourbon. La reine régente M^a Cristina avait besoin d'un homme modéré de prestige et en 1834 Martínez de la Rosa occupe pour la deuxième fois la présidence du Conseil des Ministres. Sa politique conciliatrice⁸ ne sut plaire ni aux libéraux ni aux absolutistes (carlistes) et il démissionne en 1835 cédant son poste à Mendizábal.

En 1840 poussée par de violentes protestations, la régente abdique et quitte l'Espagne, Martínez de la Rosa décide de suivre son exemple et s'exile de nouveau à Paris lors du gouvernement du militaire Espartero. Ce deuxième séjour de 3 ans à Paris⁹ n'est pas aussi riche pour l'auteur que le premier. Il occupe son temps au travail intellectuel et à la recherche: des travaux scientifiques, des conférences, des articles. Ses relations mondaines restent beaucoup plus discrètes qu'il y avait dix ans, même s'il revoit sans doute le grand Balzac, est reçu par Guizot ou présenté à la Cour de Louis-Philippe (Sarrailh, 1930: 241). De retour en Espagne il reprend sa vie parlementaire, il sera à nouveau député, ministre (ministre d'État avec Narváez en 1847) et diplomate (ambassadeur à Paris et à Rome). À partir de 1851 et jusqu'à sa mort en 1862, il continuera d'être un homme d'État, grand orateur, et de mettre sa plume au service de son idéologie politique modérée: il était pour la couronne, la constitution, la liberté, l'ordre et l'entente entre les Espagnols. Il deviendra encore Président du congrès en 1860.

Martínez de la Rosa participe aux modifications de la littérature espagnole de la première moitié du XIX^e siècle, les encourage et tente de les codifier.

Al tantear varias sendas en la carrera dramática, no se me ha dejado de ocurrir con harta frecuencia cuán difícil sea llegar por cualquiera de ellas al termino deseado; pero ha contribuido a alentarme en mi propósito el pesar con que miro la decadencia y el abandono en que yace el Teatro español, y el anhelo de contribuir, en cuanto mis cortas fuerzas alcancen, a estimular el ánimo de los jóvenes, procurando encaminar sus pasos. (Martínez de la Rosa, 1830, «Apuntes sobre el drama histórico» in *La Conjuración de Venecia*)

⁸ Le surnom de Francisco Martínez de la Rosa, «Rosita la pastelera», est dû à son talent pour le compromis politique, pour ménager des groupes politiques assez hétérogènes, voire adversaire (Ojeda Escudero, 1997: 35).

⁹ Martínez de la Rosa séjourna encore deux fois à Paris en tant qu'ambassadeur espagnol: entre décembre 1843 —septembre 1844 et mars 1846— janvier 1847.

Sa facette de théoricien ¹⁰ fait de lui un auteur très complet aussi bien pour la diversité de son œuvre que pour sa finesse pour capter les différents courants du théâtre espagnol et européen. Il mit sur scène toutes les variétés intéressantes: dans sa période néoclassique il fait survivre les moules de la tragédie et de la comédie, plus tard il permet au drame historique de se frayer un chemin en Espagne tout en anticipant le mélodrame bourgeois ¹¹. Il sut surtout se rendre compte du moment où la rigidité de l'école néoclassique n'avait plus de sens pour la littérature espagnole. Il marque l'évolution entre ces deux esthétiques sans traumatisme et prépare le terrain pour les plus connus romantiques espagnols. Pour cet auteur il n'y a pas de rupture brusque entre le romantisme et le néoclassicisme. En Espagne d'ailleurs, les polémiques entre ces deux groupes ne furent pas aussi violentes que dans d'autres pays européens. La modération sera sa devise aussi bien dans le terrain politique que littéraire

Si sa *Poética* défend en 1822 l'esthétique néoclassique, elle le fait toutefois d'un point de vue assez flexible et dans ses «Apuntes sobre el drama histórico» (1830), il fonde les bases de la théorie romantique comme une formule esthétique aussi valide que les autres (Ojeda Escudero 1997:52-53). Il ne se propose pas d'éliminer ce qu'il y avait avant, mais d'intégrer, de prendre ce qu'il y avait de mieux chez les uns et les autres. Son œuvre théâtrale témoigne de ce mélange car il avait incorporé des éléments romantiques à ses tragédies ¹². Les règles nouvelles viennent compléter l'esthétique néoclassique et les deux formes cohabitent chez Martínez de la Rosa à travers la diversité d'aspects thématiques ou des schémas actantiels.

Il introduit le romantisme avec succès dans le théâtre espagnol avec deux drames historiques: *Aben Humeya* et *La Conjuración de Venecia*. Cette dernière pièce est écrite aussi dans son exil français, tout de suite après *Aben Humeya*;

¹⁰ Il acquit une renommée en tant que théoricien avec sa *Poética* (augmentée avec «Anotaciones» et «Apendices»), avec la traduction de la *Epistola ad Pisones* d'Horace et pour ses «Anotaciones» et «Apuntes sobre el drama histórico». Il ne faut pas oublier non plus les préfaces de ses œuvres et quelques articles (Ojeda Escudero, 1997: 50-51).

¹¹ Il fait des tragédies selon les règles néoclassiques (*Morayma*, *Edipo*, *La viuda de Padilla*); des comédies néoclassiques dans la ligne de Moratín et d'Iriarte (*¡Lo que puede un empleo!*, *La niña en casa y la madre en la máscara*, *Los celos infundados*, *La boda y el duelo*; interprétation illustrée et bourgeoise de l'existence); des drames historiques romantiques (*Aben Humeya*, *La conjuración de Venecia*, *Amor de padre*); du théâtre baroque espagnol (*El Español en Venecia*, sorte de comédie de cape et d'épée à la manière du XVIII^e siècle), (Ojeda Escudero, 1997: 57-58).

¹² Dans le dernier acte de *Morayma* et quelques passages d'*Edipo* apparaissent déjà des éléments romantiques.

elle parut en 1830 chez Didot. Cependant *La Conjuración de Venecia* se représenta sur la scène espagnole deux ans plus tôt qu'*Aben Humeya*, en 1834, d'abord en provinces puis à Madrid. Ce drame historique en prose, où il est question d'un amour tragique et sépulcral qui rappelle celui de Roméo et Juliette, porte l'empreinte de l'influence romantique française¹³. Le drame romantique, genre théâtral théorisé par Victor Hugo, apparaît en France entre 1827 et 1839, il opère le mélange de la tragédie et de la comédie. Il bouleverse non seulement les thèmes, mais la structure et l'écriture des pièces. Le drame romantique, en faisant éclater la règle des trois unités, met en relief le destin d'un individu plongé dans des situations historiques. Seule reste l'unité d'action qui donne une cohésion d'ensemble. Ils prônent le mélange des genres, langue noble et ton familier, prose ou textes en vers.

Sans doute la pièce qui résume mieux les années d'exil et la théorie esthétique de l'auteur est *Aben Humeya ou la révolte des maures sous Philippe II*. C'est le fruit de l'imprégnation littéraire et linguistique de Martínez de la Rosa à Paris. Pièce difficilement classable, pièce hybride qui témoigne d'un étrange mélange: l'auteur et le sujet sont espagnols, mais Martínez de la Rosa a mis un filtre, une distance: la langue française. Cette pièce est non seulement écrite en français mais conçue pour des Français, avec les règles esthétiques en vogue à Paris en 1830. Martínez de la Rosa puise à la source elle-même du drame romantique français et pour mieux imiter la nouvelle esthétique il le fait dans la langue originale. Si Nancy Huston nous dit dans *Nord perdu* que l'étranger imite pour s'adapter, l'exemple de Martínez de la Rosa est remarquable, adaptation de l'écrivain à la littérature et aux règles littéraires au-delà de la langue (maternelle), démontrant une fois de plus, par ce transfert linguistique, que la patrie de l'écrivain ne se borne pas à la langue mais au langage.

Quelles raisons poussent Martínez de la Rosa à écrire en français? Il nous dit dans un avertissement postérieur qu'il joignit à cette pièce en 1861 qu'*Aben Humeya* est écrit en français parce qu'il s'opposait à la traduction de ses pièces en français. Tout d'abord parce que chaque nation a son théâtre et ses goûts dramatiques et que ses pièces, écrites selon le goût de l'Espagne, ne sauraient convenir à la scène parisienne. Puis il se heurte aux difficultés de la traduction elle-même, car il pense à écrire un drame selon l'esthétique française en castillan et de le traduire ensuite mais «por fortuna, conocí con tiempo que una obra concebida en cerebro español, y vestida al nacer en traje de Castilla, mostraría

¹³ *La Conjuration et Elisabeth de France* d'A. Soumet (1828), *Marino Faliero* de Casimir Delavigne (1829) et *Hernani* de Victor Hugo (1830).

siempre, por más esfuerzos que se hiciesen, demasiado claro su origen ¹⁴». Malgré les difficultés ¹⁵ à penser dans une langue et à s'exprimer dans une autre, Martínez de la Rosa décide d'écrire son drame en langue étrangère.

Tout me souriait donc dans mon projet, avant d'avoir touché les difficultés que devait présenter en foule l'exécution d'un pareil ouvrage; mais je ne l'ai jamais abordé sans crainte, en songeant surtout à l'instrument indocile dont je devais me servir. Je me suis vu forcé (comme les Maures que j'ai dépeints l'étaient avant leur révolte) de parler une langue étrangère; et sous un tel joug, il est presque impossible que l'ouvrage ne se ressente souvent de la gêne qu'a éprouvée l'auteur. Pour suivre le cours d'une action dramatique, le mouvement du dialogue, la rapidité du langage, l'esprit le plus délié aurait besoin de se servir d'ailes; et moi, j'ai été obligé de marcher avec des entraves. (Avant-propos d'*Aben Humeya*)

Ce parallélisme linguistique que l'auteur établit avec la langue des maures ne fait que poser son choix linguistique comme un élément exotique de plus; changer de langue fait partie de son exercice littéraire, sorte de divertissement mondain destiné à être joué devant la société parisienne qu'il fréquentait à ce moment-là. La prouesse linguistique et littéraire de Martínez de la Rosa doit être interprétée surtout comme un jeu de séduction, car il veut gagner la faveur des Français. Il écrit en français, et avec les règles françaises, pour leur plaire et pour les remercier aussi. La réponse de ses hôtes est à la hauteur de son acte de séduction littéraire car la représentation de son drame est un succès complet. La presse, presque unanime, célèbre l'émigré espagnol (cf. Sarrailh, 1930: 181). Mais la réussite de Martínez de la Rosa est plus une reconnaissance personnelle qu'un succès artistique. L'auteur n'est pas dupe et il tient à le remarquer aussi dans son avant-propos.

Cet immense désavantage m'aurait arrêté tout-à-fait, dès les premiers pas, si je n'avais beaucoup compté sur l'indulgence du public... Mon espoir n'a point été trompé. Le succès que cet ouvrage vient d'obtenir sur la scène n'a été dû, pour la

¹⁴ Il pourra constater lui-même cette difficulté quand il traduit son drame en espagnol: «Nunca he palpado más de lleno la diversa índole de cada lengua, las ventajas que cada una de ellas posee, lo difícil de trasladar exactamente los pensamientos de una a otra. ¡Cosa singular, y que, sin embargo, no es posible de explicarse! ¡Más me ha costado traducir mi propia obra que si hubiere sido ajena!... Acontece con una traducción lo que con un retrato» (Avertissement d'*Aben Humeya*).

¹⁵ Martínez de la Rosa fait part de son projet à Monsieur Fr. Guizot (Sarrailh, 1930: 177-178).

plus grande partie (je me plais à le reconnaître), qu'à ma qualité d'étranger; chez un peuple si poli, la justice même aurait paru déplacée, dans une circonstance pareille; l'hospitalité est toujours bienveillante. (Avant-propos d'*Aben Humeya*)

Le public parisien témoigne donc sa sympathie à l'illustre auteur et politicien espagnol dans un acte social qui n'est pas dépourvu de portée politique la veille de la révolution de juillet. Si nous avons posé l'acte de Martínez de la Rosa comme un acte de séduction dans le terrain littéraire, il faudrait parler d'acte de conciliation en ce qui concerne la lecture politique et historique de son argument. Il affirme dans son avant-propos que son choix historique répond à plusieurs critères: l'intérêt historique de cette révolution qui mit en danger la monarchie espagnole au sommet de sa puissance, l'exotisme¹⁶ et le regret du pays natal¹⁷.

En tout cas le choix de ce passé historique douloureux pour l'Espagne risquait de devenir une arme à double tranchant, un sujet épineux ouvert à de délicates discussions nationales. Martínez de la Rosa reste encore une fois «au juste milieu», entre une lecture espagnole et non-espagnole des faits. *Aben Humeya* reste là-dessus aussi une pièce très française, car l'auteur refuse d'entrer dans le vif du sujet même l'abordant par le biais d'une vision française et de la nostalgie de l'émigré éloigné de sa patrie.

La vision espagnole ou française qu'on peut avoir des faits sont au premier abord assez différentes. Il faut préciser, par exemple, que pour l'auteur espagnol ce n'était pas nécessaire de justifier la présence des morisques dans le passé national alors que pour un public étranger ce n'était pas évident de voir choisir un héros qui n'est pas espagnol. Ojeda Escudero signale dans ce sens que ni Sarrailh ni Dowling ont compris cela et qu'il sont surpris de voir choisir un héros national de ce genre pour un drame historique (1997: 212).

¹⁶ «Tel est, par exemple, celui d'offrir des caractères fortement prononcés, qui admettent, comme les décors du théâtre, d'être dessinés à grands traits. Je ne sais si je m'abuse; mais 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.» (Avant-propos d'*Aben Humeya*).

¹⁷ «La circonstance même d'être né à Grenade, et d'avoir parcouru, dans ma jeunesse, une partie des Alpujarras, m'a été aussi de quelque utilité; car j'ai pu mettre à profit des traditions populaires, des souvenirs d'enfance; et j'ai fini par regarder avec une sorte d'attachement de famille, si je puis m'exprimer ainsi, un sujet si intimement lié à l'histoire de mon pays natal... ¡Qu'il est doux de se le rappeler, d'entendre répéter des noms si chers, quand on est loin de sa patrie!» (Avant-propos d'*Aben Humeya*).

En ce qui concerne la leçon politique que Martínez de la Rosa tire de l'histoire, il reste dans sa ligne modérée. Il fait de ce conflit culturel entre religions un drame familial, il le réduit au domaine particulier et domestique. Il le coupe de son ampleur et de ses conséquences historiques pour n'obtenir qu'une leçon à valeur générale: la révolution contre l'ordre (même si elle est justifiée car la révolte morisque est d'abord interprétée positivement) n'est pas la bonne solution car elle porte en elle le germe qui la détruira. Banalisation du sujet historique, qui n'est qu'une enveloppe exotique, l'idéologie s'estompe face au drame familial. Martínez de la Rosa cherche surtout avec ce sujet un effet de dépaysement chez le public français, de couleur locale dans le sens romantique.

Ce moment-clé de l'histoire espagnole a été traité plusieurs fois en littérature par des auteurs espagnols qui écrivent en français. Règlement de comptes avec l'histoire, retour obligé à leurs origines: Michel del Castillo situe *La Tunique d'infamie* à cette époque où un inquisiteur d'origine juive doit affronter son passé lors d'un séjour à Grenade; Rodrigo de Zayas dans *La Brigade et le talion* évoque la période des guerres des Alpujarras à travers la voix d'un témoin morisque, Francisco el Partal. L'argument du drame de Martínez de la Rosa et celui du roman de Rodrigo de Zayas en 1996, se superposent au-delà du temps et du genre utilisé par chacun. Nous tenterons d'établir un parallélisme entre ces deux auteurs qui nous permettra de mieux saisir le traitement que Martínez de la Rosa donne à ce sujet historique dans son drame de 1830.

Deux versions littéraires et politiques d'un même épisode. Le dialogue théâtral de Martínez de la Rosa met en scène une quinzaine de personnages dont les plus importants sont Aben Humeya, sa femme Zulema, sa fille Fatima, son beau-père Muley Carime et les chefs de la révolte Aben Abó, Aben Farax, El Partal, El Dalay et El Xeniz. Rodrigo de Zayas nous présente le récit à la première personne de Shams ben Fares al Gharnâti, lieutenant-général d'Aben Humeya, dont le nom morisque est Francisco el Partal. El Partal apparaît dans le drame de Martínez de la Rosa comme un personnage secondaire parmi les chefs révoltés. Sans nulle doute la narration de Rodrigo de Zayas reste plus près des chroniques historiques que la pièce de Martínez de la Rosa¹⁸.

¹⁸ La ressemblance historique de la pièce de Martínez de la Rosa ne fait pas défaut. Les changements que Martínez de la Rosa introduit répondent surtout à la condensation de faits. Les modifications concernent surtout les relations familiales d'Aben Humeya et la mort de son beau-père Muley Carime. Ojeda Escudero (1997: 214) signale les plus importantes: «Muley Carime salva a una cristiana y a su hijo de una persecución asesina de varios moriscos (en la crónica de Mármol es Aben Humeya quien intercede por una tal Beatriz de la Peña y sus cinco hijos); Muley

Martínez de la Rosa, même s'il légitime la révolte des maures en tant que nation soumise et opprimée dans le premier chapitre de son drame, il ne va pas prendre la défense de la population morisque. Ces faits historiques lui servent seulement pour tirer une leçon politique à propos de la révolution, quelle que soit sa légitimation. Vision fataliste pour tempérer l'exaltation révolutionnaire: dans toute révolution il y a le germe d'une autre révolution ou d'une trahison qui finira par l'engloutir. Martínez de la Rosa développe l'idée de trahison et de luttes intestines entre les chefs de la rébellion. Il s'oppose à la révolte en politique, il a toujours tenté de la contenir et de l'endiguer, en gouvernant ou dans l'opposition. Ses drames historiques reflètent son positionnement:

En ellos se percibe el concepto de revolución en Martínez de la Rosa y sus etapas. En *Aben Humeya* se presenta una revolución nacional, en *La conjuración de Venecia* se afirma que la única aceptable es la de los notables y en *Amor de padre* se rechaza, explícitamente, la revolución democrática. (Ojeda Escudero, 1997: 59)

L'écriture de Rodrigo de Zayas, par contre, reste très engagée. Dans *La Brigue et le talion* il y a une vraie prise de position en faveur de la civilisation arabo-andalouse. Revendication partisane de leurs droits bafoués depuis des siècles, anéantis par la puissance et l'arrogance des Espagnols.

Chez Martínez de la Rosa il y a une omission de la participation directe du héros dans des actes cruels ou sanguinaires (l'exaltation héroïque va dans le sens de la sanctification d'Aben Humeya). Pour Rodrigo de Zayas, il s'agit d'une vraie guerre, héroïque et cruelle¹⁹. Il montre la valeur d'un peuple écrasé qui lutte de son mieux contre l'opresseur. Le récit Shams ben Fares est aussi un

Carime negocia con los cristianos para salvar a su hija y nieta de las represalias (las crónicas refieren que fue el mismo Aben Humeya); Aben Humeya sufre al tener que ordenar la muerte de su suegro, al que ofrece la solución más digna del veneno (en las crónicas ordena una muerte un tanto arbitraria y, en todo caso, cruel); Zulema, trastornada por la muerte de su padre, impide la defensa de su esposo y provoca el final trágico (en las crónicas Aben Humeya había repudiado a su mujer y quien le retuvo fue una mora que robó, familiar de Diego Alguacil, personajes de los que se prescinde en el drama).» Martínez de la Rosa utilise principalement les chroniques de l'insurrection de don Diego Hurtado de Mendoza, frère du Marquis de Mondejar et Luis del Marmol (Avant-propos d'*Aben Humeya*).

¹⁹ Il faut souligner la cruauté des troupes du bâtard Juan de Austria qui égorgent les enfants et le vieillards et vendent les femmes comme esclaves (De Zayas, 1996: 251); elle remonte aux Rois catholiques (De Zayas, 1996: 210). Ce n'est pas un combat entre deux rivaux égaux, cf. la lutte héroïque des femmes morisques qui se battent comme des lionnes avec des frondes et des pierres pour défendre le piton de Fregiliana contre les meilleurs fantassins des tercios de Naples

journal de guerre qu'on lit à rebours comme l'écriture arabe. On sait donc qu'ils seront vaincus, torturés, anéantis. Ils vont mourir avec le même courage avec lequel ils ont combattu l'armée du plus grand empire sur la planète. Malgré cette disposition narrative des faits, le lecteur n'a pas l'impression qu'ils soient condamnés dès le début de l'histoire (face au fatalisme de Martínez de la Rosa), mais que ce peuple a décidé de prendre en main son destin²⁰ quelles que soient les conséquences.

La réflexion de chaque auteur sur la langue montre davantage les différences. L'utilisation de la langue française est une arme pour Rodrigo de Zayas, elle lui permet de livrer un combat politique et linguistique contre une fausse langue maternelle, car si on remonte dans le temps et dans la langue, sa patrie parlait arabe, hébreu et latin avant qu'espagnol. C'est une manière de refuser l'espagnol qui est une langue marâtre, imposée aux autres langues originaires de la péninsule par le fer et par le feu. Le français c'est aussi une langue neutre qui permet de parler des blessures historiques, c'est une langue pour l'entente des peuples. Le choix linguistique de Martínez de la Rosa est dépourvu de cette connotation politique, il est à considérer dans ce contexte d'«afrancesamiento» général des intellectuels espagnols qui commence avec les Lumières, continue avec la Révolution française et bat son plein avec le romantisme. Appropriation donc du français et des règles françaises pour l'imitation et renouvellement littéraire; la langue française est considérée comme une langue universelle et la langue littéraire par excellence.

La duplicité des noms propres des personnages, espagnols et arabes, dans les deux œuvres attire notre attention. Mais il faut remarquer que chez Martínez de la Rosa même si les noms chrétiens alternent avec les noms arabes (don Fernando de Válor est Aben Humeya, doña Leonor c'est Zulema, leur fille Elvire s'appelle en réalité Fátima, son grand-père Miguel de Rojas est Muley Carime), ceux-ci sont adaptés à la prononciation et à l'orthographe castillane, écorchés par la langue de l'opresseur. De Zayas restitué les noms arabes originaux, ce qui suppose un changement fondamental. Il les rend sa vraie liberté, ils peuvent à nouveau identifier et nommer dans leur langue. La vraie tolérance commence

et Flandre (De Zayas, 1996: 154). Il s'agit d'une extermination. Luis del Marmol, ancien ami du père de Shams ben Fares, lui promet de raconter aux générations futures ce qui s'est vraiment passé (De Zayas, 1996: 187).

²⁰ L'idée de trahison est estompée chez Rodrigo de Zayas où Abenaboo, malgré son ancienne opposition au roi Abenhumeya à cause d'une femme, lui démontre sa fidélité en se laissant châtrer plutôt que de le dénoncer. Ils sont conscients du danger des factions (De Zayas, 1996: 252-255).

avec le nom propre. Il faut en finir avec ces identités fausses ou pseudo-fausse car le vrai nom don Hernando de Córdoba y Valor ce n'est même pas Abenhumeya mais Muley Muhammad XIII Ibn Umeyya, ou pour son successeur Diego Lopez (Abenaboo ou Aben Abo pour Martínez de la Rosa), Abdallah Ibn Aboo.

— Qui es-tu?

— C'est à toi de répondre à cette question!

— Je suis Shams ben Fares al-Gharnâti, lieutenant-général des armées de sa Majesté Muley Muhammad Ibn Umeyya. Suis-je ton prisonnier ou ton invité?

— Shams ben Fares. Oui, je te connais de réputation. Je m'appelle Abdallah Ibn Aboo. Les Nazaréens m'appellent Diego López, mais on m'appelle communément Abenaboo. Je sais que tu as été monfi sous les ordres de Farash ben Farash. Je suis moi-même chef des monfis. Tu traversais mon territoire. D'où viens-tu et où vas-tu?

(De Zayas, 1996: 248)

Tant que les noms arabes seront espagnolisés l'intolérance continuera. Rodrigo de Zayas refuse cette naturalisation des noms comme un signe d'oppression, il tient à les rendre méconnaissables en espagnol remontant à leur phonétisme arabe originel. Ils récupèrent leur étrangeté non pas dans le but d'un dépaysement plus ou moins exotique mais pour réagir contre la normalisation et l'adaptation castillane²¹.

Dans son drame historique Martínez de la Rosa cherche l'équilibre entre histoire et fiction. La condensation de faits historiques dans un espace de temps réduit force à les simplifier. Puis la défense de la famille passe à occuper le devant de la scène; notamment les problèmes posés par la paternité²² s'imposent aux intérêts collectifs. Rodrigo de Zayas, par contre, choisit de rester fidèle à l'histoire et pour cela il se propose de tout raconter: les guerres des Alpujarras de 1568 à 1871 mais aussi les antécédents, à travers la jeunesse et l'enfance de Shams ben Fares personnage que l'on suit depuis le bûcher de l'inquisition, sur lequel il brûle le lendemain de la déroute des maures, jusque dans le ventre de sa mère Aroussa.

²¹ Il utilise la même technique pour les toponymes, notamment les noms de villages: Oued al-Aish (Guadix), Guescar (Huescar), la vallée d'al-Mansour (Almanzora), Laushar (Laujar); la fluctuation entre v/b pour Orgiba (Órgiva), Verchules (Berchules), Verja (Berja).

²² Le père et le frère d'Aben Humeya sont prisonniers à Grenade; Muley Carime tente de protéger sa fille Zulema et sa petite-fille Fatima.

Martínez de la Rosa utilise ce moment historique comme un décor²³ qui ressortit à la thématique romantique, il y a une simplification du sujet historique en faveur de l'analyse de sentiments et des conflits personnels du héros. Lieu commun de l'histoire d'Espagne, notamment pour la littérature, d'où il puise la couleur locale, l'exotisme et le dépaysement qui peuvent plaire aux Français et à l'exilé.

Différences donc au niveau du temps, des voix (narratives), de la fidélité à l'Histoire et du positionnement politique. Exercice littéraire et linguistique qui permet à Martínez de la Rosa d'imiter les modèles français en vogue et littérature engagée et revendication linguistique de la part de Rodrigo de Zayas. Texte en français, pour un public français dans le but de le séduire littérairement, texte fermé sur lui-même et sa propre littérarité. Le roman historique de Rodrigo de Zayas est un texte qui ose regarder en face l'histoire et dénoncer une criante injustice, un texte donc ouvert sur l'interculturalité et le multilinguisme.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTILLO, M. del (1997) *La Tunique d'infamie*, Fayard.
- HUSTON, N. (2001) «Nord perdu suivi de Douze France», *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Université de Tours, pp. 5-18.
- LEGUENS, B., «El sentimiento del exilio en dos poetas alejados de su patria: el Duque de Rivas y Víctor Hugo», *Epos*, V, 1989, pp. 371-383.
- MARTINEZ DE LA ROSA, F. (1962) *Obras completas de*, ed. y estudio preliminar de C. Seco Serrano, 8 vols., Madrid, Atlas.

²³ Les sujets du drame romantique sont historiques, permettant des allusions politiques contemporaines, la recréation d'un univers et la peinture d'une crise sociale où peuvent s'exacerber les passions. [...]

Malgré un succès relatif (mais spectaculaire), le drame romantique est un échec. Trop livresque, il utilise les acteurs du mélodrame et emprunte à ce genre ses conventions (intrigues rocambolesques, escaliers dérobés, déguisements, etc.), ce qui introduit la confusion chez les spectateurs qui confondent deux genres aux visées différentes. Enfin, l'Histoire n'est qu'un décor, «un clou où le tableau est accroché», reconnaît Alexandre Dumas. Les réussites du drame romantique tiennent surtout à la poétique du style et la peinture de destinées individuelles, bien loin de la description des situations collectives et de prédication sociale qu'il se proposait de faire. Cf. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, Alfred de Vigny, *Lettre à Lord** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique* (<http://gallica.bnf.fr/themes/LitXVIIIz6.htm>)



MARTINEZ DE LA ROSA, F. (1830) *Aben Humeya ou la révolte des maures sous Philippe*

II, ed. bilingue, Paris, Didot.

OJEDA ESCUDERO, P. (1997) *El justo medio. Neoclasicismo y romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos.

PÉREZ DE LA BLANCA, P. (2005) *Martínez de la Rosa y su tiempo*, Ariel.

ROMERO TOBAR, L., "Ideas literarias de Martínez de la Rosa", *Estafeta literaria*, 15, 15 junio 1962, p. 8.

SAGNES, J. (1994), «Jalons pour une approche de l'influence de l'Espagne sur la France contemporaine», *Images et influences de l'Espagne dans la France contemporaine*, sous la dir. de J. Sagnes, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 7-26.

SARRAILH, J. (1930), *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862)*, Paris, Champion/Bordeaux, Féret.

SAURA SÁNCHEZ, A., «Las fuentes francesas del *Edipo* de Martínez de la Rosa», *Estudios de investigación franco-española*, 5, 1991, pp. 11-46.

SOSA, L. (1930), *Don Francisco Martínez de la Rosa, político y poeta*, Madrid, Espasa-Calpe.

RAMIREZ GOMEZ, C., «Notas para una biblioteca de traductores andaluces de impresos franceses». *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*. Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones, 1999, vol. I, pp. 435-446.

ZAYAS, R. de (1996) *La Brigue et le talion*, L'Esprit des péninsules.