

## Victor Hugo et l'Espagne

*par Georgette Wachtel*

Victor Hugo et l'Espagne : c'est un sujet qui s'impose comme une évidence, dans tous les domaines. Et pourtant ce sujet n'a donné lieu qu'à des études ponctuelles, bien qu'il puisse faire l'objet d'une thèse et même de plusieurs thèses, ou d'un travail d'équipe, tant la matière est dense et l'œuvre immense. Nos prétentions sont donc modestes et proposent seulement une lecture ou une relecture des textes hugoliens sous l'éclairage de l'Espagne. Nous n'aborderons pas l'œuvre graphique (dessins, lavis) de V. Hugo et nous laisserons de côté la sensibilité du poète aux bruits, aux sonorités, à la musique, (danses, chants, guitare) de l'Espagne, en notant toutefois que douze pièces des *Orientales* furent choisies et mises en musique par Felipe Pedrell.

La première difficulté réside dans l'abondance des références à l'Espagne : nombreuses épigraphes en espagnol, citations d'auteurs divers, Yarte, Lope de Vega, Calderon, Guilhen de Castro, etc., un titre des *Caprices*, « Burn Viage » de Goya et même des vers anonymes dont l'auteur pourrait bien être V. Hugo lui-même. Pour rappel, mentionnons la présence, dans son théâtre, de l'Espagne, « patrie de [son] imagination dramatique » (Anne Ubersfeld) depuis *Ines de Castro* (1819) jusqu'à *Torquemada* (1832). L'Espagne est présente dans les *Odes et Ballades*, la *Légende des siècles* (« Le petit roi de Galice »), les trois poèmes épiques qui constituent comme un cycle autour du Cid et même, comme nous le verrons, dans les poèmes inspirés par l'histoire contemporaine). L'Espagne est encore présente là où on ne l'attend pas, dans « La Bataille perdue » (*Les Orientales*) : le souvenir du Cid se cache derrière le personnage de Rachid Pacha, vaincu devant Missolonghi et sur l'Acropole ; en effet, la méditation désespérée de Pacha s'inspire de la romance « En el Campo de Batalla », parue dans un extrait du *Romancero general* qu'avait traduit É. Deschamps en 1821 et qu'Abel Hugo avait publié pour la première fois. L'Espagne peut encore surgir de façon inattendue en un vers ou un motif passager, qu'il s'agisse de la gracieuse évocation de l'esclave espagnole dans une pièce intitulée « Lazzara », dont l'héroïne du même nom, belle grecque indomptable, fidèle à son « klephte à l'œil noir », provoque la passion et la jalousie du Pacha :

Il eût donné [...]  
 Tout !  
 Jusqu'à cette Espagnole, envoi du dey d'Alger,  
 Qui soulève en dansant son fandango léger,  
 Les plis brodés de sa basquine  
 (*Les Orientales*)

(hormis Lazzara, aucune concubine n'a droit à ce traitement de faveur), ou qu'il s'agisse de son enfance (évoquée en 1824 dans le poème « Mon enfance », où il accorde, à la seule Espagne, trois strophes contre un vers, ou tout au plus, trois, pour les autres conquêtes napoléoniennes. L'empathie de V. Hugo se manifeste par le passage de la première personne, « Je visitai [...] je vis » à la troisième (« L'Espagne m'accueillit, livrée à la conquête »). L'antithèse entre les deux hémistiches révèle, dès cette époque, l'ambiguïté de ses sentiments à l'égard de l'expédition impériale, mais l'image de la brutalité est rééquilibrée par celle du vainqueur/vaincu, faisant acte d'allégeance :

Et le triple aqueduc vit s'incliner ma tête  
 Devant son front impérial.

Et la strophe suivante d'évoquer les comportements sacrilèges de la soldatesque :

Là je voyais les feux des haltes militaires  
Noircir les murs croulants des villes solitaires,  
La tente, de l'église envahissant le seuil ;  
Les rires des soldats dans les saints monastères  
Par l'écho répétés semblaient des cris de deuil.

Par le procédé de la personnification, qui établit une relation directe entre l'Espagne et lui, V. Hugo dresse les images qui l'ont marqué à tout jamais, récurrentes dans son œuvre :

L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles,  
Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles,  
Irun, ses toits de bois, Vittoria, ses tours.

La relation affective est si forte que, dans une envolée lyrique, il interpelle Valladolid :

Et toi, Valladolid, tes palais de familles,  
Fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours.

La composition du poème met en avant le rôle premier de l'Espagne dans l'éveil de la vocation poétique de l'enfant. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette triade Espagne/Père/Mère, présente dès 1824. En effet, le père est indirectement présent dans le poème par le rappel de la coutume qui consistait, pour le propriétaire, à tapisser de grosses chaînes de fer le mur de son principal escalier, lorsque le roi avait logé dans sa maison, — renseignement donné par le général Léopold Hugo dans ses *Mémoires*, — et l'ode s'achève sur les larmes et le sourire de la mère à la vue de son enfant,

Chantant des vers d'une voix étouffée.

L'Espagne peut apparaître encore à l'improviste : dans *Bug-Jargal*, l'air espagnol « Yo que soy contrebandista » ( cet air, que chantait la Malibran, qu'elle fit connaître à tous les salons d'Europe et que son père, Manuel Garcia, avait composé) ; dans *L'Homme qui rit*, les vers espagnols d'Ursus, « rimés comme presque tous les sonnets castillans de ce temps-là », ou bien la présence des « Comprachicos », au début du roman, inquiétants aventuriers, nostalgiques de l'Espagne mais mal vus des populations, parlant un « espagnol peu correct, espagnol montagnard » ; dans *Les Travailleurs de la mer*, les importants dialogues en espagnol.

Avant d'étudier l'imagerie espagnole de V. Hugo dans ce qu'elle a de personnel, il faut rappeler la place qu'elle a occupée dans l'histoire européenne et française, dans la littérature européenne et la nôtre jusqu'à son effacement au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais non sa disparition.

L'image de l'Espagne est ancienne. Parmi les pèlerinages célèbres, il y a celui qui mène à Saint Jacques de Compostelle par les divers chemins qui sillonnent la France depuis le XII<sup>e</sup> siècle. L'Espagne est à la fois terre de confrontation (mais aussi de cohabitation) de la Chrétienté avec l'Islam, comme l'illustre en particulier *La Chanson de Roland* : affrontement sans merci, dénigrement de l'ennemi jusqu'à la diabolisation, mais aussi éblouissement de Ganelon découvrant, à la cour du roi Marsile, les merveilles de l'Orient aux portes de la France comparé au mode de vie chrétien, barbare, du moins encore peu raffiné. D'autre part, les liens culturels entre le pays de langue d'oc et l'Aragon, la Catalogne, la Galice, sont très

étroits : nos troubadours prennent souvent le chemin des cours d'Espagne ; et puis l'Espagne se trouve fréquemment sur la route des rois de France : mariages princiers mais aussi guerres et, en particulier, ingérence de Philippe II pendant les guerres de religion. N'oublions pas l'immense empire espagnol, comme il n'y en eut jamais, qui cerne la France au Nord, au Sud, à l'Est, tandis qu'il s'étend au-delà de l'Atlantique, empire plus étendu que celui rêvé par Alexandre. Si la puissance espagnole peut faire, au XVII<sup>e</sup> siècle, rêver les rois, la noblesse espagnole, rebelle à l'autorité royale, offre à l'aristocratie française le modèle du fier hidalgo, au sentiment de l'honneur inflexible. L'espagnol est la langue des nobles de France, souvent liés par le sang aux aristocrates d'au-delà des Pyrénées ; Corneille est leur poète, ils se reconnaissent dans le Cid, tandis que les parlements envient les vieilles libertés des Cortès, les *fueros*.

Or, le personnage du Cid revient dans l'œuvre de V. Hugo avec une récurrence que l'on peut dire obsédante, personnage sur lequel il finit par projeter son image d'exilé irréconciliable avec le tyran : cf. « Le Cid exilé » (1859) dont l'autre titre envisagé était « L'Exil » ; à comparer avec « *Ultima verba* » (*Les Châtiments*), daté symboliquement de 1852. Il voue une admiration sans bornes aux romanceros, « ces admirables romanceros, véritable *Iliade* de la chevalerie » (Préface de *Cromwell*, 1827) et l'on comprend l'hommage constant qu'il rend au grand Corneille, « ce génie tout moderne, tout nourri du Moyen Âge et de l'Espagne », à la tragi-comédie « hautaine, démesurée, espagnole et sublime de Corneille ». Il qualifie de « castillane » sa Rome, il loue la qualité espagnole de « sa fière et naïve couleur » (Préface de *Cromwell*) ; s'il voit dans Shakespeare le génie total pour avoir réalisé l'unité du vrai et du grand, il n'en rabaisse pas pour autant Corneille, « l'un de nos plus grands poètes » (préface de *Marie Tudor*, 1833), dont « on a borné l'essor par de pauvres chicanes » qui entravent le génie et, parmi ces chicanes, la règle des trois unités (Préface de *Cromwell*). Cette vision de Corneille est perceptible dans les fragments de la pièce qui porte son nom (1825) auxquels fait écho la scène II,1 de *Marie Tudor*.

Ces quelques exemples mettent en évidence une autre triade récurrente dans l'œuvre hugolienne : l'Espagne/Corneille/la liberté dans la création dramatique. Si, dans la préface de *Cromwell*, V. Hugo proclame son admiration pour Shakespeare, il ne s'en réclame pas moins de Lope de Vega (1562-1635), quasi contemporain du dramaturge anglais (1564-1616), pour attaquer le carcan du classicisme et il donne en espagnol le titre de son manifeste : « L'art nouveau pour faire des comédies de ce temps ». Ce serait une erreur, cependant, de croire qu'il est le découvreur de la littérature espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle. Sa première pièce structurée en journées, c'est *Marie Tudor* (1833), alors que Prosper Mérimée, avant lui, a adopté la structure en journées pour le *Théâtre de Clara Gazul* (1825). *Don Quichotte* est connu, traduit en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et repris au XIX<sup>e</sup>, (V. Hugo égale Cervantès à Homère et Shakespeare). Il puise directement son répertoire de personnages et de situations dans la littérature espagnole. À la *Gitanella* (1613) de Cervantès, il emprunte le thème de la Bohémienne, Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*, qui « avait parcouru l'Espagne et la Catalogne jusqu'en Sicile », la Preciosa des *Nouvelles exemplaires*, avant la Carmen de Prosper Mérimée en 1845.

Un personnage espagnol romanesque va traverser le roman européen, l'ouvrir sur le réalisme social et subir de nombreuses métamorphoses au contact de réalités autres : c'est le « Picaro », à l'opposé du fier hidalgo (dont la valeur suprême est l'honneur et qui resurgit dans *Hernani* ou *l'Honneur castillan*). Le picaro est un déclassé, il est la figure réaliste d'une Espagne ruinée dans laquelle il vaut mieux être aventurier, voleur, bandit, plutôt que gagner sa vie lorsqu'on est noble. La littérature picaresque est riche et féconde. Quevedo a créé avec *El Buscon* le vagabond exemplaire, miroir des filous, dont V. Hugo a opéré une transposition dans *Ruy Blas*. Le Buscon se fait passer pour un grand seigneur et tombe du toit en se rendant chez sa belle, puis il change d'habits pour retrouver ensuite ses vêtements (ainsi César, en IV,

2, lorsqu'il s'introduit dans l'appartement de Ruy Blas, ouvre les tiroirs du coffre et trouve un manteau de velours vert brodé d'or qu'il jette sur ses épaules.... puis remplace ses vieilles bottines par une magnifique paire toute neuve. Par de nombreux traits, il rappelle à la fois *Guzman d'Alfarache* de Mateo Aleman (1547-1614) et la vie aventureuse de Cervantès, prisonnier des Barbaresques. Comme les picares, il connaît la faim et traite avec sérieux et appétit les réalités triviales de l'existence : « ... la faim est une porte basse ! Le plus grand est celui qui se baisse le plus, » dit don César à Ruy Blas (I, 3) ; autre preuve : il fait honneur au garde-manger bien garni à l'acte IV, scène 3. Enfin, la duègne de *Ruy Blas* « à la barbe fleurie et au nez qui trogonne », comme les autres personnages secondaires, semble sortie de la *Célestine* de Fernando de Rojas (1499), lui-même inspirateur de nombreux personnages de la littérature espagnole dans les œuvres de Lope de Vega ou de Cervantès : mendiants, porteurs d'eau, ruffians, bandoleros, que l'on retrouve dans les tableaux de Murillo. Le portrait que tire don Salluste (I, 2) de don César semble échappé de cette galerie de figures grotesques ou baroques :

Quel est donc ce brigand, qui, là-bas, nez au vent  
 Se carre, l'œil au guet et la hanche en avant,  
 Plus délabré que Job et plus fier que Bragance,  
 Drapant sa gueuserie avec son arrogance  
 Et qui [...]  
 Promène d'une mine altière et magistrale  
 Sa cape en dents de scie et ses bas en spirale ?

Nous venons de voir quelques exemples de l'influence directe de la littérature espagnole sur l'œuvre de V. Hugo ; mais il n'est pas le seul au XIX<sup>e</sup> siècle à s'intéresser à l'Espagne. Malgré son effacement politique et sa grandeur perdue, un événement l'a ramenée sur le devant de la scène ; les Français ont découvert, non plus dans les livres mais en direct, que la fierté indomptable des Espagnols n'est pas un mythe, par le biais de l'aventure napoléonienne qui va conduire en Espagne une armée de cent mille hommes et des troupes mercenaires et, parmi ces soldats, le père de V. Hugo et son oncle Louis, dans une expédition qui apparaît comme la répétition de la déroute de la Grande Armée en Russie. Mais, en même temps, les Français ont découvert les vestiges des monuments romains, les splendeurs des cathédrales gothiques, l'architecture et les jardins moresques. La confrontation avec l'empire ottoman pendant la guerre d'indépendance de la Grèce, la prise d'Alger et, auparavant, l'expédition de Bonaparte en Égypte et en Palestine, ravivent le souvenir de la présence arabo-musulmane en Espagne, ressentie alors comme la porte de l'Orient. On se souvient qu'aucune terre ne fut aussi âprement disputée entre l'Islam et la Chrétienté, terre ambiguë avec ses églises, ses cathédrales, ses peintures religieuses auxquelles font face les vestiges de la civilisation arabo-musulmane. De cette expérience se dégage une vision malgré tout réductrice, convenue, pour ne pas dire standardisée de l'Espagne et des Espagnols (dans lesquels on décrypte presque toujours des traits moresques), auxquels il faut ajouter la Bohémienne ou l'Égyptienne (qui fit tant de ravages dans les cœurs des soldats français).

De ce point de vue, les premiers recueils de V. Hugo ne sont guère originaux : par exemple, dans *Les Orientales*, « Sultan Achmet » :

À Juana la Grenadine  
 Qui toujours chante et badine....

« Romance mauresque », inspirée du *Romancero general*, met curieusement en scène un Rodrigue qui n'a pas le rôle sympathique, tandis que son neveu, le bâtard Moudara,

musulman dont la mère est une rénégate et qui veut venger ses sept frères, a l'allure noble, fière et courageuse d'un véritable hidalgo. La dernière strophe de « Grenade », qui a pour épigraphe un proverbe espagnol dont voici la traduction : « Qui n'a vu Séville n'a point vu de merveilles », est conforme à la vision orientale de l'Espagne :

L'Arabie est son aïeule,  
Les Maures, pour elle seule,  
Aventuriers hasardeux,  
Joueraient l'Asie et l'Afrique.

La confrontation aventureuse des deux peuples apparaît dans « Les Bleuets » : Alice de Penafel, pour avoir aimé un étranger, un Maure, fut jetée au couvent :

Un étranger vint dans la ville,  
Jeune et parlant avec dédain,  
Était-ce un Maure grenadin,  
Un de Murcie ou de Séville ?  
Venait-il des bords désolés  
Où Tunis a ses escadrilles ?...

(On trouve là le thème du danger barbaresque, récurrent dans la littérature jusqu'aux conquêtes coloniales, mais il est remarquable que l'allure hautaine de ces Maures ne les distingue guère des hidalgos chrétiens.)

La préface du recueil présente, en une vue synthétique, le tableau d'une de « ces belles vieilles villes d'Espagne » qui se termine par l'évocation de la mosquée, « et enfin, à l'autre bout de la ville, cachée dans les sycomores, la mosquée orientale [...] épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums ». Dans la mémoire arabe l'Espagne est restée « l'extrême Occident de (son) peuple sur une rive andalouse », comme la définissait Ibn Abbas, cousin du prophète et fondateur de la dynastie abbasside.

C'est dans cet état d'esprit qu'on entreprend des voyages en Espagne comme substitut du voyage en Orient (cf. Edgar Quinet, Botkine, Théophile Gautier). Au XIX<sup>e</sup> siècle se développe en France et en Europe, une abondante littérature documentée, renouvelée, désignant ce pays comme un domaine spécifique, digne d'intérêt, malgré son instabilité et son état de guerre permanent. Un périple espagnol est proposé mais avec le sentiment que le Siècle d'Or est la continuation de la civilisation arabo-musulmane : pour les frères Schlegel « de Calderon aux poètes persans classiques, il n'y a qu'un pas », tandis que l'auteur du *Divan occidental-oriental*, Goethe, considère que « seul qui connaît et aime Hafiz sait ce que Calderon a chanté ». W. Irving propose des *Croquis arabes pris sur le vif*, *Les Contes de l'Alhambra* pour sauver le palais de la ruine, et c'est toujours l'Andalousie qui attire Delacroix, partant pour l'Algérie, qui traverse l'Espagne et ne s'arrête qu'en Andalousie. Si Théophile Gautier est plus curieux des réalités espagnoles, il n'en consacre pas moins plus de la moitié de son *Voyage en Espagne, Tra los Montes* (1840) à l'Andalousie.

Ces images conventionnelles de l'Espagne ont inspiré à V. Hugo de petits chefs-d'œuvre formels, mais peu à peu sa vision de l'Espagne se désorientalise, devient plus profonde, plus personnelle, plus intime. Par les chemins de l'innutrition, grâce à la lecture des classiques espagnols dans les « Suelas » (éditions isolées), il a retrouvé l'Espagne des *comedias*, si bien qu'on a pu dire des seconds rôles de *Ruy Blas* qu'ils étaient « des Espagnols échappés des libraires ». Son frère Abel, excellent hispaniste, traducteur des *Romances historiques en prose*, qui a donné des cours de littérature espagnole à la *Société des Bonnes Lettres* en 1821,

l'a aidé dans ce travail ; le peintre Boulanger, son ami, qui a illustré *Notre-Dame de Paris*, fait de nombreux voyages en Espagne, dont il connaît bien la langue.

Cependant la lecture des chefs-d'œuvre de la littérature espagnole, son intérêt pour son histoire, l'engouement général du siècle ne suffisent pas à expliquer la passion de V. Hugo. Dans le discours qu'elle a prononcé pour la célébration du bicentenaire, Florence Delay pose la question suivante : « Que s'est-il passé entre V. Hugo et l'Espagne pour qu'ils deviennent inséparables, comme Stendhal et l'Italie, comme Nerval et l'Allemagne ? » La réponse se situe, en quelque sorte, aux origines, dans l'enfance, lors de son séjour fort bref en Espagne (onze mois, 1811-1812), lorsque la famille rejoint le général Hugo. Le voyage s'est effectué dans des conditions matérielles épouvantables et dangereuses (puces, punaises, rencontre hallucinante avec un *régiment d'éclopés* [en italique dans le texte] : « Le plus triste des spectacles : c'était une cour des miracles, une gueuserie de Callot » — spectacle grotesque et pitoyable !). À l'arrivée, une déception épouvantable l'attend. En dépit de ce qui est dit dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (VHR)* la mère et les trois fils ne sont pas les bienvenus ; le non-dit concernant Catherine Thomas, la maîtresse du père, les entorses à la vérité sont révélateurs du malaise. L'horrible collègue sombre des Nobles, Calle Hortalza, le dur régime de l'internat, la mauvaise nourriture, les maîtres — des moines maigres et pâles, les yeux enfoncés, hypocrites, les condisciples espagnols qui ne se gênent pas pour dire leur haine à l'égard des envahisseurs (Eugène a même été blessé et puni à la suite d'une bagarre), cette séparation forcée d'avec la mère par la volonté paternelle, tout cela aurait pu « traumatiser » l'enfant ; eh bien ! c'est le contraire qui s'est produit. Il n'est qu'à comparer ses premières impressions avec celles de George Sand, certes plus jeune que lui lors de son séjour en Espagne, mais l'âge tendre n'explique pas la différence d'appréciation. On saisit l'impact des premières impressions éprouvées par le jeune garçon de neuf ans en lisant dans *VHR* le récit de son émotion à la vue de son oncle Louis, de retour d'Espagne (venu, soi-disant, porteur du message paternel invitant sa famille à le rejoindre). Immédiatement il incarne l'Espagne : « Cet homme venait du pays du soleil, avec ses broderies sur tout l'habit et un grand sabre brillant ; ce sabre, c'est l'Espagne qui se mêlait au soleil. »

Emilio Castelar, qui avait rencontré V. Hugo, a eu cette phrase souvent citée : « Dans le génie de V. Hugo il resplendit quelque chose de notre soleil. »

Le souvenir du terrible hiver madrilène 1811-1812 n'a pas réussi à éclipser sa vision de « l'Espagne dans le soleil » (*Les quatre vents de l'esprit*, II, 7). V. Hugo, conscient de la force et de la dynamique des premières impressions sur l'affectivité d'un enfant, se demande : « Dans quelle mesure ces impressions d'enfant travaillent-elles aux idées de l'homme ? » (*VHR*.) L'Espagne, c'est le soleil mais c'est aussi une langue. Les trois frères avaient trois mois pour l'apprendre, il leur a suffi de six semaines. Et ce rapport avec la langue est essentiel. Il va jusqu'à assurer qu'« étant enfant il parlait mieux espagnol que français », tandis que dans *Les Feuilles d'automne* (1830, XV), les deux dernières strophes lient l'évocation de l'Espagne à la langue et à l'enfance :

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 !

Dans le *Journal d'Adèle H.* en 1854, on peut lire : « Si j'avais grandi et vécu en Espagne, je serais devenu un poète espagnol. [...] C'est par la chute de l'empereur [...] que moi, le futur poète espagnol, je suis devenu poète français. » D'ailleurs ce fantasme d'une identité

contrariée par l'histoire apparaît dans les vers célèbres de la première pièce du recueil *Les Feuilles d'automne* :

Déjà ce siècle avait deux ans[...]  
Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,  
Naquit [...]  
Un enfant [...]  
Cet enfant, c'était moi.

Or Besançon, ville libre d'Empire du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, n'a été occupée en tout et pour tout par les Espagnols que de 1654 à 1674.

On peut dire que l'espagnol est, pour lui, une langue de cœur qui, dans son imaginaire, fonctionne comme ces langues maternelles refoulées par l'Histoire ou par l'histoire familiale. C'est pourquoi relever les fautes de grammaire pour lui nier sa connaissance de la langue paraît un point de vue très étroit. Il aime les sonorités de la langue hispanique : pour preuve la préface de *Ruy Blas*, dans laquelle il précise, à l'intention des régisseurs, la nécessité de veiller à ce que le *e* soit prononcé à l'espagnole, c'est-à-dire Camporéal, Tévé, Ognaté. Il est un indice révélateur, c'est la langue de l'intimité amoureuse ; il signe «Bittor». En 1843, lors de son bref retour en Espagne, onze jours, il relate, dans une lettre à Charles, avec un accent d'authenticité, ses retrouvailles avec l'espagnol : « Je n'étais pas en Espagne depuis deux heures et je me suis mis à barboter en plein castillan comme un poisson vivant qu'on rejette à l'eau et qui se remet à nager. » Il en est de même avec la langue basque qu'il comprend et parle. L'Espagne est pour lui un pays vu, entendu, senti, goûté, le pays des « beaux melons roses » et surtout le pays des premiers émois amoureux : d'abord sur la route d'Espagne, à Bayonne où, en 1843, il voudra revoir la maison du « vert paradis des amours enfantines ». Ce premier amour revient à plusieurs reprises sous le nom de Pepa ou Pepita. Dans *Les derniers jours d'un condamné à mort* le héros, au chapitre XXX, se souvient « de la petite Espagnole, avec ses grands yeux et ses grands cheveux, sa peau brune et dorée, ses lèvres rouges, ses joues roses, l'Andalouse de quatorze ans, Pepa. »

En 1843 il est troublé à Pasages par une fille de son hôtesse et il a cette phrase révélatrice d'une émotion profonde : « La cadette s'appelle Pepa comme toutes les Espagnoles » et pour la rapprocher de lui, il emploie le diminutif : « Je parle basque et espagnol à Pepita. » Le grand-père, en 1855, se rappelle :

Dans l'Espagne que j'aime  
Au point du jour, au printemps,  
Quand je n'existais pas même,  
Pepita — j'avais huit ans —  
Me disait ! Fils, je me nomme  
Pepa, mon père est marquis ;  
Moi, je me croyais un homme,  
Étant en pays conquis.

Inséparable de ses premiers émois, l'expérience de la fausseté des relations établies sur un rapport de force entre conquérant et vaincus. On retrouve Pepita dans *Nuits d'hiver* :

Enfance ! Madrid ! Campagne  
Où mon père nous quitta  
Et dans le soleil, l'Espagne,  
Toi, dans l'ombre, Pepita !

Si V. Hugo a puisé dans la littérature espagnole un certain nombre de personnages, il en est qui ont jailli de son expérience espagnole. Ainsi en est-il pour *Hernani* qui tire son nom d'un petit bourg, Ernani, sa première halte en Espagne, auquel il incorpore sa marque à l'initiale (voir ces H dans certaines de ses compositions graphiques... et ses meubles à Hauteville House à Guernsey), lui communiquant son énergie et sa puissance. « V. Hugo fut ravi de ce bourg dont il a donné le nom à un de ses drames. » (VHR.) Torquemada, ville éponyme du dernier de ses drames (1882) est le nom du grand inquisiteur mais aussi celui d'une ville martyre qu'il a découverte incendiée sur les ordres d'un général français. Le feu est le lien qui s'établit entre la vision qu'il a eue de cette cité au nom prédestiné (« tour brûlée ») et la mise en scène hallucinante de la pièce 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, à la tombée de la nuit, le Quemadero « colossale bâtisse, toute hérissée de flammes, pleine de bûchers ». Il n'est pas abusif de penser que *Torquemada* a été conçu dans le choc de l'actualité et le souvenir des violences dont il a été le témoin dans son enfance. 1882, c'est l'année des pogroms en Russie, l'année où V. Hugo lance un appel et use de son prestige pour que la France accueille les réfugiés, survivants des massacres. Avant Zola, surmontant son anti-judaïsme, il répond à l'appel du grand rabbin de France. Or 1882 c'est l'année de *Torquemada*, qui met en scène la pitoyable foule des Juifs, hommes, femmes, enfants (dont certains ont été mutilés) conduits par le grand rabbin Moïse Ben Habib, venu implorer la clémence du couple royal.

L'auteur de la préface de *Cromwell* s'est souvenu de sa rencontre avec l'art flamboyant de la cathédrale gothique de Burgos, allié au grotesque de la poupée « gobe-mouches », pour définir la notion de grotesque : « espèce de figure fantastique, bouffonne et difforme qui fit un signe de croix et frappa trois coups avant de disparaître pour donner l'heure », qu'on ne retrouve pas dans la description de la cathédrale par Th. Gautier au chapitre 4 de *Tra los montes*. « V. 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 » (VHR.) Nous avons là un exemple de l'impact d'un souvenir de l'enfance sur l'imagination de l'adulte et de ses répercussions sur ses idées esthétiques.

Les personnages de Quasimodo et de Triboulet proviennent de ses souvenirs du collège des Nobles dont l'éveilleur, souffre-douleur des élèves, surnommé par eux « Corcova » en raison de sa bosse, ou « Corcovita » s'il ne leur avait pas déplu. Les réactions de ce pauvre homme font penser à celles de Quasimodo livré aux quolibets de la foule : « Le pauvre homme riait, peut-être s'était-il habitué à sa difformité, peut-être souffrait-il au fond. » (VHR.)

La création de l'antipathique espion de *Lucrèce Borgia*, le comte Belvérona, désigné aussi sous le nom de Gubetta, a vengé l'injustice faite à Eugèneau collègue des Nobles, après qu'il eut été blessé par Belvérona à coups de ciseaux. Un des fous de *Cromwell* se nomme Elespuru, comme un des jeunes nobles, « grand gaillard [...] à mains griffues [...], mal lavé, mal peigné, menteur, hargneux » (VHR).

Des émotions fortes, éprouvées en Espagne, sont à l'origine des thèmes et combats récurrents dans l'œuvre et la vie de V. Hugo. C'est à Burgos que se fit sa première rencontre avec l'échafaud : on allait garrotter un homme « à l'air hébété de terreur » ; à Vittoria, la voiture de la famille passe au pied d'une croix sur laquelle étaient cloués les membres d'un jeune homme coupé en morceaux, « dont on avait rajusté les morceaux pour faire un cadavre ». Premier face à face avec l'atrocité sadique des représailles exercées par l'armée française, tableau vécu qui semble surgi d'une œuvre de Goya. L'Espagne lui a fait sentir l'impossible conquête d'un peuple qui ne veut pas se soumettre : « C'était l'Espagne elle-même qui se levait et qui ne voulait pas de la domination française », à la différence, note-t-il, de ce qui s'était passé en Italie où les habitants étaient hostiles aux bandes menées par Fra Diavolo. En Espagne, l'« Empecinado, El Pastor, El Cura, El Manco... » ont le peuple derrière

eux : « ceux-là ne se révoltaient pas pour des places ou des dignités ; [...] ils ne voulaient rien pour eux que leur pays. » Il remarque que, parmi les meneurs ne se trouvait aucun noble, contrairement à ce qui s'était produit en Vendée. Il dédouane son père de toute cruauté inutile, rappelle à plusieurs reprises ses actes de générosité à l'égard de l'ennemi en Espagne comme en Vendée. Il fait reposer toute la responsabilité de ce « contresens historique » (*Les Misérables*) et des atrocités qui s'en sont suivies sur le seul Napoléon, auquel il oppose la douceur de Joseph. En tout cas les images de l'Espagne résistante et torturée se sont gravées en lui, associées à celles de la Vendée. En 1843, alors qu'il n'est pas encore républicain, son voyage aux Pyrénées lui inspire des réflexions profondes sur la nécessaire prise en compte par les dirigeants de l'attachement des vieux peuples à leur passé, à leurs traditions, quelles que soient les erreurs de ces derniers : « Vous fûtes grands dans l'âpre et sinistre ignorance. » Pensée constante de V. Hugo que l'on retrouve de Jean Chouan à *Quatre-vingt treize*. C'est aussi pendant son voyage en Espagne que, saisi par la beauté de la nature, jusqu'au brin d'herbe, pris de compassion pour les mules durement traitées par l'homme, sans mièvrerie, dans l'acceptation des lois de la nature, il souhaite que l'homme respecte la vie sous toutes ses formes, sans abuser de sa puissance. Dans son aspiration à l'harmonie universelle, bien qu'il soit enthousiasmé par les inventions technologiques et confiant dans le progrès, il en appelle à la responsabilité de l'homme à l'égard de la nature dans une page magnifique qui annonce « Le Crapaud » ou « L'Âne ». « Qu'il ne les fasse pas souffrir. » « Il faut civiliser l'homme du côté de la nature. » Il n'éprouve d'ailleurs ni curiosité ni indulgence pour la tauromachie.

Ce voyage bref et limité au pays basque scelle définitivement les liens entre l'Espagne et le poète. Pour lui tout y est joie, tout y est merveilleux. Il choisit de vivre chez l'habitant, il se régale de nourritures simples. Il emprunte des routes intermédiaires, fait de la marche à pied, se cantonne à l'Espagne, la première libérée du joug des Maures ; c'est l'Espagne qu'il ressent de plus en plus personnelle, dans le bonheur de l'enfance retrouvée ; à San Sebastian il enregistre le « bruit horrible (des charrettes à bœufs) pour tout le monde », mais « charmant » pour lui, souvenir des années bénies ! Témoignage d'un bonheur sans mélange dans les paysages qui ont sa prédilection et qui serviront de cadre, avec la Nouvelle-Castille, le pays du Cid, à certaines de ses épopées : la mer au pied de la montagne, la montagne sauvage avec ses rocs et ses ravins, repaires des contrebandiers ou des héros solitaires, théâtre des horreurs de la guerre, avec son cortège de malheurs pour les paysans et les montagnards dans un télescopage du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle ; ce témoignage est d'autant plus poignant que ce fut le dernier bonheur sans mélange, puisqu'à peine de retour en France, il apprend la mort de Léopoldine.

L'Espagne est encore subtilement présente au cœur des contradictions conflictuelles qui ont déchiré le couple parental et qui ont marqué sa conscience et son inconscient. Mécontente et violence conjugales doublées d'une opposition politique frontale : le père, soldat républicain devenu général d'Empire, la mère s'affirmant anti-napoléonienne et même monarchiste, revendiquant ses origines vendéennes et, en filigrane, dans la mémoire de V. Hugo, l'ombre de Lahorie, le père de substitution, en l'absence du père naturel, parti en Espagne, son arrestation sous les yeux des enfants et son exécution. Est-ce un hasard s'il a imaginé deux pères de substitution sublimes, Jean Valjean et Cimourdain ? Mais l'image de son père s'est peu à peu épurée, comme nous l'avons vu, et la figure du père est réhabilitée au détriment de celle de la femme, sauvée par la maternité : « La paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *Le Roi s'amuse* ; la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia*. » (Préface de *Lucrèce Borgia*, 1833.) Réconcilié avec l'image paternelle, il la dissocie de l'exercice du pouvoir tyrannique et quand se rejoignent pouvoir et paternité, c'est une image tragique. Le poème « La Paternité » ou « Le soufflet du père », dans *La Légende des siècles* (1875) s'ouvre sur une scène de violence dans le cadre des monts et des torrents d'Espagne : « Le père a souffleté le fils », où ce dernier, figure dégradée du père s'en va,

révolté, après avoir abandonné son père, au désespoir, qui souffre. Cimourdain, dans *Quatre-vingt treize* (1873) condamnant à mort son fils adoptif, qu'il a tendrement élevé, ne peut survivre à son exécution et se suicide au moment même où la tête de Gauvain roule dans le panier. Tous les thèmes chers à V. Hugo s'inscrivent dans ces deux représentations de la paternité douloureuse, quasi contemporaines, où se rejoignent Espagne et Vendée, mais aussi où se rencontrent les contradictions non seulement personnelles mais les conflits politiques qui ont fait l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. V. Hugo a publié *Les Mémoires de Léopold Hugo* où ce dernier relate ses actes de générosité en Vendée ; il est fier de son père « ce héros au sourire si doux », (« Après la bataille ») qui s'est montré magnanime envers l'ennemi espagnol de l'armée en déroute, ou qui, dans un cadre de western (« *Talaveyra* », récit de mon père [en italique dans le texte],) lieu d'une défaite française contre le général anglais Wellington, en 1809, évoque la fraternité des combattants ennemis, torturés par la soif sous un soleil de plomb, à la vue d'un ruisseau, le temps de trinquer et de boire avant de reprendre le combat.

Mais toutes ces figures de paternité, conflictuelles, douloureuses ou tragiques sont dominées par celle de Jean Valjean, sublime de sérénité et de totale abnégation, superficiellement sans lien avec l'Espagne, mais pourtant surgie d'un lent travail de l'auteur sur l'image paternelle, depuis le choc brutal des retrouvailles avec le père après trois ans de séparation, à neuf ans. Jean Valjean est, malgré lui, par amour paternel, imbriqué dans les luttes politiques, par le sauvetage de Marius.

Malgré l'abondance des images littéraires de l'Espagne dont nous avons rendu compte sans en épuiser la matière, il est un aspect de l'œuvre qu'il est impossible de passer sous silence : l'aspect pictural. Dans la préface de *Ruy Blas*, l'artiste écrit : « J'étais né pour être décorateur. » Il se documente abondamment pour les mises en scène. Il affirme qu'il tient à la vérité du détail dans les costumes, les ornements, les armes, le mobilier. Et s'il fait une entorse à la réalité historique, c'est au nom d'une vérité historique supérieure et symbolique : don Carlos devient Charles-Quint à Aix-la-Chapelle, près du tombeau de Charlemagne, et non à Francfort selon l'histoire. Les décors, les costumes, les mises en scène de *Torquemada* évoquent le patio du palais-cloître de Lhana à Burgos, la salle du Conseil de l'ancien palais maure de Séville avec vue sur le Quemadero : « énorme aspect de supplice et d'incendie » ; une autre scène rappelle les tableaux de moines mystiques ou de saints, d'ermites sur les hauteurs d'une montagne, entourés d'objets de la vie quotidienne : une cruche d'eau, un pain noir, un plat de bois où l'on voit des pommes et des châtaignes, et l'on songe aux peintres du « Siècle d'Or » : Zurbaran, Velazquez, Greco, Murillo. V. Hugo connaissait la peinture espagnole, elle l'avait déjà frappé dans son enfance, par sa beauté et sa grandeur, au palais Maserano de Madrid et dont il s'est souvenu pour la galerie des portraits dans *Ruy Blas*. Pourtant il fait peu de références explicites à la peinture espagnole, peut-être parce qu'il est habité par elle. En tout cas il fréquente les musées, (il est vrai, peu nombreux à l'époque). Sainte-Beuve lui témoigne sa reconnaissance pour tout ce qu'il lui a fait voir, lors d'une visite au Louvre. Il est l'ami des peintres : Boulanger, Déveria, Gautier. En exil, il reçoit des revues d'art. Il se tient au courant et, à l'époque, les peintres français, Manet, Millet, Courbet, s'inspirent des peintres espagnols. Les Parisiens avaient pu admirer la collection du maréchal Soult, riche en Murillos (qu'il avait particulièrement appréciés) et dont les rapines avaient valu à Napoléon le surnom de « Napoladronne ». Gautier a fait connaître Goya, oublié à Bordeaux, et Delacroix Velazquez.

Pour *l'Année terrible* V. Hugo a sous les yeux *Les Désastres de la guerre* et il note dans ses *Carnets intimes* : « Le soir nous avons feuilleté les *Désastres de la guerre* de Goya. [...] C'est beau, c'est hideux. » Il a un œil de peintre ; un dénombrement systématique des récurrences du verbe « voir », du mot « spectacle » et de leurs équivalents lexicaux en serait une illustration probante. De ce point de vue « La Rose de l'Infante » (1859) laisse apparaître comment, s'inspirant des « Ménines », il compose un autre tableau dont les acteurs sont

différents pour une moralité différente. Pourtant l'hommage à Vélazquez est évident : « Quand on rêve devant ce chef-d'œuvre, l'imagination se porte vers un autre chef-d'œuvre "La Rose de l'Infante" [dont le poète] semble, pour le peindre, avoir dans l'Escorial ramassé le pinceau de Velazquez. » (Th. Gautier.) Là où le peintre compose un tableau centré sur l'Infante Marguerite, fille de Philippe IV, espoir de la Couronne, V. Hugo compose, en un lieu ouvert, un parc, un triptyque en trois volets, réduit à trois personnages ; le premier, où l'Infante, à la rose épanouie ( 66 vers), directement inspiré par le célèbre portrait de l'Infante Marie-Marguerite par Velazquez (au Louvre), est relié au suivant par la charnière temporelle « Pendant que », d'une tonalité en contraste avec le premier ; il représente le sinistre Philippe II, dans le palais recréé, composite (15 vers) de l'Escorial, de Burgos, tandis que le troisième volet, rattaché au précédent par la charnière « Cependant » (27 vers) est d'une brièveté qui met en valeur le coup de théâtre du souffle d'air éparpillant les pétales de la rose sur le bassin. Deux lieux distants, le parc et le palais, qui éclipsent la paternité pour mettre l'accent sur la volonté de puissance. Les liens de parenté ne sont jamais explicités :

Si quelqu'un pouvait voir dans l'œil de ce fantôme  
Ce qu'on apercevrait [...]  
Ce n'est pas l'humble enfant.

Les personnages représentés ne sont pas ceux de Velazquez. L'Infante, dans le poème, est la fille de Philippe II et d'Anne (fille de Maximilien II), née en 1580 et morte trois ans plus tard, tandis que l'Infante des « Ménines » est la princesse Marguerite dont il existe, outre celui du Louvre, un portrait au Prado et un autre à Vienne. Dans le tableau de Velazquez, « La Famille royale », elle n'a pas de rose, elle reçoit de l'eau dans un « bucaro » rouge que lui présente une des Ménines, à sa droite. V. Hugo ne retient que la robe blanche, symbole de la pureté, de l'innocence de la fillette, qu'il décrit avec une précision picturale :

Sa basquine est au point de Gènes ; sur sa jupe  
Une arabesque, errant dans les plis du satin,  
Suit les mille détours d'un fil d'or florentin.

Le mouvement sinueux du motif est suggéré par le rythme de l'alexandrin avec sa coupe forte à la huitième syllabe, suivi d'un contre-rejet hardi, mettant en valeur le mot arabesque, détaché lui-même par la coupe forte à la quatrième syllabe. Il conserve également le regard vague, énigmatique :

Elle tient à la main une rose, et regarde.  
Quoi ? Que regarde-t-elle ? Elle ne sait pas.

Il fait une entorse à l'histoire en ne respectant pas son âge réel. Dans le poème elle a cinq ans, comme Marguerite dans un de ses portraits par Velazquez. On comprend ce choix quand on regarde le portrait de Marguerite à trois ans (à Madrid), bébé adorable dans sa gaucherie mais nullement princesse « avec la gravité d'une petite reine ». Cinq ans, c'est encore la première enfance, à la limite de l'âge dit de raison. Pour le lecteur, l'enfant insouciant, pour qui « tout est joie, enchantement et parfum », est marquée par l'imminence de la mort, et il est émouvant de deviner les traits de Léopoldine sur le visage de la fillette royale :

Ses yeux bleus sont plus beaux sous son pur sourcil brun.

Le motif de la rose permet de reprendre le rouge épars dans le tableau espagnol, d'en jouer, en lui donnant un autre sens. Il devient un motif non seulement pictural, mais scénique. Alors que les personnages de Velazquez semblent figés dans une attente que le peintre fixe pour l'éternité, tout est mouvement dans l'épopée miniature. La rose semble surprise dans son épanouissement :

La rose épanouie et toute grande ouverte,  
Sortant du frais bouton, comme d'une urne ouverte,  
Charge la petitesse exquise de sa main.

La fillette est saisie dans un jeu de physionomie :

Quand l'enfant, allongeant ses lèvres de carmin,  
Fronce, en la respirant, sa riante narine.

Le rouge de la fleur, symbole royal, est en même temps signe de sang et de vie :

La magnifique fleur, royale et purpurine,  
Cache plus qu'à demi ce visage charmant,

si bien que se confondent l'incarnat de la joue et le pourpre de la rose.

Une scène concomitante se déroule dans le palais de l'Escorial, sur le volet central dominé en contraste par la sombre figure, terrifiante, de Philippe II, image de l'Inquisition, image de mort, perdue dans son rêve de puissance, de domination mondiale grâce à sa redoutable Armada, contemplée par son œil intérieur. En déséquilibre avec ce déploiement d'hybris, le bref coup de théâtre final donne aux pétales de rose éparpillés sur les eaux du bassin l'ampleur du désastre annoncé et justifie la leçon de morale que dispense la duègne à l'enfant étonné :

Tout sur terre appartient aux princes, sauf le vent.

Par les procédés de contamination de plusieurs tableaux, le télescopage de deux époques, V. Hugo a composé un tableau à tonalité espagnole, par la référence à Velazquez, par les personnages, les lieux, la lexicologie (noms de villes ou mots espagnols comme « moços »), par la vérité historique de la puissance espagnole de sa flotte, par la présence de l'Inquisition et de ses bûchers, espagnole encore par la moralité finale d'auto-sacramental : « La vie est un songe. » Cette leçon de « nada », V. Hugo l'avait déjà faite sienne et exprimée dès 1831 dans la pièce IV des *Feuilles d'automne*, qui a pour épigraphe un vers de Calderon : « De todo, nada. De todos, nadie. »

Hélas ! plus de grandeur contient plus de néant !

Et, plus loin, dans la dernière strophe :

Napoléon, César, Mahomet, Périclès,  
Rien qui ne tombe et ne s'efface !

Ce poème de tonalité espagnole est un poème hugolien où se trouvent tous les thèmes chers au poète : la grâce et la fragilité de l'enfance, et sa philosophie. Il croit à l'existence du Mal : « Philippe II était le mal. » « C'était Satan règnant au nom de Jésus-Christ. » Il est noir

comme Claude Frolo, qui effrayait la Bohémienne dans *Notre-Dame de Paris*. La moralité politique qui se dégage de l'épopée espagnole est déjà exprimée dans la préface de *Ruy Blas*, où il inscrivait l'action du drame 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. »

Nous ne dirons rien des 450 dessins et lavis de V. Hugo qui lui valurent l'admiration de Gautier et de Baudelaire, reconnaissant en lui une inspiration visionnaire, une imagination déchaînée, une technique aussi inattendue que hardie — nous dirions moderne — à la manière de Goya ; nous ne dirons rien de l'Espagne sonore présente dans son œuvre ; nous terminerons en rappelant qu'elle est au cœur de sa création, qu'elle investit son imaginaire avec la force d'un être vivant au point qu'il s'adresse à elle directement à deux reprises, comme à une personne, ce qu'il n'a fait pour aucune nation. Le 22 octobre 1868, depuis son exil à Hauteville, il lui rend un vibrant hommage : « Un peuple a été pendant mille ans [...] le premier peuple de l'Europe » et il l'appelle à reprendre son rang à l'égal de la France et de l'Angleterre en choisissant la république comme forme de gouvernement ; puis, le 19 novembre 1868, à la demande d'Emilio Castelar, il la conjure d'adopter immédiatement l'abolition de l'esclavage et, dans ces deux lettres, se retrouvent encore tous les grands thèmes hugoliens.

Georgette Wachtel