

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, Mi 48106-1346 USA  
800-521-0600

UMI<sup>®</sup>





Université d'Ottawa · University of Ottawa



**ROMANTISME ET INTERTEXTUALITÉ:  
LES ÉCHOS DU ROMANCIERO ESPAGNOL CHEZ  
CHATEAUBRIAND, ABEL HUGO ET ÉMILE DESCHAMPS**

par

RACHEL JOBIN

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa - 2002



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76531-8

**Rachel Jobin**

**Romantisme et intertextualité: les échos du Romancero espagnol chez Chateaubriand, Abel Hugo et Émile Deschamps**

**M.A. Lettres françaises**

**Résumé**

L'attrait des romances espagnols, poèmes populaires que les romantiques croyaient remonter au Moyen Âge, s'est exercé sur des écrivains comme Chateaubriand, Abel Hugo et Émile Deschamps. Ceux-ci voyaient dans le Romancero un témoignage de la mémoire du peuple, une forme d'expression collective qui aurait contribué à la prise de conscience de l'identité nationale.

Nous montrerons comment ces auteurs ont transposé l'intertexte espagnol dans leurs propres textes en nous appuyant sur la distinction opérée par Gérard Genette entre les modalités intertextuelles telles que la citation, l'allusion et le plagiat, instruments privilégiés par Chateaubriand, et les modalités hypertextuelles que sont la traduction et l'imitation, employées par Abel Hugo et Émile Deschamps.

À partir de l'analyse de textes précis de chacun de ces écrivains, nous nous interrogerons sur les rapports qu'établissent les romantiques français avec le Romancero: s'agit-il d'un véritable dialogue, ou l'intertextualité n'est-elle qu'une arme de combat contre les principes du classicisme?

## Remerciements

*Je voudrais surtout remercier M. Rainier Grutman, qui m'a conseillée et guidée tout au long de la recherche et de la rédaction de la thèse. Toute ma gratitude aussi à Marko, Serge, Isabelle, Léo et Nathalie, pour leur amitié et leur soutien, ainsi qu'à mes parents, qui m'ont toujours appuyée dans mes projets.*

## INTRODUCTION

Une caractéristique importante du romantisme européen est son ouverture aux littératures étrangères, phénomène qui se manifeste d'abord en Allemagne puis, dans une moindre mesure, en France. Une nouvelle esthétique se développe: alors que le classicisme, fondé sur le concept d'un Beau statique et invariable, prônait l'imitation des écrivains de l'Antiquité gréco-latine, le romantisme conçoit la beauté comme individuelle et changeante et s'intéresse aux littératures des autres pays européens, en particulier à celles de sources populaires. Dès 1803, l'Allemand Ludwig Tieck décrit le brusque foisonnement des littératures étrangères:

Les admirateurs compétents de Shakespeare ne sont plus rares; les poètes italiens ont leurs fidèles; on lit et on étudie les auteurs espagnols aussi assidûment qu'on peut le faire en Allemagne; on peut se promettre la meilleure influence de la traduction de Calderón; on peut s'attendre à ce que les chants provençaux, les poèmes scandinaves et les fleurs de l'imagination hindoue ne nous restent plus longtemps chose inconnue<sup>1</sup>.

Les romantiques auront fréquemment recours à des textes d'autres cultures, qu'ils traduiront, imiteront et citeront à qui mieux mieux. Le problème se pose néanmoins de

---

<sup>1</sup> Ludwig Tieck, cité par Paul Van Tieghem, *Le Mouvement romantique*, Paris, Librairie Vuibert, 1923, p. 68.

savoir si l'intégration de la matière d'origine étrangère à leurs textes obéit à un véritable intérêt pour les cultures en question, c'est-à-dire à une tentative de dialogue, ou si au contraire elle témoigne d'une volonté d'assimilation. Pour tenter d'offrir une réponse, nous étudierons un cas précis, celui de la transposition du Romancero espagnol dans les textes romantiques. Nous analyserons les formes que prend l'intertextualité chez quelques-uns des écrivains français qui se sont inspirés du Romancero. Ceux qui ont le plus longuement retenu notre attention sont François-René de Chateaubriand, Abel Hugo et Émile Deschamps. Chateaubriand est le premier écrivain d'envergure à avoir eu recours à des romances<sup>2</sup> espagnols. Ce fut en 1826, dans sa nouvelle intitulée «Les Aventures du dernier Abencérage». Abel Hugo a également été d'une grande importance dans le domaine, vu son rôle d'intermédiaire: ses traductions contribueront à faire connaître le Romancero aux écrivains français. Émile Deschamps, pour sa part, nous a fourni avec ses «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths», publiées dans les *Études françaises et étrangères* (1828), qu'Ernest Mérimée qualifie d'«inspirations d'un espagnolisme furieusement romantique»<sup>3</sup>, une illustration probante de la manière dont le romantisme français a su récupérer des textes étrangers afin de les intégrer à son propre projet

---

<sup>2</sup> Nous emploierons ce terme au masculin, comme le font les hispanisants, afin d'éviter toute confusion avec son homographe français, qui signifie plutôt «poème narratif à thématique amoureuse et aventurière» (définition de Hendrik van Gorp et alii, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 432, s.v. «romance»).

<sup>3</sup> Ernest Mérimée, «Introduction» à id., *Romancero espagnol*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d. [1920?], p. 30.

esthétique. Nous ferons également référence à la citation de romances dans deux poèmes, «La Bataille perdue» et «Romance mauresque», extraits des *Orientales* de Victor Hugo, frère cadet d'Abel. L'étude détaillée de l'emploi du Romancero dans ces textes nous permettra de proposer diverses pistes de réflexion quant à la poétique du romantisme.

En effet, cette poétique fait appel à plusieurs principes, même si ceux-ci sont énoncés moins clairement que ceux du classicisme. Francis Claudon va jusqu'à dire qu'il est «[peut-être] même déplacé de parler de "poétique" du Romantisme, dans la guerre où, au nom de la liberté, de la nouveauté, les auteurs du temps n'ont guère produit de textes normatifs»<sup>4</sup>. Évidemment, l'absence d'un art poétique explicite n'implique pas forcément l'absence de toute poétique, puisqu'il peut y avoir des normes implicites, des principes tacites sur lesquels les artistes s'entendent. Mais selon Claudon, «l'art poétique romantique existe surtout comme condamnation [...]. Condamnation des règles, condamnation des genres, condamnation des inspirations précédemment cultivées»<sup>5</sup>. Nous observerons comment ces condamnations se manifestent dans les textes, mais nous verrons que ceux-ci contiennent aussi des affirmations proclamées, et qu'il arrive à leurs auteurs d'afficher clairement leurs couleurs.

Pour mieux comprendre l'esthétique du romantisme par l'intermédiaire des transpositions du Romancero, il faudra d'abord se demander pourquoi ce corpus de textes

---

<sup>4</sup> Francis Claudon, «La poétique des romantiques», dans Jean Bessière (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 302.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 315.

en particulier a tant marqué les romantiques. La principale caractéristique du Romancero est qu'il est alors considéré comme une sorte de mémoire du peuple. La revalorisation des chansons populaires développée dans les théories de Herder prend appui sur le fait que la littérature doit être «la langue du cœur» dans laquelle chante «l'esprit de la nature»<sup>6</sup>. La seule poésie véritablement authentique est celle des peuples qui s'expriment par le chant: «Tous les peuples non policés chantent, agissent. Ils chantent leurs actions. Leurs chants sont archives du peuple, trésor de sa science et de sa religion, de sa théogonie et de ses cosmogonies»<sup>7</sup>. Le Romancero semblait correspondre à cette définition: de fait, on croyait que les romances dataient du Moyen Âge et qu'ils étaient le fruit d'une imagination collective, alors qu'en réalité, la plupart d'entre eux sont postérieurs au début de la Renaissance et ont été composés par des poètes individuels. C'est donc sur des concepts erronés que repose la fascination romantique pour le Romancero.

Le romantisme, qui accompagne la montée du libéralisme et la prise de conscience d'une identité nationale, se penche avec ferveur sur les textes médiévaux que le classicisme littéraire avait laissés de côté, afin d'y retrouver l'âme du peuple et, plus généralement, de découvrir des «ancêtres» de cultures européennes contemporaines autres que les classiques grecs et romains. Lorsque ces textes font défaut, les romantiques n'hésitent pas

---

<sup>6</sup> Johann Gottfried Herder, «Extrait d'une correspondance littéraire sur Ossian et les chants des anciens peuples», cité par Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999, p. 29.

<sup>7</sup> Johann Gottfried Herder, «Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst», 1777, cité par Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 38.

à en inventer. Anne-Marie Thiesse donne l'exemple célèbre de l'épopée d'Ossian. James Macpherson, jeune précepteur écossais, publie en 1761 une épopée qu'il fait passer pour la traduction de poèmes anciens, auxquels il donne un auteur imaginaire: *Fingal, an Ancient Epic Poem, in 6 books, together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the gaelic language by James Macpherson*. On flairera rapidement la supercherie, mais cela n'empêchera pas le succès immense de l'épopée ossianesque ni sa traduction immédiate dans plusieurs langues européennes. À la suite de Macpherson, d'autres bardes modernes apparaîtront en Europe, composant odes et épopées<sup>8</sup>. Sur le plan esthétique, l'intérêt de ces textes repose sur le fait qu'ils sont entièrement libérés des conventions classiques. Ils serviront donc d'instrument d'«offensive contre la Culture unique»<sup>9</sup>, incarnée dans le classicisme français. « [La jeune génération] a désormais une motivation éminente à son combat: la tradition savante a scandaleusement occulté au seul profit du classicisme les sources "barbares" des cultures européennes que le Peuple seul a su préserver»<sup>10</sup>.

Comment, en récupérant le Romancero, les écrivains romantiques français l'intègrent-ils à leur œuvre, à une époque où l'imitation est dénoncée comme un vice? Soit Victor Hugo: «Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus

---

<sup>8</sup> Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 45-48.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28.

Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille [...]. Celui qui imite un poète romantique devient nécessairement un classique puisqu'il imite»<sup>11</sup>. La transposition d'un texte dans un autre n'est pas gratuite, étant donné que le texte transposé se charge forcément de connotations nouvelles dans cet autre contexte. Il importera d'examiner quels sont les changements effectués, quel rôle est donné au texte initial, dans quelle mesure il garde la parole ou est étouffé, quels sont les ajouts ou les suppressions faits par l'écrivain romantique... Ces observations nous aideront à déterminer quelle place est effectivement laissée aux autres cultures dans la littérature romantique, et si les imitations des littératures étrangères semblent le fruit d'un légitime désir de connaître et faire connaître des cultures étrangères, ou si au contraire, comme le soupçonne Claude Millet, «le romantisme français reste très franco-français»<sup>12</sup> jusque dans son intérêt pour les autres littératures européennes.

Pour examiner la manière dont les romantiques ont eu recours au Romancero dans leurs propres textes, nous adopterons quelques concepts énoncés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982) et repris par Nathalie Piégay-Gros dans son *Introduction à l'intertextualité* (1996), car ils nous semblent les plus adéquats pour l'étude que nous nous proposons de faire. Celle-ci, en plus d'éclairer la poétique des romantiques en fonction de

---

<sup>11</sup> Victor Hugo, cité par Francis Claudon, *op. cit.*, p. 314.

<sup>12</sup> Claude Millet, «Introduction» à id., *L'Esthétique romantique en France: une anthologie*, Paris, Pocket, Agora, Les Classiques, 1994, p. 21.

leur transposition de textes étrangers, voudra également mettre à l'épreuve le concept d'intertextualité.

Depuis une trentaine d'années, la notion d'intertextualité suscite de nombreuses réflexions et soulève des controverses quant à sa définition et à son champ d'application. De manière très générale, on parle d'intertextualité lorsqu'il y a présence, dans un texte, d'autres voix ou d'autres textes. Selon Laurent Jenny, le texte littéraire ne peut être pensé sans l'intertextualité:

De fait, on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant [...]. Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression<sup>13</sup>.

Le terme d'«intertextualité» a été forgé par Julia Kristeva. Elle le définit comme «une permutation de textes», c'est-à-dire que «dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris dans d'autres textes se croisent et se neutralisent»<sup>14</sup>. Cela signifie que ces énoncés entrent en contact sans qu'aucun d'eux ne prenne le contrôle du texte. Il s'agit d'un processus dynamique. Kristeva refuse de considérer l'intertextualité comme un emprunt à des textes pré-existants, la distinguant ainsi de la traditionnelle critique des sources. Celle-ci voyait dans le texte auquel elle s'attachait l'aboutissement d'un réseau d'influences

---

<sup>13</sup> Laurent Jenny, «La Stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.

<sup>14</sup> Julia Kristeva, «Problèmes de la structuration du texte», *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1968, cité par Laurent Milesi dans «Intertextualités: enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos)», dans *Texte(s) et intertexte(s)*, études réunies par Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 8.

se combinant pour créer ce résultat final. L'œuvre littéraire était issue des œuvres antérieures par un processus de filiation, l'écrivain empruntant à des sources tout en puisant dans sa propre inspiration pour ajouter des éléments de son cru. Les sources et les textes étaient considérés comme des objets immuables. L'intertextualité, au contraire, se définit précisément comme transformation et interaction. Nathalie Piégay-Gros résume cette opposition entre l'intertextualité, qui parle de textes, et la critique des sources, qui parle d'œuvres:

L'intertexte [...] ne fournit pas un principe explicatif; il ne permet pas de déterminer une relation de cause à effet entre les œuvres. Les métaphores du tissage et du réseau sont pertinentes pour rendre compte du texte et se substituent à celles du développement, de l'organisme, de l'évolution, qui sont elles du côté de l'œuvre<sup>15</sup>.

Le texte lui-même change de signification selon qu'il se trouve étudié dans son milieu de création ou qu'il se voit repris ou parodié dans un autre texte, ou même simplement relu dans un autre contexte. Le nombre de significations potentielles d'un texte est donc infini pour quelqu'un comme Kristeva qui, s'inspirant du dialogisme de Bakhtine, conçoit le texte comme une «mosaïque de citations» ou «absorption et transformation d'un autre texte»<sup>16</sup>. Bakhtine avait souligné la présence, dans le roman, de voix multiples, qui en font un genre essentiellement polyphonique. Cette polyphonie est selon lui le résultat d'une interaction avec les discours sociaux ambiants, si bien qu'un texte ne peut

---

<sup>15</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 34.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, coll. Points, cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 28.

jamais être étudié indépendamment du contexte social et idéologique de l'époque. Cependant, Piégay-Gros relève le danger qui existe à confondre dialogisme (ou interdiscursivité) et intertextualité, car la fusion de ces concepts donnerait à l'intertextualité un sens trop large et trop général, ne la limitant plus à la présence de textes dans un autre texte, ce qui «risquerait de dissoudre la notion et de la priver de toute pertinence pour l'analyse littéraire»<sup>17</sup>. On se contentera donc, pour ce travail, de qualifier d'intertextuelle toute présence dans un texte littéraire d'un autre *texte*. L'intertextualité confère au «texte centreur», pour reprendre la terminologie de Laurent Jenny, un pouvoir particulier:

Le statut du discours intertextuel est ainsi comparable à celui d'une super-parole en ceci que les constituants de ce discours ne sont plus des mots, mais du déjà parlé, du déjà organisé, des fragments textuels. L'intertextualité parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants<sup>18</sup>.

Dans le cas d'une étude intertextuelle comme celle de la transposition du Romancero chez les romantiques français, la première étape, mais non la plus importante, sera évidemment d'identifier les marques d'intertextualité dans chacun des textes. Ensuite se posera le problème le plus intéressant, celui de l'interprétation. La présence d'intertextes n'est jamais fortuite; d'une manière ou d'une autre, elle enrichit le texte, le chargeant de significations nouvelles et multiples. Aucun texte littéraire n'a de sens absolu et pré-établi.

---

<sup>17</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>18</sup> Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 266.

Il change de signification au cours de l'histoire et selon le contexte. S'il joue le rôle d'intertexte dans un autre texte, il se transforme lui-même tout en transformant le texte dans lequel il est transposé. Selon Kristeva, l'intertextualité est «l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle»<sup>19</sup>. En effet, un texte qui contient des intertextes se positionne toujours par rapport à ces derniers, que ce soit pour les rejeter, les adopter ou leur conférer un sens nouveau. Dans le cas des romances espagnols repris par les romantiques, l'intertexte peut contribuer à un positionnement idéologique, c'est-à-dire au rejet du classicisme et à l'affirmation de principes inédits. Le texte citant domine les intertextes et les dispose de manière à leur conférer un certain sens. Selon la formule de Laurent Jenny: «L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens»<sup>20</sup>. Le texte conserve donc toujours une unité fondamentale, même lorsqu'il fait appel à des textes d'origines diverses et qu'il les replace dans un autre contexte culturel, historique et idéologique, les détournant ainsi de leur signification originale. Jenny attribue à l'intertextualité une fonction essentiellement subversive et critique, et en fait «l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels»<sup>21</sup>. Si cette hypothèse se vérifie, on comprend

---

<sup>19</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, cité par Laurent Milesi, *op. cit.*, p. 11.

<sup>20</sup> Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 262.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 281.

mieux pourquoi le romantisme, période de «renaissance culturelle», a si abondamment puisé dans les textes remontant au Moyen Âge, français ou étranger. En étudiant les échos du Romancero dans les textes romantiques, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure l'intertextualité a servi d'arme aux romantiques dans leur combat contre le classicisme. Ce faisant, nous montrerons à quel point les concepts intertextuels, et en particulier la distinction établie par Genette entre intertextualité et hypertextualité, peuvent s'avérer utiles lors de l'analyse de textes dans le but de résoudre une problématique de ce genre.

Même si l'on admet que, de manière générale, l'intertextualité a une fonction subversive, il faudra étudier chaque texte isolément afin de déterminer de quelle manière les phénomènes intertextuels s'y manifestent. En effet, il est impossible d'établir une classification rigoureuse des significations potentielles des occurrences intertextuelles, étant donné qu'elles varient de texte en texte, trop de facteurs entrant en ligne de compte. Les occurrences peuvent être isolées ou multiples, placées en épigraphe ou intégrées dans le texte, explicites ou non. De plus, pour chaque texte, les intertextes tissent des liens entre eux aussi bien qu'avec le texte dans lequel ils sont inscrits, formant de nombreux réseaux de signification. Pour ce travail, on interrogera donc les textes séparément, tout en établissant des liens entre eux. Notamment, on se demandera quels sont les romances transposés, quelles modifications ils subissent, comment ils s'intègrent dans le texte, quels sont les liens thématiques et formels entre le texte et l'intertexte et dans quelle mesure ils

contribuent à problématiser certains aspects du texte, comme par exemple les thèmes de la construction de l'identité nationale à travers l'histoire et du rejet des principes classiques. En outre, nous montrerons les différences de fonctionnement entre les relations intertextuelles de coprésence, où l'original se manifeste sous forme de citation, d'allusion ou de plagiat, et les relations de dérivation (que Genette qualifie d'«hypertextuelles»), lors desquelles le texte est une réécriture d'un autre texte.

Nous commencerons notre étude par une présentation du Romancero espagnol, de ses origines à sa redécouverte par les romantiques, suivie d'une exposition des outils théoriques qui nous ont servie au cours de l'analyse. Ensuite, nous étudierons la trace du Romancero dans la nouvelle «Les Aventures du dernier Abencérage», de Chateaubriand, où l'écrivain fait appel au procédé intertextuel de l'allusion pour enrichir son récit. Enfin, nous nous pencherons sur la traduction et l'imitation de romances espagnols telles que pratiquées par Abel Hugo et Émile Deschamps, respectivement. Ces analyses nous permettront de mieux comprendre comment les différentes formes d'intertextualité ont été employées par les écrivains romantiques français, avec quels effets et dans quel dessein.

# CHAPITRE PREMIER

## IDENTIFICATION D'UN INTERTEXTE:

### LE ROMANCERO

#### 1. Définition du Romancero

Dans l'analyse de phénomènes intertextuels, on distingue deux approches, selon qu'ils sont étudiés à partir de l'intertexte ou à partir du texte citant. Comme nous avons opté pour la première approche, en choisissant d'analyser les échos du Romancero dans différents textes romantiques français, il faudra d'abord mieux cerner l'intertexte. Pour les romantiques français, le Romancero est un monument littéraire, une «Iliade qui n'a point d'Homère»<sup>1</sup>, une «véritable Iliade de la chevalerie»<sup>2</sup>. Des écrivains comme

---

<sup>1</sup> Auguste Creuzé de Lesser, Préface aux *Romances du Cid*, 1814, cité par Henri Tronchon, *Romantisme et préromantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 208.

<sup>2</sup> Victor Hugo, «La Préface de Cromwell» [1827], notices et notes de Anne Ubersfeld, dans *Critique*, vol. 12 des *Oeuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p.13.

Chateaubriand et Victor Hugo y puisent abondamment. Mais qu'est-ce exactement que le Romancero, et comment a-t-il été redécouvert par les romantiques? Enfin, quels ont été les romances les plus fréquemment transposés dans la littérature française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle?

## 1.1. Histoire

Considéré comme l'un des trésors de la littérature européenne<sup>3</sup>, le Romancero représente l'ensemble des romances, au nombre de plusieurs milliers<sup>4</sup>, qui existent dans la littérature espagnole. Nous nous limiterons ici aux romances de langue castillane, bien qu'il y en ait aussi en galicien, en catalan, en portugais, voire en judéo-espagnol. Les romances sont des poèmes généralement assez courts, rédigés en vers assonancés de huit syllabes; on commence à les diviser en quatrains au XVI<sup>e</sup> siècle. La forme orale du romance est assez souple pour permettre l'introduction de thèmes très variés, censés représenter les différents aspects de l'esprit du peuple espagnol. En effet, l'une des principales caractéristiques du Romancero est qu'il aurait été modifié, au fil des siècles, par les voix successives qui l'ont chanté.

---

<sup>3</sup> L'anthologie du *Patrimoine littéraire européen* lui donne sa place parmi les «grands textes des littératures de l'Europe» (Jean-Claude Polet, (dir.), *Prémices de l'humanisme, 1400-1515*, dans *Patrimoine littéraire européen*, vol. 6, Bruxelles, De Boeck, 1992, p. vii).

<sup>4</sup> La collection de Durán, à elle seule, en compte 1901 (Agustín Durán, *Romancero general*, vol. X et XVI de *Biblioteca de autores españolas*, Madrid, Atlas, 1945).

On n'a pas encore établi l'origine des romances de manière définitive. Selon la théorie la plus répandue, développée par des érudits comme Marcelino Menéndez y Pelayo et surtout Ramón Menéndez Pidal, ils seraient issus des chansons de geste médiévales. On aurait d'abord commencé à chanter certains fragments de ces «cantares» isolément, ce qui aurait donné naissance à un nouveau genre, celui du romance. D'autres études laisseraient plutôt entendre que le romance aurait été créé, dès le début, par un ou des poètes anonymes, comme un genre original.

Quoi qu'il en soit, les romances les plus anciens que l'on ait conservés sous forme écrite datent des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Le premier exemple connu est inséré dans la *Vita Christi* du frère Iñigo de Mendoza (1482)<sup>5</sup>. Le *Libro de cincuenta romances*, publié entre 1525 et 1530, peut-être à Barcelone, serait la première anthologie de romances, mais elle n'a pas été conservée en entier<sup>6</sup>. Le *Cancionero de romances* le plus ancien à avoir été retrouvé intact est reconnu pour sa qualité: il s'agit du chansonnier dit d'Anvers, publié dans cette ville par le typographe Martín Nucio en 1547, puis réimprimé en 1550<sup>7</sup>. Il contient 156 romances, précédés d'un prologue intéressant sur le caractère oral de ce genre. À partir de ce moment, on publiera régulièrement des recueils de romances, notamment celui de Lorenzo de Sepúlveda en 1551 (*Romances sacados de las historias*

---

<sup>5</sup> Voir Giuseppe Di Stefano, *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1973, p.17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

*antiguas de la crónica de España*). les *Rosas de romances* de Juan de Timoneda (Valence, 1573) et, surtout, le *Romancero general* (Madrid, 1600), anthologie réunissant les recueils précédents. Le XVI<sup>e</sup> siècle fut aussi celui des *pliegos sueltos*, littéralement des «plis détachés», des feuilles volantes sur lesquelles étaient imprimées les paroles d'un ou plusieurs romances et qui étaient vendues à des prix dérisoires. Ces *pliegos sueltos* ont contribué à la diffusion des poèmes espagnols.

En général, les romances du *Romancero viejo*, poèmes destinés à être chantés par des jongleurs et repris par le peuple, ont été transmis par tradition orale. Il est impossible de déterminer à quel moment précis ils sont apparus, mais il est certain qu'avant d'être fixés sous leur forme définitive, ils ont subi de nombreuses modifications, comme tout genre oral. Ceci explique qu'il existe souvent plusieurs variantes, parfois contradictoires, des mêmes romances. Le *Romancero* a contribué à fixer les variantes les plus significatives, celles que le peuple a fini par adopter en cessant de les modifier. Même si les romances n'ont pas été créés par le peuple, il s'agit tout de même d'une poésie anonyme et populaire puisque les voix qui les ont chantés y ont laissé leur empreinte.

Il faut cependant noter que ces poèmes populaires, nourris par une collectivité, ont conservé au fil des siècles la même rigueur dans la forme. Écrits en vers octosyllabes, ils contiennent une assonance aux vers pairs (peut-être une conséquence de la scission des vers de seize syllabes des chansons de geste), généralement la même tout au long du poème. Dans l'assonance, qui est également utilisée dans la poésie épique française, la

dernière voyelle accentuée du vers et celles qui suivent sont identiques dans chaque vers assonancé, quelles que soient les consonnes<sup>8</sup>. Ce retour de la voyelle finale, peu contraignant dans la langue espagnole, qui ne compte que cinq voyelles, [a], [e], [i], [o] et [u], laisse une liberté assez grande quant au contenu tout en facilitant la mémorisation du poème.

## 1.2. Thématique

De fait, la thématique des romances est remarquable par sa variété. Elle peut inclure le récit de faits d'armes de la Reconquête chrétienne de la péninsule ibérique, mais aussi des récits bibliques, ou des histoires d'amour, de meurtre et d'honneur. Les personnages qui peuplent le Romancero proviennent de milieux et de classes sociales des plus diversifiés. Parmi les classifications possibles des romances, la plus courante est celle qui distingue entre des romances historiques (*históricos*), chevaleresques ou romanesques (*novelescos*), artistiques ou érudits (*artificiosos*)<sup>9</sup>.

Les romances historico-légendaires sont les plus nombreux. Il s'agit souvent de romances anciens (*Romancero viejo*) et anonymes, que l'on retrouve dans les «pliegos sueltos» et dans les recueils du XVI<sup>e</sup> siècle. Une catégorie particulière des romances

---

<sup>8</sup> Voir Hendrik van Gorp et alii, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 50, s.v. «assonance».

<sup>9</sup> Elle est reprise par Ernest Mérimée, *Le Romancero espagnol*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d. [1920], p. 18, dont nous nous inspirons.

historiques est formée par les romances dits «de la frontière» (*fronterizos*), qui relatent les circonstances entourant la Reconquête.

Le second groupe inclut les romances chevaleresques, carolingiens ou *juglarescos* (romances de jongleurs). Ils se sont développés vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et viennent souvent de sources étrangères, notamment d'épopées françaises.

Les romances artistiques ou érudits (*artificiosos*), enfin, sont des pastiches écrits par des poètes et dramaturges du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles (Góngora, Quevedo, Lope de Vega) dans un but plus purement littéraire que les précédents. On nomme l'ensemble de ces derniers romances le *Romancero nuevo*. On pourrait placer dans cette catégorie les romances mauresques (*moriscos*), version affadée des romances de la frontière. Dans ces romances *artificiosos*, comme leur nom l'indique, l'auteur use d'artifices littéraires caractéristiques de l'époque à laquelle il écrit.

Il est aussi possible d'adopter une classification chronologique plus détaillée des romances, basée sur l'évolution des différents modes narratifs. C'est ce que propose Ramón Menéndez Pidal<sup>10</sup>, qui distingue les *romances tradicionales viejos* (1450-1510), qui décrivent une situation ou une scène; les *romances juglarescos* (1480-1550), lesquels narrent généralement une succession de faits; les premiers *romances artificiosos* (1530-1550), qui présentent à nouveau une scène unique, mais avec une recherche de l'effet

---

<sup>10</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. x-xxxviii. Nous nous référons à cette classification dans le quatrième chapitre.

poétique; ensuite, les *romances eruditos o historiográficos* (1550-1587) se basent sur les chroniques pour enseigner l'histoire nationale; les *romances artificiosos nuevos* (1570-1595) visent à la repoétisation des anciens romances; enfin, les *romances declamatorios* (1590-1637) mêlent rhétorique et éloquence, produisant ainsi une forme souvent très affectée. Le *Romancero nuevo* est fréquemment composé de textes d'auteurs connus qui s'adressent à une élite, éloignant ainsi le Romancero de sa finalité initiale: être une littérature s'adressant au peuple et polie par le peuple.

### 1.3. Forme

Car le véritable Romancero traditionnel comprend les romances transmis oralement de génération en génération, et dépouillés au point de ne plus retenir que des éléments essentiels. C'est ce qui leur donnerait leur allure si naturelle. Selon Giuseppe Di Stefano<sup>11</sup>, cette simplification porterait sur plusieurs points: tout d'abord sur la syntaxe, où la phrase paratactique se substitue à la structure hypotactique, la juxtaposition remplaçant la subordination, puis sur le vocabulaire, surtout les adjectifs, enfin sur la structure narrative, qui se voit souvent réduite au dialogue. Sur le plan de la structure, on distingue le romance-conte et le romance-scène, celui-ci beaucoup plus fréquent que celui-là. Le romance-scène met en scène des personnages et débute de manière très directe, *in medias res*, souvent par un dialogue. Parmi les procédés stylistiques les plus

---

<sup>11</sup> Giuseppe Di Stefano, *op. cit.*, p. 41-42.

fréquemment employés dans les romances, Di Stefano relève la répétition de mots, l'allitération, les paires de synonymes et autres parallélismes<sup>12</sup>. Il mentionne également l'usage particulier qui est fait des temps, souvent pour les besoins de l'assonance. On observe des alternances fréquentes entre le présent et le passé lointain dans le but de varier les perspectives. Le vocabulaire est réduit aux mots les plus courants, ce qui ne nuit en rien à la qualité poétique. La simplicité des romances anciens vient du fait que leur but initial était de transmettre des connaissances historiques et culturelles à une population majoritairement illettrée, dans l'intention de conserver le souvenir du passé. Ainsi, la dramatisation de l'histoire dans et par les romances contribue de manière efficace à la prise de conscience d'une identité collective. On mêle histoires personnelles et histoire collective, et l'histoire nationale devient œuvre d'art.

## **2. Diffusion du Romancero dans l'Europe romantique**

Ces caractéristiques ne pouvaient qu'éveiller l'intérêt des romantiques, qui voyaient dans le Romancero espagnol une poésie spontanée, jaillie de l'âme du peuple, au mépris de toutes règles. Cette littérature dépasserait les œuvres nées de l'effort intellectuel, puisqu'elle représenterait une véritable «poésie du cœur», pleine de naturel et de liberté. La glorification de l'œuvre du peuple vient de ce que lui seul aurait su

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

préserver certaines traditions culturelles fondatrices de la littérature européenne, alors que le classicisme avait éliminé toute référence aux sources autres que l'Antiquité gréco-romaine. À la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le Romancero sera d'abord exalté par les Allemands. Cependant, à l'origine de cette redécouverte du Romancero se situe un ouvrage publié en 1783-84 dans la *Bibliothèque universelle des Romans*, une collection considérée comme plutôt médiocre à l'époque. Il s'agit des *Romances du Cid*, traduction anonyme, en prose, des romances du Cid d'après Escobar<sup>13</sup>. Elle marquera les premiers auteurs romantiques qui adapteront le Romancero en Allemagne et en France: Herder et Creuzé de Lesser. Dans la préface à l'édition de 1784, certaines phrases, par leur attaque vigoureuse de l'esprit classique, expriment des idées qui seront revendiquées par les romantiques:

Les règles classiques sont de mauvais vents qui flétrissent toutes les fleurs. Nous n'avons pas une bonne pièce lyrique dans notre langue, et les morceaux de poésie qui font le plus d'honneur au sentiment, sont abandonnés aux livres du Peuple. L'esprit est le plus funeste don de la Nature: il combine tout, épuise tout, dégoûte de tout. Maudit soit donc le XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il a barbouillé de son fard! [...] Les idées sont nées du cœur; celles qui naissent d'ailleurs sont bâtardes; l'ornement des grâces est leur nudité. Ce que nous appelons fleurir notre style n'est que le broder...<sup>14</sup>.

Malgré cette préface prometteuse, le traducteur ne peut s'empêcher de faire de nombreuses concessions au goût de son temps. Il affadit les passages qui sont trop

<sup>13</sup> Juan de Escobar (*Historia y romancero del Cid*, Lisboa, 1605), fut l'un des premiers compilateurs à publier un Romancero relatif à un seul sujet.

<sup>14</sup> *La Bibliothèque des Romans*, 3e série de *Romances du Cid*, octobre 1784, p. 5-6, citée par Henri Tronchon, *Romantisme et préromantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 243-244.

violents, atténué la crudité du langage et adapte les personnages au goût de l'époque. Il change la thématique, présentant, contrairement à l'original, «un Romancero qu'envahit et déborde le mal d'amour»<sup>15</sup>, y intercalant même des romances de son invention. Mais en dépit de ses infidélités au texte espagnol, le premier traducteur, resté anonyme, des *Romances du Cid* a joué un grand rôle dans la diffusion du Romancero en Europe. La fervente apologie qu'il fait des romances comme étant «le premier genre de composition d'où l'on a vu sortir tous les autres chez tous les peuples»<sup>16</sup> n'a pas peu contribué à l'importance que les romantiques leur attribueront.

## 2.1. Allemagne: de Herder à Hegel

Cependant, c'est surtout à travers un intermédiaire allemand, Johann Gottfried Herder, que le Romancero se fera connaître en France. Herder traduit d'abord quelques romances espagnols dans son recueil de *Volkslieder*, ou «Chants du peuple», publié en 1778-79. Mais il faudra attendre 1802 et 1805, deux ans après sa mort, pour que paraissent ses romances sur le Cid, *Der Cid nach Spanischen Romanzen*. Pour préparer ce recueil, Herder a consacré des années à essayer de rassembler tous les romances espagnols qu'il a pu trouver. Malgré ses efforts, il n'a pu se procurer le recueil d'Escobar,

---

<sup>15</sup> Henri Tronchon, *op. cit.*, p. 199.

<sup>16</sup> Cité par Ernest Martinenche, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922, p. 59.

ce qui explique pourquoi sa traduction se base surtout sur celle qui en est donnée dans la *Bibliothèque des Romans* et sur les romances de Sepúlveda et du *Cancionero* d'Anvers. Herder voit dans les chants populaires l'expression suprême de l'esprit du peuple, et compare même les richesses des romances du Cid à celles de l'œuvre d'Homère<sup>17</sup>.

Les autres grands promoteurs romantiques allemands du Romancero seront Friedrich Schlegel, Jacob Grimm et Friedrich Diez. Les deux derniers sont en même temps les pères fondateurs de la philologie comparée, germanique dans le cas de Grimm, romane dans celui de Diez. En 1802, Schlegel écrit une tragédie, *Alarcos*, basée sur le romance du comte éponyme, où il crée une nouvelle forme poétique en introduisant l'assonance dans le vers allemand pour imiter la forme du romance espagnol. Jacob Grimm, quant à lui, sera le premier à établir une distinction précise entre les vieux et les nouveaux romances dans sa *Silva de romances viejos* (1815). Friedrich Diez, enfin, publiera deux traductions commentées de vieux romances espagnols, en 1818 et en 1821, dans lesquelles il respecte l'emploi de l'assonance et du vers octosyllabe.

Deux de leurs célèbres contemporains, Goethe et Hegel, font eux aussi l'éloge des romances espagnols. Goethe vante leur grandeur et leur noblesse, Hegel les compare à l'œuvre d'Homère pour leur richesse et leur variété, et y voit une preuve du «génie national espagnol», «une couronne poétique si belle et si gracieuse que nous, modernes,

---

<sup>17</sup> Voir Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardi)*, *Teoría e historia*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 252.

pouvons l'opposer sans crainte à ce que l'Antiquité classique a fait de plus beau»<sup>18</sup>.

C'est donc en partie à l'Allemagne que la France doit sa propre découverte du Romancero, non seulement grâce à Herder, mais aussi à la traduction française (1812) de l'*Histoire de la littérature espagnole* de Bouterwek, professeur à l'Université de Göttingen. Cette étude, tout en présentant les romances comme le fondement de la poésie espagnole, servira à la propagation de deux erreurs à leur sujet, qui seront reprises par la plupart des écrivains et critiques romantiques<sup>19</sup>: premièrement, que les romances sont des textes extrêmement anciens, et deuxièmement, que la poésie arabe les a fortement marqués. Ainsi, paradoxalement, les deux aspects qui contribuent le plus à la popularité du Romancero auprès des romantiques, leur ancienneté et leur orientalisme, ne sont pas fondés.

## 2.2. France: Creuzé de Lesser et Abel Hugo.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le Romancero était encore peu connu en France, si ce n'est par les *Romances du Cid* de la Bibliothèque des Romans. Mais après sa redécouverte par les romantiques allemands, il sera reconnu en France également comme l'un des grands monuments de la littérature européenne. En 1814, Creuzé de Lesser publie les *Romances du Cid*, une transposition en vers du texte en prose de la

---

<sup>18</sup> Hegel, cité par Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 257. Nous traduisons.

<sup>19</sup> Voir Ernest Martinenche, *op. cit.*, p. 45-46.

*Bibliothèque des Romans*, à laquelle il ajoute sept romances de son cru. Son but est de fonder un genre nouveau, l'«odéide».

Dans sa préface, Creuzé de Lesser rend hommage au Romancero espagnol, qu'il dit être l'œuvre non d'un auteur mais d'un peuple, «le fruit de plusieurs siècles et le travail de plusieurs générations»<sup>20</sup>, et surtout, une «étrange Iliade qui n'a pas d'Homère», formule qui fera fureur parmi les romantiques. Cependant, le texte de Creuzé de Lesser n'est pas une simple adaptation de ce Romancero qu'il admire, mais vise à l'«améliorer» en en atténuant les effets et en en affadissant les expressions. Creuzé de Lesser se vante de ce projet dans sa préface. Il désire «dégager cet or si pur du sable qui le cache quelquefois»<sup>21</sup>. En modifiant le Romancero, il croit obtenir «un champ dont on supprime toutes les landes, un parterre dont on ne cueille que les plus belles fleurs»<sup>22</sup>. Tout ce qui pourrait choquer les lecteurs est supprimé ou transformé. En fin de compte, le texte de Creuzé de Lesser opère une sélection et modifie l'esprit même du Romancero, puisque l'auteur en fait une œuvre qui correspond à ce qu'il prétend être le goût du public français, qui est «si difficile pour tout ce qui sort de ses habitudes»<sup>23</sup>. *Les Romances du Cid* de Creuzé de Lesser ne font donc que confiner les Français dans les limites de ce

---

<sup>20</sup> Creuzé de Lesser, cité par Henri Tronchon, *op. cit.*, p. 209.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 209.

qu'ils connaissent, au lieu de leur ouvrir des portes vers de nouvelles formes de littérature, vers l'inconnu, vers l'étranger.

Il faudra attendre 1822 pour avoir une traduction à peu près exacte de certains romances. C'est Abel Hugo, le frère aîné de Victor Hugo, qui décide de traduire, en prose, les *Romances de Rodrigue*, après avoir publié un recueil de romances espagnols l'année précédente<sup>24</sup>. Il en traduit plusieurs, dont huit des dix-huit romances consacrés au dernier roi des Goths<sup>25</sup>. Comme l'avait fait Creuzé de Lesser pour les *Romances du Cid*, il construit, à partir de textes hétérogènes, un récit homogène, supprimant certaines répétitions ou contradictions pour obtenir un ensemble plus cohérent. Cependant, ses textes sont beaucoup plus fidèles à l'intertexte, ou à l'hypotexte, pour employer le terme de Genette<sup>26</sup>, que ceux de Creuzé de Lesser (dont le but premier, rappelons-le, n'était pas la fidélité). Ils ont l'avantage d'être une traduction directe du texte espagnol – langue qu'Abel avait bien apprise pendant son séjour à Madrid comme page de Joseph Bonaparte, de 1811 à 1813 –, et non l'adaptation d'une adaptation comme dans le cas de Creuzé. De plus, le long «Discours sur la poésie historique chantée et sur la romance espagnole» dont Abel Hugo fait précéder sa traduction deviendra une référence. Il y confirme la théorie selon laquelle les romances remonteraient à la plus haute antiquité et

---

<sup>24</sup> Abel Hugo, *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo, postero de los godos, en lenguaje antiguo*, Paris, Boucher, 1821.

<sup>25</sup> *Id.*, *Romances historiques, traduites de l'espagnol*, Paris, Pélicier, 1822.

<sup>26</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

seraient la forme littéraire de base de tous les peuples. D'après lui, les romances historiques et chevaleresques seraient calqués sur le modèle biblique, tandis que les romances «mauresques» résulteraient plutôt de l'œuvre de poètes arabes. Malgré les idées inexacts développées dans ce texte, les *Romances historiques, traduites de l'espagnol* sont un «ouvrage qui deviendra, erreurs comprises, une bible pour la critique romantique»<sup>27</sup>, et que sanctionneront des textes comme l'adaptation que donne Émile Deschamps des *Romances de Rodrigue* ou la note ajoutée par Victor Hugo à sa «Romance mauresque»<sup>28</sup>.

Le Romancero marquera également les autres littératures. En Angleterre, Robert Southey publie en 1814 *Roderick, the Last of the Goths*, inspiré des romances du roi Rodrigue. Lord Byron traduit certains romances mauresques, tout comme J.-G. Lockhart, le gendre de Walter Scott (en 1823), et John Browning (en 1824). En Amérique, Washington Irving s'inspirera des romances mauresques pour composer ses *Tales of the Alhambra* (1829). Henry Wadsworth Longfellow écrira un chapitre sur les romances dans *Outre-mer: a Pilgrimage Beyond the Sea*, publié en 1835. Le Romancero aura toutefois moins de répercussions sur la littérature anglaise et américaine que sur les littératures allemande et française.

---

<sup>27</sup> Marie-France Delpont, «Espagne» dans Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 767.

<sup>28</sup> Voir Victor Hugo, note sur «Romance mauresque» dans *Les Orientales* [1829], édition critique par Élisabeth Barineau, vol. 2, Paris, Marcel Didier, coll. «Société des textes français modernes», 1954, p. 216.

### 3. La sélection opérée par le romantisme français

Comme nous l'avons vu, le Romancero se distingue par le nombre et la variété de ses textes. Or, si l'on étudie les traces de romances espagnols dans la littérature française, on constate que ce sont souvent les mêmes textes qui se trouvent transposés, essentiellement ceux relatifs au roi wisigoth Rodrigue, aux Infants de Lara et au Cid, ainsi que quelques romances *fronterizos* et mauresques.

#### 3.1. Les romances de Rodrigue

Les romances de Rodrigue racontent la chute du royaume wisigoth suite à l'invasion musulmane en 711. Dans ces romances, Rodrigue, le dernier roi de l'Espagne wisigothique, perd son pays en raison d'un péché qu'il a commis. En effet, amoureux de «la Cava» (Florinde dans les textes tardifs<sup>29</sup>), il la viole. La Cava écrit une lettre à son père, le comte Julien, gouverneur de Ceuta, sur la côte nord-africaine, qui décide de laisser les Maures pénétrer en Espagne pour venger l'honneur familial. Après la défaite de Guadalète, le roi Rodrigue doit s'enfuir. Il finit ses errances dans la demeure d'un ermite qui lui fait faire pénitence en l'enfermant dans un cercueil avec une couleuvre. Rodrigue, mordu par le serpent, meurt de ses blessures au bout de trois jours. Il a ainsi

---

<sup>29</sup> Le nom employé pour désigner la fille du gouverneur de Ceuta, dans le Romancero viejo, est «la Cava», qui signifierait en arabe, selon la légende, «la femme de mauvaise vie». Le nom de «Florinde» est apparu pour la première fois en 1592 dans le roman de Miguel de Luna intitulé *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Abulcáçim Tárif* (voir Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último goda*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. xliii).

expié son péché et racheté son âme.

L'une des particularités des romances de Rodrigue est le fait qu'ils se réfèrent à un passé très lointain, nettement antérieur à celui de cet autre Rodrigue, le Cid, qui a vécu au XI<sup>e</sup> siècle. Leur origine est toutefois plus récente qu'on ne pourrait le supposer. Menéndez Pidal considère que la principale source des romances de Rodrigue n'est pas un poème épique, comme c'est souvent le cas, mais une chronique datant d'environ 1430, la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral<sup>30</sup>. Les romances du roi Rodrigue sont relativement peu nombreux<sup>31</sup>, si on les compare par exemple au cycle des romances consacrés au Cid. L'histoire qu'ils racontent est plus ou moins cohérente; c'est en fait une version très romancée d'événements historiques. S'il est vrai que le royaume wisigoth a sombré en partie à cause de trahisons<sup>32</sup>, l'histoire de viol et de vengeance est inventée. On observe ici un mélange entre l'histoire privée et l'histoire collective, mais aussi une tentative d'explication, ou de justification, de la défaite collective par l'erreur individuelle. De plus, l'intrigue se charge d'une dimension religieuse peu fréquente dans les romances: par le péché d'un homme, toute une nation sera perdue. La colère de Dieu se manifeste à travers l'intervention humaine, la trahison du comte Julien, qui a pour but de punir le

---

<sup>30</sup> Voir Ramón Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, tome I, Madrid, Gredos, 1957, p. 3-12.

<sup>31</sup> On en trouve une quarantaine dans la compilation de Ramón Menéndez Pidal consacrée à ce sujet (Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, 3 tomes, Madrid, Espasa-Calpe, 1958).

<sup>32</sup> Voir David William Foster, *The Early Spanish Ballad*, New York, Twayne, 1971, p. 51.

crime d'un autre homme. Tout autant que des événements historiques cruciaux, ce cycle de romances présente le péché, la punition et l'expiation d'un individu. La perte de l'Espagne est perçue non pas à travers le peuple, mais à travers les yeux du roi Rodrigue. C'est certainement le double aspect de ces romances, les relations entre destin individuel et destin collectif qu'ils exposent, formule qui fera plus tard le succès des romans historiques, qui a séduit les écrivains romantiques. En outre, le héros des romances de Rodrigue a tout d'un héros romantique, à la Byron<sup>33</sup>: seul, traqué, condamné à l'errance, ce personnage maudit par Dieu et par les hommes illustre la déchéance d'un roi, le passage de la gloire suprême à la misère totale, trajectoire qui devait immanquablement éveiller l'attention des romantiques. Émile Deschamps y sera particulièrement sensible, et donnera une adaptation de ces romances (également traduits par Abel Hugo) en 1828.

### **3.2. Les romances des Infants de Lara**

Beaucoup plus nombreux que ceux du roi Rodrigue, les romances des Infants de Lara ont en commun avec les premiers le fait qu'ils décrivent également des conflits tournant autour des thèmes de l'offense, de la culpabilité et de la vengeance. Ils sont issus d'une chanson de geste datant du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle, et leurs variantes présentent souvent des contradictions.

---

<sup>33</sup> Sur le héros byronien, voir Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du dix-neuvième siècle: le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977 [1966], p. 78-95.

L'intrigue est la suivante: vers la fin du X<sup>e</sup> siècle, les infants de Lara, sept frères, sont invités au mariage de leur oncle maternel, Rodrigo de Lara. La mariée se croit insultée par les infants, et son mari jure de la venger. Il s'allie avec une troupe de Maures, dirigée par Alicante, qui prend au piège les infants et les décapite. Alicante fait ensuite parvenir les têtes des infants à leur père, Gonzalo Gustos, prisonnier du roi musulman Almanzor. Celui-ci, pour apaiser la douleur de son prisonnier, lui envoie sa sœur, une jeune Maure, qui le séduit et lui donnera un fils, Mudarra, destiné à venger ses demi-frères. Finalement, Mudarra tuera l'offenseur.

L'intérêt de ces romances réside principalement dans les rapports entre les deux cultures, maure et chrétienne. Leurs représentants cohabitent, se battent ou s'allient, mais dans tous les cas, les valeurs du bien et du mal sont indépendantes des différences religieuses et culturelles. Ainsi, un chrétien peut vouloir mettre à mort des membres de sa propre famille, des Maures peuvent l'aider, mais un Maure peut également aider un chrétien à obtenir vengeance. Bien et mal, vice et vertu sont donc présents dans les deux cultures. Ces rapports entre deux groupes culturels antagonistes exerçaient manifestement un attrait sur les écrivains romantiques, par exemple sur Victor Hugo, qui basera sa «Romance mauresque» des *Orientales* sur la vengeance de Mudarra.

### **3.3. Les romances du Cid**

Les romances du Cid, les plus connus du Romancero viejo, sont centrés sur le

personnage historique de Rodrigo Díaz de Bivar, grand condottiere castillan du XI<sup>e</sup> siècle (1043-1099), qui incarne les valeurs de courage et de noblesse admirées par le peuple. On distingue deux catégories parmi les romances du Cid; d'une part, ceux décrivant le héros dans sa jeunesse, où son audace et son arrogance sont mises en valeur. Il s'agit de romances datant du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup> siècle, qui alimenteront la pièce de Guillén de Castro (*Mocedades del Cid*, 1618) et celle de Corneille (*Le Cid*, 1636). La deuxième catégorie est celle des romances relatant les prouesses du Cid<sup>34</sup>, inspirés par la chanson de geste *Cantar de Mio Cid*, qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle.

Le Cid est considéré comme l'idéal du peuple espagnol. Ses qualités sont d'autant plus louables que le Cid n'est pas de noble lignage, mais un simple guerrier. Son orgueil se manifeste parfois même par son opposition au roi et son refus d'obéir. Les valeurs exaltées dans les romances du Cid sont donc féodales plutôt que royales, et la liberté du héros ainsi que son indépendance d'esprit sont considérées comme ses biens les plus chers. Le Cid est évidemment surtout connu en France grâce à la pièce de Corneille. Cependant, il séduit également les romantiques par son individualisme exacerbé et son défi de l'autorité, valeurs prônées par le romantisme. Ainsi, dans sa *Légende des siècles*, Victor Hugo présente un Cid qui, même s'il proclame sa soumission au roi, ne craint pas

---

<sup>34</sup> Le surnom du Cid serait une adaptation castillane du titre arabe Al-Sayyid (Peter Such et John Hodgkinson, «Introduction» à *The Poem of My Cid*, Warminster, Aris et Phillips, 1987, p. 4).

de dire au monarque en face, brutalement, ce qu'il pense de lui<sup>35</sup>.

### 3.4. Les romances *fronterizos*

Enfin, les romances *fronterizos*, ou «de la frontière», se dégagent du Romancero par l'intérêt des sujets dont ils traitent. Comme leur nom l'indique, ils portent sur les événements de la Reconquête se déroulant à la frontière entre les Chrétiens et les Maures, frontière géographique bien entendu, mais aussi spirituelle, religieuse et culturelle<sup>36</sup>. Il ne s'agit donc pas uniquement de récits de bataille, mais également d'évocations subtiles des relations psychologiques et sociales entre les deux cultures.

Contrairement aux autres romances historiques, qui découlent généralement des poèmes épiques, les romances de la frontière, composés aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, sont à peu près contemporains des événements qu'ils décrivent. Ils ne proviennent pas de textes plus longs, mais consistent en des poèmes composés individuellement, dont le but premier est souvent de donner des nouvelles du front. Ces textes, parmi les plus connus du Romancero, ont particulièrement marqué la littérature romantique, tellement fascinée par les idées de nation et de culture nationale. En effet, les romances de la frontière offrent

---

<sup>35</sup> Victor Hugo, «Le Romancero du Cid» [1856] dans «La Légende des Siècles», nouvelle série [1877], notices et notes de Jean Delabroy, dans *Poésie III*, vol. 6 des *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosz, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1985, p. 255-275.

<sup>36</sup> David William Foster, *op. cit.*, p. 92.

une image assez complexe des luttes politiques, religieuses et personnelles basées sur des différences culturelles, sans jamais adopter de vision unilatérale ou partielle des conflits.

Parmi les romances de la frontière les plus célèbres, deux surtout ont laissé leur trace dans la littérature romantique<sup>37</sup>. Le premier, le romance d'«Abenámar», relate la découverte par le roi de Castille Juan II de la ville de Grenade, alors que celle-ci est encore sous domination maure. Apercevant des châteaux au loin, Juan II interroge Abenámar, son guide maure, sur ce qu'il voit. Celui-ci lui répond qu'il s'agit de Grenade et se met à lui décrire les beautés de la ville. Le roi Juan, ébloui, s'adresse alors directement à la ville pour la demander en mariage. Grenade lui répond qu'elle est déjà mariée avec un Maure. Ce romance, qui présente des problématiques complexes liées à la Reconquête, aux richesses artistiques par opposition au pouvoir militaire, et aux relations interculturelles, sera une des références de base de la nouvelle de Chateaubriand intitulée «Les Aventures du dernier Abencérage».

Un autre romance de la frontière très connu est celui intitulé «Ay de mi Alhama», qui décrit le chagrin du roi maure à la suite de la perte de la ville d'Alhama en 1482 aux mains des chrétiens. La phrase de regret «Ay de mi Alhama» revient régulièrement, comme un refrain, sur les lèvres du monarque. Lorsque celui-ci annonce la nouvelle à la population maure, un sage lui répond qu'à cause de ses injustices et de sa cruauté, il a

---

<sup>37</sup> Ce sont d'ailleurs ceux que cite Foster comme étant d'un intérêt particulier, autant par leur structure que par leur thématique (*Ibid.*, p. 94-108).

mérité cette défaite. On peut ici faire un lien avec les lamentations du roi Rodrigue après la perte de l'Espagne. Ce thème du roi dépouillé de son royaume sera repris notamment par Victor Hugo dans une de ses *Orientales*, «La Bataille perdue».

D'après ces quelques exemples, on peut conclure que l'esprit du Romancero a tout pour plaire aux romantiques. L'importance de la construction de l'identité nationale par le biais des rapports aux autres cultures, l'exotisme, ainsi que les valeurs de liberté et d'indépendance véhiculées par les romances correspondent aux leitmotifs du romantisme. De plus, le Romancero a l'avantage d'être considéré comme un texte primitif et populaire, dont l'antiquité et la valeur littéraire montrent que certaines littératures européennes ont pu s'épanouir, indépendamment du modèle classique, au cœur même du peuple, créant ainsi chez lui une profonde conscience nationale. Les écrivains français de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se feront donc un devoir de faire connaître le Romancero et de l'utiliser dans leurs textes, transposé selon différents procédés.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### MODALITÉS INTER- ET HYPERTEXTUELLES

#### 1. Distinction théorique

Pour notre étude de la transposition des romances espagnols dans les textes romantiques français, nous ferons appel aux outils présentés par Gérard Genette<sup>1</sup> et repris par Nathalie Piégay-Gros<sup>2</sup> et Tiphaine Samoyault<sup>3</sup>. Nous avons observé plus haut que la définition de l'intertextualité a évolué au cours des dernières décennies. Tel qu'employé par Julia Kristeva et Roland Barthes, le terme s'apparentait au dialogisme bakhtinien; Barthes définissait l'intertexte comme «un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets»<sup>4</sup>. Par la suite, le sens d'«intertextualité» se restreint progressivement jusqu'à

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>2</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

<sup>3</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

<sup>4</sup> Roland Barthes, «Texte (Théorie du)» [1980], *Encyclopædia Universalis*, vol. 22, Paris, 1990, p. 372.

s'appliquer au domaine strictement littéraire. Dans *Palimpsestes*, Genette distingue cinq relations textuelles, dont deux qu'il appelle respectivement «intertextuelles» et «hypertextuelles». L'intertextualité est définie par Genette comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement [eidos (gr.) = forme, essence] et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre texte»<sup>5</sup>. Cette relation peut se manifester sous différentes formes: la citation, le plagiat ou l'allusion. La citation en constitue la forme «la plus explicite et la plus littérale»<sup>6</sup>, tandis que le plagiat équivaut à «une citation non démarquée»<sup>7</sup>: le texte reprend un autre texte tel quel, mais implicitement, sans indication typographique ni renvoi explicite au texte emprunté. L'allusion, enfin, est moins directe, vu qu'elle fait appel aux connaissances et à la mémoire du lecteur en convoquant chez lui le souvenir de ce qu'il a lu ailleurs. Si le lecteur n'a pas les connaissances nécessaires, elle peut facilement lui échapper.

Par opposition aux modalités intertextuelles, qui relèvent d'une relation de coprésence entre les textes, Genette décrit les modalités hypertextuelles comme étant plutôt basées sur une relation de dérivation. C'est le cas où un texte B (que Genette nomme l'hypertexte) dériverait d'un texte A (l'hypotexte)<sup>8</sup>. Les genres hypertextuels par

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 50.

<sup>8</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

excellence seraient la parodie, le travestissement burlesque et le pastiche. Il est possible de distinguer deux modes de transformation: la transformation simple, ou traduction, et la transformation indirecte, ou imitation.

## 2. Les modalités intertextuelles

### 2.1. L'allusion

Genette décrit le texte où la modalité intertextuelle employée est l'allusion comme un «énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable»<sup>9</sup>. L'allusion convoque la mémoire et la sensibilité du lecteur de manière indirecte; souvent, elle apparaît comme une voix autre dans le texte. Comme le souligne Nathalie Piégay-Gros, le danger de l'allusion est qu'elle peut passer inaperçue, par exemple si le texte auquel elle renvoie ne fait plus partie du bagage intellectuel des lecteurs<sup>10</sup>. Cependant, le lecteur, même s'il ne connaît pas l'intertexte, peut être sensible à une certaine forme d'hétérogénéité qui s'introduit dans le texte qu'il est en train de lire. La reconnaissance d'une allusion exige donc de la subtilité car, ainsi que le relève Tiphaine Samoyault, l'allusion «dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>10</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 55.

intertextuelles»<sup>11</sup>. Elle implique «une complicité certaine entre le narrateur et le lecteur»<sup>12</sup>.

Les possibilités de l'allusion sont mises à profit par Chateaubriand dans «Le dernier Abencérage» (1826). Cette longue nouvelle narre une histoire d'amour impossible entre le dernier descendant de la famille maure des Abencérages, réfugiée en Afrique du Nord, qui revient au pays trente ans après la défaite maure, et une jeune noble espagnole. Même si l'intrigue du texte n'est pas celle des romances *fronterizos*, puisque la Reconquête est déjà terminée au moment où se déroule le récit, de nombreuses similitudes se manifestent entre les thèmes de la nouvelle et ceux du Romancero de la frontière. Conscient de ces points de rencontre, Chateaubriand transpose des romances *fronterizos* à différents endroits de la nouvelle, par le biais de l'allusion, permettant ainsi une mise en évidence des principales problématiques soulevées par le texte: les différences religieuses, les relations interculturelles et les revirements de l'histoire. Ainsi, par exemple, le passage où le jeune Maure, revenant en Espagne et apercevant Grenade pour la première fois du sommet d'une montagne, interroge son guide espagnol sur ce qu'il voit, fait clairement écho au romance d'Abenámar, qui décrivait la même scène, mais avec des personnages différents. C'était alors un voyageur espagnol, le roi Juan II, qui interrogeait son guide maure sur les splendeurs de la ville. L'inversion des rôles met en valeur les retournements de l'histoire.

---

<sup>11</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 53.

La voix du Romancero, qui apparaît en filigrane à travers le récit, ajoute donc une dimension supplémentaire à la nouvelle. Il n'est pas nécessaire de reconnaître les allusions aux romances pour comprendre l'intrigue, mais le lecteur attentif, même s'il est peu familier avec le Romancero, peut percevoir par certains indices une hétérogénéité dans le texte. S'il pousse la curiosité jusqu'à explorer l'intertexte, une profondeur nouvelle s'ajoutera à sa lecture.

## 2.2. La citation

Parmi les relations de coprésence, la citation, qui consiste à reprendre mot pour mot un fragment d'un autre texte, est la marque d'intertextualité la plus facile à discerner, puisqu'elle se distingue par certains signes typographiques, comme l'emploi de guillemets ou d'italiques. Il s'agit, contrairement à l'allusion, d'une forme d'intertextualité explicite. Comme le suggère Piégay-Gros, la citation pourrait même être la «figure emblématique de l'intertextualité», vu que sa présence dans un texte signifie «l'hétérogénéité et la fragmentation»<sup>13</sup>. Si, à la différence de l'allusion, le repérage de la citation ne nécessite aucun effort de la part du lecteur, la réflexion sur l'éclairage supplémentaire que la citation apporte au texte est aussi exigeante que celle sur l'allusion. Pour l'interprétation de l'occurrence intertextuelle sous forme de citation, il faudra prendre en compte plusieurs facteurs, comme «le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 46.

montage, le sens que lui confère son insertion dans un contexte inédit...»<sup>14</sup>. Les réflexions sur ces questions aideront à déterminer quels réseaux de significations la citation permet de tisser entre le texte et son intertexte.

Victor Hugo n'hésitait pas à user de citations. Ses *Orientales* inspirées du Romancero, «La Bataille perdue» et la «Romance mauresque», sont toutes deux précédées d'une citation mise en exergue. D'après Samoyault, l'épigraphe d'un texte

fait à la fois apparaître une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) et une réunion: le texte s'approprie les qualités, et le renom, d'un auteur ou d'un texte précédents, que ces derniers lui transmettent par effet de filiation: la place de l'épigraphe, en exergue au-dessus du texte, suggère la figure généalogique<sup>15</sup>.

Bien entendu, il ne s'agit pas de la seule fonction possible de l'épigraphe; mais il est vrai que cette position spécifique de la citation éclaire le texte tout entier.

Dans «La Bataille perdue», le texte cité est une strophe de «Rodrigue pendant la bataille», tirée de l'adaptation que donne Émile Deschamps du Romancero du roi Rodrigue. Non seulement cette citation permet une mise en contexte du poème, puisqu'elle décrit un personnage qui observe son armée en déroute, mais le lecteur curieux se rendra compte que le texte de Victor Hugo contient plusieurs clins d'œil à son collègue et ami Émile Deschamps. Ici, la citation ne joue pas le rôle d'une sanction donnée par une autorité, comme le fait souvent l'épigraphe, mais représente un rapprochement volontaire

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 46-47.

établi avec le travail d'un ami, ce qui crée des liens entre les deux textes. C'est bien l'avantage de la citation que de pouvoir «transformer profondément le texte de l'autre en le déplaçant, en lui offrant un nouvel environnement, et [...] inscrire en retour son propre texte en relation»<sup>16</sup>.

L'épigraphe de la «Romance mauresque», quant à elle, cite également un romance de Rodrigue, celui où le roi déchu rencontre un berger et lui demande où il pourrait trouver un abri: «Dixóle: - Díme, buen hombre, / Lo que preguntarte queria»<sup>17</sup>. La «Romance mauresque» elle-même s'inspire toutefois d'une scène du cycle de romances consacré aux Infants de Lara (*cf. supra*), celle où Mudarra reconnaît l'assassin de ses frères et le tue. Le fait que la citation soit dans une langue étrangère constitue une difficulté de lecture et d'interprétation supplémentaire. Le lecteur, s'il ne comprend pas le sens de l'épigraphe, constatera néanmoins qu'elle est en espagnol, ce qui rappelle qu'il s'agit d'un récit d'origine espagnole et, surtout, souligne l'exotisme du texte: toutes les images associées à l'Espagne noble et cruelle à la fois reviendront à l'esprit du lecteur, incarnées dans le discours étranger. Ainsi, même si le sens littéral est moins clair que dans le cas d'une épigraphe française, la citation sera chargée de connotations particulières pour le lecteur français. La phrase espagnole établit un parallèle entre deux situations,

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>17</sup> Victor Hugo, «Romance mauresque», *Les Orientales* [1829], édition critique par Élisabeth Barineau, vol. 2, Paris, Marcel Didier, coll. «Société des textes français modernes», 1954, p. 98. Notons que l'orthographe espagnole de Victor Hugo n'est pas toujours conforme à celle de l'espagnol moderne.

celle présentée dans le texte et celle de l'intertexte. Dans l'intertexte, cette question innocente sera cause à la fois de la pénitence et de la mort de Rodrigue, puisqu'en réponse, le berger lui indique l'ermitage qui sera sa dernière demeure. Dans le poème, le simple fait de demander son nom à quelqu'un provoque une reconnaissance, puis un meurtre. Plus largement, les deux cycles de romances se recoupent par des thèmes communs comme l'honneur, la vengeance et la mort.

### 3. Les modalités hypertextuelles

#### 3.1. La traduction

La traduction, selon Genette, est une forme d'hypertextualité et non d'intertextualité. En effet, il ne s'agit plus de relations de coprésence, c'est-à-dire de la présence d'un texte dans un autre, mais de relations de dérivation, où un texte est entièrement dérivé d'un autre. La traduction est «la forme de transposition la plus voyante»<sup>18</sup>. Il s'agit d'une transposition simple, puisqu'elle est «purement *formelle* [...] et [...] ne touche [...] au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée»<sup>19</sup>. Cependant, la transposition d'un texte dans un autre ne saurait être une démarche automatique, vu que tout traducteur se trouve confronté à un dilemme dont il

---

<sup>18</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 238.

<sup>19</sup> *Ibid.*

lui est impossible de sortir indemne et qui lui vaut son surnom de «traduttore traditore» (traducteur traître): soit il traduit le texte dans une langue naturelle, l'adaptant au goût de l'époque, ce qui implique une distanciation par rapport au texte initial<sup>20</sup>, soit il reste proche de l'original au prix, souvent, d'une certaine maladresse dans le texte traduit. Chaque traduction devient donc révélatrice de la position qu'adopte l'hypertexte par rapport à l'hypotexte dont il dérive. La traduction que donne Abel Hugo des romances sur le roi Rodrigue<sup>21</sup> présente un intérêt particulier, car elle marque un renversement dans la perception du travail du traducteur. Le classicisme avait connu la floraison des «belles infidèles»<sup>22</sup>, qui ne reculaient devant aucune trahison du texte original dans le seul but de répondre aux critères esthétiques en vigueur à l'époque. C'est ce qu'Antoine Berman nomme la «traduction ethnocentrique», qui correspond aux principes résumés par un poète français du XVIII<sup>e</sup> siècle, Colardeau: «S'il y a quelque mérite à traduire, ce ne peut être que de perfectionner, s'il est possible, son original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air national et de naturaliser, en quelque sorte, cette plante étrangère»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Antoine Berman relève dans la traduction treize tendances déformantes qui trahissent l'original «au seul profit du “sens” et de la “belle forme”» (Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 52-68).

<sup>21</sup> Abel Hugo, *Romances historiques, traduites de l'espagnol*, Paris, Pélicier, 1822.

<sup>22</sup> L'expression a été forgée par Gilles Ménage, auteur des *Origines de la langue française* (1650), pour qualifier les traductions des classiques grecs et latins faites par son ami Perrot d'Ablancourt (voir Roger Zuber, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 17 et p. 197).

<sup>23</sup> Cité par Antoine Berman, *op. cit.*, p. 30.

Abel Hugo, au contraire, déclare que, à cause de sa décision de rester proche du texte espagnol, «les critiques auront à [lui] pardonner quelques expressions peu usitées et certaines tournures qui ne sont pas encore familières à notre langue»<sup>24</sup>. Il offre une traduction en prose de ces romances qui, pour l'époque, faisait preuve d'un grand respect de l'original. Abel Hugo se conforme ici à la nouvelle façon romantique de traduire, évitant l'écueil décrit par Madame de Staël en 1816:

Mais, pour tirer de ce travail [les traductions des poètes étrangers] un véritable avantage, il ne faut pas, comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit; quand même on devrait par là changer en or tout ce que l'on touche, il n'en résulterait pas moins que l'on ne pourrait pas s'en nourrir; on n'y trouverait pas des aliments nouveaux pour sa pensée, et l'on reverrait toujours le même visage avec des parures à peine différentes<sup>25</sup>.

### 3.2. L'imitation

L'imitation est une autre forme de transformation, indirecte celle-là. La distance entre l'hypertexte et l'hypotexte est plus grande que dans le cas de la traduction. Cependant, traduction et imitation sont deux notions souvent liées, l'imitation en étant même venue à signifier «traduction libre»<sup>26</sup> à certaines époques.

La perception de l'imitation a évolué au cours de l'histoire. Le mot vient de la

---

<sup>24</sup> Abel Hugo, *op. cit.*, p. vii.

<sup>25</sup> Madame de Staël, «De l'esprit des traductions» [1816], *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1821, tome XVII, p. 389, cité par Lieven D'hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 87.

<sup>26</sup> Douglas Robinson, «Imitation», *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, assisted by Kirsten Malmkjær, London, New York, Routledge, 1998, p. 111.

traduction latine du terme grec «mimesis», qui désignait, dans la *République* de Platon, l'imitation que fait l'artiste de la réalité. C'est Cicéron qui a été le premier à employer ce terme dans le sens de «traduction libre», c'est-à-dire de la transposition d'un texte dans une autre langue en faisant appel à d'autres ressources que celles de la traduction littérale<sup>27</sup>. Pendant la Renaissance, l'imitation des auteurs de l'Antiquité gréco-latine, dont les textes sont considérés comme des modèles de perfection, devient le principe de base de la littérature. Dans sa *Défense et illustration de la langue française*, Joachim du Bellay déclare que le devoir de l'écrivain est «d'imiter les bons auteurs Grecs et Romains, voire bien Italiens, Espagnols et autres: ou du tout n'crire point, sinon à soy, comme on dit, et à ses Muses»<sup>28</sup>. Du Bellay, plus ouvert aux littératures étrangères que ne le seront les classiques un siècle plus tard, conseille tout de même de s'imprégner de l'esprit des écrivains reconnus et de composer des textes nouveaux en suivant les mêmes principes que les grands maîtres. L'imitation «demeurera jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la clé de voûte de l'invention poétique»<sup>29</sup>. Cependant, la prépondérance de cette forme d'intertextualité sera remise en cause au XVIII<sup>e</sup> siècle, et radicalement rejetée par l'esthétique romantique, qui glorifiera l'expression personnelle de l'écrivain, à contre-courant des principes du classicisme. Victor Hugo écrit que «le poète ne doit avoir qu'un

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

<sup>28</sup> Joachim du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, Livre II, chap. III, Paris, Garnier frères, 1914, p. 83.

<sup>29</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 114.

modèle, la nature [...]. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur»<sup>30</sup>. Les classiques ne sont plus imités, mais retraduits le plus fidèlement possible, dans un esprit de rupture avec les «belles infidèles» et un souci d'exactitude historique<sup>31</sup>. L'imitation ne disparaît pas pour autant: le romantisme puise dans les littératures nationales, surtout dans les textes médiévaux ou pseudo-médiévaux, qu'il veut considérer comme fondateurs des cultures européennes.

Étant donné que l'imitation peut prendre un grand nombre de formes et nouer des relations très diversifiées avec son hypotexte, il est difficile d'établir des critères généraux d'évaluation de cette forme d'intertextualité: elle peut consister en une expansion de l'hypotexte, contenir des omissions, changer le genre ou la forme, exotiser l'hypotexte ou éliminer des particularismes régionaux; les modifications possibles sont infinies... Seule une étude détaillée de l'hypertexte et de son hypotexte permet de circonscrire le sujet.

La transposition par Émile Deschamps des romances du roi Rodrigue, «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths», dans *Études françaises et étrangères* (1828), s'inspire du Romancero espagnol, ou plus précisément de la traduction en prose que vient d'en donner Abel Hugo. Mais Deschamps en fait un récit suivi en vers, en accentue l'exotisme, y ajoute des poèmes de son cru, allonge certains passages. Ces

---

<sup>30</sup> Victor Hugo, cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 120.

<sup>31</sup> Voir Myriam Salama-Carr, «French Tradition», *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, assisted by Kirsten Malmkjær, London, New York, Routledge, 1998, p. 413.

transformations seront la base de la réflexion que nous développerons plus loin sur l'imitation romantique mise en œuvre par Deschamps.

#### 4. Un exemple

Pour illustrer concrètement les différences entre intertextualité et hypertextualité, nous montrerons comment le romance «Las huestes de don Rodrigo...» a été transposé dans les œuvres d'Abel Hugo, d'Émile Deschamps et de Victor Hugo, par les biais de la traduction, de l'imitation et de la citation.

«Las huestes de don Rodrigo...»<sup>32</sup> [les troupes de Rodrigue], intégré au cycle du roi Rodrigue, relate la fuite du roi après la défaite. Épuisé, Rodrigue s'éloigne sur son cheval et s'arrête au sommet d'une colline pour observer son armée en déroute. Il pleure et se livre à un monologue où il déplore la perte de son royaume.

Penchons-nous d'abord sur le texte d'Abel Hugo qui, après avoir publié la forme originale du romance dans *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo*<sup>33</sup> le traduit dans ses *Romances historiques*,

---

<sup>32</sup> En annexe, on trouvera les versions espagnole et française d'Abel Hugo, ainsi que l'imitation de Deschamps. Ramón Menéndez Pidal a publié une version définitive du texte dans son *Romancero tradicional*, vol. 1, Madrid, Gredos, 1957, p. 47-48, n° 599 de la collection de Durán.

<sup>33</sup> Abel Hugo, *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo, postrero de los godos*, Paris, Boucher, 1821. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *RR* suivi du numéro de la page. L'orthographe espagnole est celle donnée par Abel Hugo, et ne correspond pas forcément à celle de l'espagnol d'aujourd'hui.

*traduites de l'espagnol*<sup>34</sup>.

En premier lieu, on constate que la traduction est un texte en prose, formé de courts paragraphes, alors que l'original (l'hypotexte) était composé de strophes de quatre vers. Ce changement dans la forme semble indiquer qu'Abel Hugo aurait privilégié la transposition du sens exact du texte initial, ce qui impliquerait que sa fidélité touche plutôt le domaine du contenu que celui de la forme, choix inhabituel à l'époque. Il n'y a que huit paragraphes dans la traduction, alors que le poème espagnol compte quinze strophes. Abel Hugo n'a donc pas transposé de manière stricte une strophe dans chacun de ses paragraphes, comme on aurait pu s'y attendre. Un examen plus approfondi nous révèle que ses trois premiers paragraphes, ainsi que le dernier, correspondent chacun à un quatrain, et que les onze strophes du milieu sont rassemblées en quatre paragraphes, mais sans altération majeure ni omission de détails du romance. En effet, au niveau sémantique, toutes les informations contenues dans l'hypotexte sont présentes dans l'hypertexte, même si elles peuvent l'être dans un ordre différent, comme c'est le cas au début du texte:

Las huestes de Don Rodrigo  
Desmayavan y huyan,  
Quando en la octava batalla  
Sus enemigos vencian (*RR*, p. 48).

est traduit par: «C'était le huitième jour de bataille; l'armée de Rodrigue découragée fuyait devant les ennemis vainqueurs» (*RH*, p. 11).

---

<sup>34</sup> *Id.*, *Romances historiques, traduites de l'espagnol*, Paris, Pélicier, 1822. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *RH* suivi du numéro de la page.

Le sens est fidèlement retranscrit, à deux ou trois menus détails près. Ainsi, «Que de velle era manzilla» (*RR*, p. 48), qui signifie «qu'il faisait pitié de le voir», n'est pas traduit, non plus que «gran manzilla en si tenia» (*RR*, p. 50), qui voudrait dire: «Il avait une grande pitié de lui-même». «Criados» (*RR*, p. 50), qui signifie «serviteurs», est traduit par «des courtisans et des serviteurs» (*RH*, p. 12), et «ninguno me servia» (*RR*, p. 50), mot pour mot «personne ne me servait», est traduit comme «je suis seul» (*RH*, p. 12). Pour le reste, la traduction d'Abel Hugo respecte tout à fait le sens de l'hypotexte.

On remarque pourtant que la traduction ne suit pas ce dernier dans toutes ses nuances. Ainsi, «Yva tan tinto de sangre / que una brasa parecia» (*RR*, p. 49), mot pour mot «Il était tellement teint de sang qu'il paraissait être une braise», est traduit par «si couvert de sang, qu'il en paraissait rouge comme un charbon ardent» (*RH*, p. 11), c'est-à-dire que le point commun aux deux termes de la comparaison, «rouge», est explicité. De même, «la espada lleva hecha sierra / De los golpes que tenia» (*RR*, p. 49), qui signifie «il porte son épée faite scie (transformée en scie) par les coups qu'elle a reçus», est traduit, par souci de clarté, par «le tranchant de son épée est dentelé comme une scie» (*RH*, p. 11). Abel Hugo ne se risque pas non plus à traduire la formule, courante dans les romances, «llorando de los sus ojos» (*RR*, p. 50) («pleurant de ses yeux») autrement que par «Il pleure» (*RH*, p. 12), car la tautologie de l'original est proscrite en français depuis le classicisme.

On observe en général, dans le texte d'Abel Hugo, une tendance à l'uniformisation

allant parfois jusqu'à la neutralisation des effets du texte initial. Ainsi, l'alternance entre l'imparfait et le présent, très fréquente dans le roman original, est beaucoup moins apparente chez Abel Hugo. Le traducteur élimine aussi certaines répétitions, comme le «Dende alli miro...», «Dalli mira...», «Mira» et «Mira» (*RR*, p. 49-50) («de là il regarda», «de là il regarde», «il regarde», «il regarde»), pour n'employer le verbe «il voit» qu'une seule fois. Malgré ces légers écarts, la traduction d'Abel Hugo fait preuve d'une grande fidélité selon les critères de l'époque, et ne saurait donc être considérée comme une imitation.

Tout autre est le cas du texte d'Émile Deschamps<sup>35</sup>. Là encore, l'intention de l'écrivain est annoncée dans le titre de l'ouvrage: «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths, imitées de l'espagnol». Le texte de Deschamps est un poème, il s'agit donc d'un retour à la forme poétique. Cependant, comme il dit s'être inspiré de la traduction d'Abel Hugo («Préface», *EF*, p. lxii-lxiii), les vers qu'il emploiera ne correspondront pas forcément à ceux du poème initial. Le poème de Deschamps contient vingt-quatre strophes de six heptasyllabes, ce qui indique une amplification de l'hypotexte, qui était beaucoup plus court. La principale expansion est celle faite au monologue du roi. Celui-ci déplorait la différence entre sa situation passée et présente, au moyen de trois antithèses formées sur le contraste «ayer...» (hier) et «hoy...» (aujourd'hui):

---

<sup>35</sup> Émile Deschamps, «Rodrigue pendant la bataille» dans «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths, imitées de l'espagnol», *Études françaises et étrangères* [1828], Paris, A. Levassieur, 1829, p. 67-75. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *EF* suivi du numéro de la page.

Ayer era rey de España,  
 Oy no lo soy de una villa,  
 Ayer villas y castillos  
 Oy ninguno posseia,  
 Ayer tenia criados.  
 Oy ninguno me servia (*RR*, p. 50).

Cette lamentation, qui occupait deux strophes du romance et un paragraphe de la traduction, s'étend sur cinq strophes chez Deschamps. De plus, ce dernier ajoute sept strophes de son cru pour décrire la malédiction que Rodrigue lance à la nuit de sa naissance et aux circonstances qui entourèrent sa venue au monde.

Outre ces changements majeurs, on remarque chez Deschamps l'ajout de comparaisons poétiques absentes de l'hypotexte, telles que «comme les cédras qui tombent / sous les flèches de l'été» (*EF*, p. 67), «comme un vautour de son aire» (*EF*, p. 68), «comme on ferait d'un linceul» (*EF*, p. 68), ainsi que l'amplification et la superlativité de certaines scènes. Une simple information comme «C'était le huitième jour de bataille» (*RH*, p. 11) donne lieu aux amplifications suivantes:

Sur le point qui les rassemble,  
 Jamais tant d'hommes ensemble  
 N'ont combattu tant de jours;  
 C'est une bataille immense,  
 Qui sans cesse recommence,  
 Plus formidable toujours (*EF*, p. 68).

Le texte de Deschamps est nettement plus hyperbolique que ne l'était celui d'Abel Hugo, avec l'ajout d'expressions comme «la nuit fatale» (*EF*, p. 72), «maudite soit...» (*EF*, p. 72), «folle chimère» (*EF*, p. 73), «caveau solitaire» (*EF*, p. 73), ce qui lui donne

une allure typiquement romantique. Il contient aussi des toponymes espagnols absents de l'original ainsi que des clichés espagnols tels la ferveur religieuse (*EF*, p. 69), les courses de taureaux (*EF*, p. 73) et les Bohémiens (*EF*, p. 74). Ces procédés contribuent à l'exotisation de l'hypotexte.

Dans le texte de Deschamps, tous les procédés qui accompagnent la transposition de l'hypotexte, l'amplification, l'hyperbole et l'exotisation, indiquent qu'on se trouve en présence d'une imitation.

Victor Hugo, pour sa part, citera un fragment de cette imitation d'Émile Deschamps en épigraphe à l'une de ses *Orientales*, «La Bataille perdue». Il s'agit du passage décrivant la vue qu'a Rodrigue de son armée en débâcle:

Sur la plus haute colline  
 Il monte, et, sa javeline  
 Soutenant ses membres lourds,  
 Il voit son armée en fuite  
 Et de sa tente détruite  
 Pendre en lambeaux le velours.  
 (Ém. Deschamps, *Rodrigue pendant la bataille*)

Cependant, ce n'est pas la défaite du roi Rodrigue que le reste du poème présente, mais le monologue d'un certain Reschid, général turc vaincu par les Grecs. La thématique de la perte et du regret reste la même, mais dans un autre contexte. Victor Hugo développe un exotisme basé sur la culture ottomane, différent de celui de l'Espagne (même si, pour Hugo, «l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine»<sup>36</sup>).

---

<sup>36</sup> Victor Hugo, «Préface de la première édition» des *Orientales* [1829], *op. cit.*, p. 11.

Il est tout de même possible d'observer certaines ressemblances entre les deux poèmes. Comme le souligne José Manuel Losada Goya, les vaincus mentionnent tous deux, lors de la description des possessions perdues, les serviteurs, les «arsenaux» et les chevaux/mules<sup>37</sup>. De plus, on retrouve chez Victor Hugo la même structure contrastée entre «hier» et «aujourd'hui» que dans le texte d'Abel Hugo et celui de Deschamps. Dans une note au poème, l'écrivain reconnaît s'être inspiré du romance traduit par son frère et avoir emprunté l'épigraphe à Deschamps, tout en se défendant d'avoir imité le poème:

Au reste, M. Émile Deschamps est seul en droit de dire qu'il s'est inspiré de l'original espagnol, parce qu'en effet, indépendamment de la fidélité à tous les détails importants, il y a dans son œuvre inspiration et création. Il s'est emparé de la romance gothe, l'a réformée, l'a refondue, et l'a jetée dans notre vers français, plus riche, plus variée dans ses formes, plus large, et en quelque sorte reciselée<sup>38</sup>.

Dans la même note, Victor Hugo reproduit intégralement la traduction du romance donnée par son frère, en ajoutant: «On voit du reste que les emprunts de l'auteur de ce recueil, et c'est un tort sans doute, se bornent à quelques détails reproduits dans cette strophe»<sup>39</sup>, suite à quoi il cite sa strophe:

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.

---

<sup>37</sup> José Manuel Losada Goya, «Las Orientales de Víctor Hugo y el Romancero», *Actas del IV Coloquio de la Asociación de Profesores de francés*, Las Palmas de Gran Canaria (Espagne), Arturo Delgado, 1997, p. 417-432.

<sup>38</sup> Victor Hugo, «Note», *Les Orientales* [1829], édition critique par Élisabeth Barineau, vol. 2, Paris, Marcel Didier, coll. «Société des textes français modernes», 1954, p. 203.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 202.

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!

inspirée du «Hier, j'étais roi de toute l'Espagne, aujourd'hui je ne le suis pas d'une seule ville. Hier, j'avais des villes et des châteaux, je n'en ai aucuns aujourd'hui. Hier, j'avais des courtisans et des serviteurs, aujourd'hui je suis seul, je ne possède même pas une tour à créneaux!» (*RH*, p. 12) de son frère. Suite à quoi Hugo cite une des strophes de Deschamps imitées du même passage, ajoutant que «la rencontre était inévitable»<sup>40</sup>.

On observe ici que la citation, ajoutée en guise d'épigraphe après la composition du texte, ne joue pas que le rôle anodin d'une mise en contexte, comme on pourrait le croire au début. Elle ne sert pas seulement d'introduction au monologue du roi vaincu, mais attire également l'attention du lecteur sur les phénomènes intertextuels. Comme la citation est la marque la plus littérale d'intertextualité, elle indique de manière non équivoque que le texte établit des rapports directs avec d'autres textes. Dans ce cas, le lecteur qui se donnerait la peine d'aller lire Émile Deschamps se rendrait compte que les liens entre les deux textes sont beaucoup plus complexes qu'il ne le semblait au premier abord. Bien que Victor Hugo revendique l'originalité de son texte, on ne peut manquer de constater que le poète adopte, pour présenter l'Orient, la même démarche qu'Émile Deschamps pour décrire l'Espagne: une accumulation d'allusions exotiques exposées comme le regret de richesses perdues. Sans oser avancer que l'un des deux a imité l'autre,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

puisque les deux textes ont été rédigés la même année et que les deux écrivains se fréquentaient à l'Arsenal, dans le salon de Charles Nodier, nous pouvons observer que leurs textes se recourent de plusieurs façons, ce qui élargit l'horizon de lecture.

## TROISIÈME CHAPITRE

### Allusion, plagiat et réécriture:

#### «Le Dernier Abencérage» de Chateaubriand

C'est en Espagne que sont situées «Les Aventures du dernier Abencérage», longue nouvelle (ou court roman) de Chateaubriand. Le choix de ce pays n'est pas anodin: Chateaubriand entretient des liens particuliers avec lui depuis qu'il y a terminé son voyage en Orient, au printemps de 1807. La ville de Grenade, en particulier, lui a laissé un très vif souvenir. Quinze ans plus tard, il se trouvera impliqué personnellement dans les problèmes politiques de l'Espagne, en proie à une guerre civile. En 1823, une expédition française formée des «cent mille fils de Saint Louis» vole au secours du roi d'Espagne Ferdinand VII, auquel les libéraux avaient imposé une constitution. Cette expédition, chargée de consolider la monarchie absolue basée sur les principes de la Sainte-Alliance, est organisée par Chateaubriand en personne, alors ministre des Affaires étrangères de Louis XVIII. Auparavant, afin de gagner les Français à cette cause, il fallait rétablir la réputation du catholicisme espagnol, fustigé pour sa cruauté depuis les années 1808-1813, lorsque les troupes de Napoléon s'étaient heurtées à la résistance farouche

du peuple espagnol<sup>1</sup>. Dans ce but, Chateaubriand fait paraître, dans *Le Conservateur*<sup>2</sup>, un article qui glorifie la ferveur religieuse espagnole. Cependant, au cours de l'expédition, le ton de Chateaubriand changera au fur et à mesure que les Français seront témoins de certaines violences commises par les Espagnols au nom de la religion<sup>3</sup>. L'expédition s'avérera néanmoins un succès, étant donné que le clergé et le peuple espagnols appuient généralement Ferdinand VII, et que ce n'est qu'une minorité, la bourgeoisie éclairée, qui tente de modérer le pouvoir du roi. Les «cent mille fils de Saint Louis» seront accueillis comme des libérateurs.

Cette expédition suscitera beaucoup de débats en France, notamment entre conservateurs et libéraux, et contribuera à faire connaître l'Espagne aux Français. Depuis les campagnes napoléoniennes, beaucoup plus ardues que prévu, les Espagnols apparaissaient aux yeux des Français comme un peuple sauvage, brutal, patriote et religieux jusqu'au fanatisme. Après l'expédition de 1823, ils sont considérés avec plus de sympathie, tout en conservant leurs principaux attributs, l'orgueil et le courage. Un autre facteur de leur popularité en France est l'immense propagande gouvernementale qui

---

<sup>1</sup> Voir Ernest Martinenche, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922, p. 34-35 et Rafael Ballester, *Histoire d'Espagne des origines à nos jours*, traduit de l'espagnol par Théodorice Legrand, Paris, Payot, 1938, p. 270-274.

<sup>2</sup> «*De l'Espagne*», par M. le vicomte de Chateaubriand, extrait du *Conservateur*, réimprimé par les soins de quelques amis des Bourbons. Se distribue gratis chez Auguste Seguin, libraire, place Neuve, à Montpellier, février 1820, cité par Ernest Martinenche, *op. cit.*, p. 36.

<sup>3</sup> Voir Ernest Martinenche, *op. cit.*, p. 37-38.

accompagne l'expédition, mise en œuvre au moyen de nombreux spectacles, pièces de théâtre et odes consacrés à ce sujet<sup>4</sup>.

La contribution de Chateaubriand à la connaissance de l'Espagne en France est donc politique avant d'être littéraire. Ce n'est qu'en 1826 qu'il fait paraître la nouvelle «Les Aventures du dernier Abencérage», qu'il avait pourtant rédigée dès 1809-1810, peu après son retour d'Espagne<sup>5</sup>. Chateaubriand allègue, pour ce délai, des raisons d'ordre politique<sup>6</sup>. Certains critiques y voient plutôt une motivation d'ordre personnel, l'intrigue contenant des éléments autobiographiques. Quoiqu'il en soit, la nouvelle, qui se déroule en Espagne et fait appel à des intertextes espagnols, paraît à un moment où l'intérêt des Français pour l'Espagne est à son comble.

## 1. Une nouvelle hispano-mauresque

Avant d'examiner plus attentivement les occurrences intertextuelles dans la nouvelle, nous rappellerons brièvement l'intrigue ainsi que le genre auquel appartient le

---

<sup>4</sup> Léon-François Hoffmann, *Romantisme Espagne, l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton, N. J., Université de Princeton, Département des langues romanes, et Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 23.

<sup>5</sup> Maurice Regard, «Introduction» aux «Aventures du dernier Abencérage», dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, tome 2, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, NRF, coll. La Pléiade, 1969, p. 1352. Dorénavant, les références à cette édition se feront à l'aide de l'abréviation *Pl.*, suivie du numéro de la page.

<sup>6</sup> «Les Aventures du dernier Abencérage sont écrites depuis à peu près une vingtaine d'années: le portrait que j'ai tracé des Espagnols explique assez pourquoi cette Nouvelle n'a pu être imprimée sous le gouvernement impérial» (Chateaubriand, «Avertissement» dans *Pl.*, p. 1359).

texte. En effet, «Les Aventures du dernier Abencérage» se placent dans une lignée bien spécifique, celle du roman hispano-mauresque. Dans son article intitulé «Le Roman hispano-mauresque en France»<sup>7</sup>, Jean Cazenave offre un aperçu historique détaillé de l'évolution de ce genre, accordant une place importante à la nouvelle de Chateaubriand. Il rappelle le rôle-clé joué par Ginés Pérez de Hita, père du roman hispano-mauresque, dont la *Historia de los Vandos, de los Zegríes y Abencerrages*, publiée à Saragosse en 1595, a été traduite en français pour la première fois en 1608 sous le titre de *Guerres civiles de Grenade*. Dans ce récit soi-disant historique<sup>8</sup> des circonstances entourant la reconquête de Grenade par les chrétiens en 1492, Pérez de Hita entrelace descriptions de combats et histoires d'amour. Plus généralement, il dresse un portrait élogieux de la société maure, présentée comme brillante et raffinée, aussi centrée sur les valeurs de l'honneur et de l'amour courtois que la société espagnole. Pérez de Hita intègre à son texte de nombreux romances espagnols qui circulaient parmi le peuple. Il en compose lui-même au besoin pour compléter son récit. Cet ouvrage aura de nombreux imitateurs plus ou moins doués, notamment aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles: Mlle de Scudéry (*Almahide ou l'Esclave Reine*, 1660), Mme de La Fayette (*Zaïde, histoire espagnole*, 1670) et Florian

---

<sup>7</sup> Jean Cazenave, «Le Roman hispano-mauresque en France», *Revue de littérature comparée*, vol. 5, 1925, p. 594-640.

<sup>8</sup> Pérez de Hita faisait passer son livre pour la traduction d'un ouvrage d'un historien arabe nommé Aben Hamin (Shasta M. Bryant, «Introduction», *Guerras civiles de Granada, primera parte*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, p. xiii), nom qui n'est pas sans rappeler celui du personnage principal de la nouvelle de Chateaubriand, Aben-Hamet.

(*Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, 1792). Le dernier avatar du roman hispano-mauresque sera «Les Aventures du dernier Abencérage» de Chateaubriand, variation sur le thème du drame des Abencérages, texte néanmoins différent de ceux qui le précédaient par sa brièveté, la complexité des questions soulevées et l'usage subtil de procédés intertextuels, notamment de l'allusion.

Selon Fernand Letessier, Chateaubriand n'aurait pas connu la langue espagnole<sup>9</sup>, et n'a donc probablement pas lu Pérez de Hita dans la version originale. Il est pourtant certain qu'il connaît la traduction de Sané publiée en 1809 (l'année même où Chateaubriand commence à rédiger sa nouvelle), intitulée *Histoire chevaleresque des Maures de Grenade, traduite de l'espagnol de Ginès Pérez de Hita, précédée de quelques réflexions sur les musulmans d'Espagne, avec des notes historiques et littéraires*. On retrouve le descendant des Abencérages de Pérez de Hita incarné dans Aben-Hamet, le héros du récit de Chateaubriand.

L'intrigue de la nouvelle est située une trentaine d'années après la prise de Grenade<sup>10</sup>. Les Maures d'Espagne se sont réfugiés en Afrique du Nord mais gardent la

---

<sup>9</sup> Fernand Letessier, «Introduction» à *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Garnier, 1966, p. lxx.

<sup>10</sup> Les données de la nouvelle sont contradictoires. En principe, au moment où Aben-Hamet s'embarque pour son périple, ce qui marque le début de l'intrigue (laquelle dure trois ans), «vingt-quatre ans s'étaient écoulés depuis la prise de Grenade» (Chateaubriand, *Pl.*, p. 1363); on serait donc en 1516. Au moment où se déroule le récit, le roi François Ier est prisonnier à Madrid (*ibid.*, p. 1366). Or, il n'a été fait prisonnier qu'en 1525, lors de la bataille de Pavie. De plus, la conquête du Mexique par Cortez (1519-1522) est terminée depuis plusieurs années (*Pl.*, p. 1371). L'expédition de Charles Quint à Tunis, qui n'aura lieu qu'en 1535, se prépare (*Pl.*, p. 1385). Une explication possible serait «un simple lapsus: Chateaubriand dit «vingt-quatre ans après la prise de Grenade» au lieu de dire trente-quatre ans» (Paul

nostalgie de leur pays natal. Aben-Hamet est le dernier descendant des Abencérages, puissante famille grenadine dont la plupart des membres ont été tués après qu'un des leurs, nommé lui aussi Aben-Hamet, avait été accusé d'avoir eu des entretiens secrets avec la femme du sultan. Le dernier Abencérage se rend à Grenade pour venger la perte du royaume. Son projet s'estompe lorsqu'il tombe amoureux de Blanca, une jeune Espagnole, de surcroît descendante du Cid. Les deux jeunes gens, aussi nobles et purs l'un que l'autre, vivent un amour impossible à cause de leurs différences religieuses. Après bien des séparations, des retrouvailles et de longues luttes intérieures, et surtout après la découverte par chacun de l'identité des ancêtres de l'autre, les amants décident de renoncer l'un à l'autre. Aben-Hamet quitte l'Espagne pour toujours et Blanca reste fidèle à son souvenir.

La nouvelle porte de nombreuses marques de «couleur locale», autant par les références historiques que par les descriptions des lieux - en particulier le splendide passage consacré à la visite de l'Alhambra, qui marquera des écrivains comme Victor Hugo<sup>11</sup> - et les allusions aux mœurs et au caractère espagnols. Par cet aspect, le texte

---

Hazard et Marie-Jeanne Durry, «Préface», *Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926, p. xxi). Dans ce cas, l'intrigue se situerait vers 1526-1529.

<sup>11</sup> Voir Victor Hugo, «Grenade» dans *Les Orientales* [1829], édition critique par Élisabeth Barineau, vol. 2, Paris, Marcel Didier, coll. «Société des textes français modernes», 1954, p. 110-119. Selon Barineau, la strophe

«L'Alhambra! L'Alhambra! palais que les Génies  
Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,  
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,  
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,  
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,

s'inscrit dans l'esthétique romantique, qui impose l'usage de la «couleur locale» à tous les ouvrages qui se déroulent dans un lieu <sup>inconnu</sup> et/ou une époque passée. Le dictionnaire de Pierre Larousse reconnaît à la «couleur locale» son importance déterminante dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle:

On s'est beaucoup moqué de ces deux mots *couleur locale*, trouvés ou peu s'en faut par le romantisme, au milieu de cet engouement pour le moyen âge qui n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir. Mais l'expression a tenu bon; elle est désormais acceptée. On entend par *couleur locale* celle qui se manifeste principalement dans les détails de mœurs, d'usages, de costumes, dans certains idiotismes de langage sobrement et adroitement intercalés, dans un arrangement judicieux des mots et une résurrection pittoresque d'habitudes disparues ou étrangères à notre civilisation. La *couleur locale* a pénétré tous les genres; les livres les plus graves sont obligés de lui emprunter un attrait qu'elle ne refuse jamais à qui sait l'employer <sup>2</sup>.

Depuis, évidemment, la notion de «couleur locale» a été approfondie et problématisée <sup>3</sup>. Les écrivains ont usé et abusé de ce procédé, le transformant parfois en cliché, ce qui a mené aux distinctions entre «bonne» et «mauvaise» couleur locale selon

---

Sème les murs de trèfles blancs!» (*Ibid.*, p. 115) serait inspirée des passages suivants du «Dernier Abencérage»: «Immobile et muet, il plongeait des regards étonnés dans cette habitation des Génies: il croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes» (Chateaubriand, *Pl.*, p. 1376), et «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 [...]. La lune, en se levant, répandit sa clarté douteuse dans les sanctuaires abandonnés, et dans les parvis déserts de l'Alhambra. Ses blancs rayons dessinaient sur le gazon des parterres, sur les murs des salles, la dentelle d'une architecture aérienne, les cintres des cloîtres, l'ombre mobile des eaux jaillissantes, et celle des arbustes balancés par le zéphy» (*Pl.*, p. 1377-79).

<sup>2</sup> *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, Paris, Larousse et Boyer, 1866, p. 304, s.v. «couleur»

<sup>3</sup> Voir notamment Michel Potet, «Couleur locale: thème et version», *Revue de littérature comparée*, vol. 49, 1975, p. 5-18, qui traite entre autres du problème de la couleur locale dans la traduction.

différents critères. Cependant, Chateaubriand joue un rôle de précurseur, insérant dans son texte de nombreux détails pittoresques (sur des particularités locales comme la musique, la danse, les coutumes religieuses typiquement espagnoles) intégrés à l'intrigue. Cet usage de la couleur locale sera ensuite repris par d'autres écrivains, notamment par Émile Deschamps dans ses «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths». Mais c'est Chateaubriand qui est généralement considéré comme «le père de l'exotisme tel que nous le concevons»<sup>14</sup>.

Au cœur de la nouvelle de Chateaubriand se trouvent les thèmes de l'exil et des rapports entre les différentes cultures (maure, espagnole et française). Nous montrerons comment le Romancero lui permet de mettre en valeur le rôle de l'histoire, de nuancer et de complexifier la description des relations interculturelles, et d'insister sur le thème de la nostalgie.

## 2. Dialogues avec le Romancero

Nous trouvons dans «Le Dernier Abencérage» trois transpositions du Romancero espagnol. Dans les deux premiers cas, le romance se manifeste dans un passage en prose que rien ne semble détacher du reste de la nouvelle, par le procédé intertextuel de l'allusion. Au contraire, dans le troisième cas, le romance espagnol donne naissance à un

---

<sup>14</sup> Pierre Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: le romantisme*, Paris, Boivin et Cie, 1938, p. 24.

nouveau romance: c'est une réécriture.

## 2.1. Une anecdote historique

Le premier passage dans lequel est intégré un romance occupe une position très particulière dans la nouvelle. Il s'agit, en effet, du premier paragraphe, qui narre un épisode de la fuite du dernier roi maure, Boabdil:

Lorsque Boabdil, dernier roi de Grenade, fut obligé d'abandonner le royaume de ses pères, il s'arrêta au sommet du mont Padul. De ce lieu élevé on découvrait la mer où l'infortuné monarque allait s'embarquer pour l'Afrique; on apercevait aussi Grenade, la Véga et le Xénil, au bord duquel s'élevaient les tentes de Ferdinand et d'Isabelle. À la vue de ce beau pays et des cyprès qui marquaient encore çà et là les tombeaux des musulmans, Boabdil se prit à verser des larmes. La sultane Aïxa, sa mère, qui l'accompagnait dans son exil avec les grands qui composaient jadis sa cour, lui dit: «Pleure maintenant comme une femme un royaume que tu n'as pas su défendre comme un homme». Ils descendirent de la montagne, et Grenade disparut à leurs yeux pour toujours (*Pl.*, p. 1361).

Ce petit récit, qui a été repris par de nombreux écrivains, apparaît originellement dans un romance recueilli par Luis de Sepúlveda<sup>15</sup>. Le romance, sans titre, commence par les vers «Año de nouenta y dos / por Enero deste año», et comporte soixante-douze vers célébrant la tristesse du roi maure après la perte de Grenade. La seconde moitié du romance est consacrée au propos qui fera l'objet du premier paragraphe du «Dernier Abencérage», c'est-à-dire à l'ascension par le roi d'une montagne, à la sortie de Grenade, à partir du sommet de laquelle il a une vue grandiose sur la ville. Il pleure amèrement en

---

<sup>15</sup> Luis de Sepúlveda, *Cancionero de romances*, Saragosse, 1595 (même année et même lieu de parution que l'ouvrage de Pérez de Hita).

songeant qu'il quitte le lieu où il a grandi et régné. Les hommes qui l'accompagnent partagent son chagrin. La reine, qui les a devancés, s'enquiert de la cause du retard. Après avoir entendu la réponse, elle déclare qu'il est juste qu'ils pleurent comme des femmes la ville qu'ils n'ont pas défendue en hommes, et pour laquelle le roi aurait dû mourir au combat plutôt que de la quitter.

Cette anecdote a été répétée tant de fois qu'il semble difficile de déterminer avec certitude sur quel texte Chateaubriand s'est basé. Selon Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, il a probablement adapté un récit de voyage de Henry Swinburne, traduit en français en 1787<sup>16</sup>. Il est certain que Chateaubriand a lu Swinburne, car des passages entiers du «Dernier Abencérage» sont des plagiats de l'écrivain anglais.

Dans son récit, Henry Swinburne a transposé en prose la deuxième partie du roman :

*Abouabdoullah... étant sur le chemin de Purchena, lieu fixé pour sa résidence, s'arrêta sur la montagne de Padul, afin de considérer pour la dernière fois sa bien aimée ville de Grenade. La vue de cette ville et de son palais, auxquels il disoit alors un éternel adieu, fit évanouir tout le courage qu'il avoit montré jusqu'à ce moment; il répandit un déluge de larmes, et, dans l'amertume de son âme, il lui échappa les plaintes les plus amères sur la dureté de sa destinée. La sultane Ayxa, sa mère, lui reprocha sa foiblesse en lui disant: «Tu fais bien de pleurer comme une femme sur la perte d'un royaume que tu n'as pas su défendre, et pour lequel tu n'as pas voulu mourir en homme». Ce prince fut le dernier roi maure qui régna en Espagne<sup>17</sup>.*

---

<sup>16</sup> Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, «Notes explicatives», *op. cit.*, p. 76.

<sup>17</sup> *Voyage de Henri Swinburne en Espagne en 1775 et 1776 traduit de l'anglois [par J. Benj. de La Borde]*, Paris, Didot l'aîné, 1787, p. 198-199, cité par Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, *ibid.*

À la différence du texte espagnol, qui ne nommait ni la montagne, ni le roi, ni la reine, Swinburne précise les noms propres et les liens de parenté: «la montagne de Padul», «Abouabdoullah», «la sultane Ayxa, sa mère». Il concentre la signification du romance en réduisant à deux le nombre de personnages, le roi et sa mère, et en laissant de côté les seigneurs de la cour. Moins détaillé que dans l'intertexte, le commentaire d'Ayxa acquiert ainsi davantage d'intensité. Alors que le romance s'achevait sur les paroles de la reine, la fin du texte de Swinburne adopte une conclusion plus radicale: «Ce prince fut le dernier roi maure qui régna en Espagne». Swinburne adapte donc le romance en insistant sur l'aspect intense et tragique de la scène.

Chateaubriand reprend certains éléments du texte de Swinburne en accentuant encore davantage cet aspect. Les paroles d'Ayxa deviennent une formule lapidaire: «Pleure maintenant comme une femme un royaume que tu n'as pas su défendre comme un homme». La dernière phrase prend une tonalité tragique: «Ils descendirent de la montagne, et Grenade disparut à leurs yeux pour toujours». Toutefois, Chateaubriand, tout en restant fidèle au texte de Swinburne, dont il reprend la structure générale, ajoute certains détails qui permettent d'unir le romance au reste de la nouvelle, présentant des thèmes qui seront des leitmotifs du récit. Ainsi, avant d'apprendre que le sommet de la montagne offre une vue sur Grenade, le lecteur se rend compte que «de ce lieu élevé on découvrait la mer», cette mer qui joue un rôle si important pour Aben-Hamet, qu'il traverse tant de fois, pour découvrir la patrie de ses ancêtres, retrouver Blanca ou rentrer

chez lui comme cette dernière le lui a ordonné. La mer, absente du romance espagnol et du texte de Swinburne, est un élément du paysage qui donne une nouvelle dimension au récit, puisqu'elle ouvre le passage vers un ailleurs qui sera un lieu d'exil pour Boabdil et Aben-Hamet. De même, «les cyprès qui marquaient encore çà et là les tombeaux des musulmans», ajoutés par Chateaubriand au tissu du romance, annoncent le thème de la mort des hommes dont les survivants, puis les descendants, devront porter un deuil éternel. Ils introduisent également le thème de la religion, qui sera prépondérant dans l'intrigue.

Dans ce passage, aucun indice ne trahit clairement la présence d'un intertexte. Le lecteur non averti peut croire qu'il s'agit d'une invention de l'auteur, ou encore d'un fait historique avéré. Les paroles de la sultane sont bien entre guillemets, ce qui suggère la présence d'une autre voix, mais le récit lui-même ne se manifeste pas comme une transposition intertextuelle. Ainsi, la reprise du romance espagnol, par l'intermédiaire du texte anglais, pourrait facilement passer inaperçue.

La position de cette allusion dans le texte, au tout début du récit, lui confère une importance particulière, en la mettant en relief. Il pourrait presque s'agir d'une épigraphe à la nouvelle, car si elle n'affecte pas directement le déroulement de l'intrigue, elle offre au lecteur la possibilité de lire toute l'histoire du dernier Abencérage dans l'optique de celle du roi Boabdil. Cette anecdote prétendument historique sert à donner une certaine véracité à la nouvelle. En commençant par la narration d'un fait «réel», Chateaubriand

établit l'historicité de son récit, qui sera confirmée lorsqu'on apprendra que son personnage principal est le descendant d'un personnage historique authentique. L'allusion lui permet d'unir adroitement histoire et fiction, faisant naître chez le lecteur l'illusion que le récit fictif est bel et bien réel. En effet, comme il arrive souvent dans les romances, une certaine part d'invention est liée à des événements historiques. Le roi Boabdil a réellement existé, il a réellement dû fuir Grenade, mais on ignore s'il a véritablement versé des larmes du haut d'une montagne et s'il a eu ce dialogue avec sa mère.

Chose curieuse, Boabdil et sa mère disparaîtront après le premier paragraphe, ce qui souligne le fait que leur fonction n'est pas essentiellement celle de «personnages» du récit, et que l'anecdote n'est pas, à première vue, un rouage de l'intrigue. Cependant, l'ombre de ces personnages restera vivante, réincarnée dans les descendants maures, et l'anecdote du début enrichit la nouvelle. Il est difficile d'imaginer un intertexte qui, placé au début du récit, éclairerait autant «Le Dernier Abencérage». De fait, il est possible d'établir des rapports multiples entre l'histoire de Boabdil et celle d'Aben-Hamet. Les thèmes de la perte, de la mort, de l'exil, de l'amour de la patrie, sont présents dans le premier paragraphe comme ils le seront dans tout le récit. Boabdil est déjà mort au moment où Aben-Hamet refait, en sens inverse, son cheminement. Alors que le roi maure, en quittant Grenade, l'admire en pleurant du haut de la montagne, c'est en arrivant qu'Aben-Hamet, de la même position, contempera avec émotion la ville qui a marqué son peuple. Boabdil regarde la mer «où l'infortuné monarque allait s'embarquer pour

l'Afrique». Aben-Hamet, de l'Afrique, est revenu vers Grenade par la mer. Mais dans la phrase «À la vue de ce beau pays et des cyprès qui marquaient encore çà et là les tombeaux des musulmans, Boabdil se prit à verser des larmes», le nom de Boabdil pourrait indifféremment être remplacé par celui d'Aben-Hamet, car celui-ci pleure lui aussi amèrement la mort de ses ancêtres et la perte de sa ville. Le chagrin de Boabdil n'est pas encore éteint chez Aben-Hamet. L'histoire est à la fois chronologique et cyclique. Le dernier Abencérage refait en sens inverse le trajet de Boabdil et revit, en fin de compte, le même déchirement. Ce n'est pas seulement aux yeux de Boabdil que «Grenade disparut [...] pour toujours». À la fin de la nouvelle, après l'ordre que lui intime Blanca de retourner «au désert» (*Pl.*, p. 1400), Aben-Hamet quitte lui aussi Grenade à tout jamais. Mais cette fois-ci, comme l'indique le titre de la nouvelle, il s'agit véritablement du «dernier»<sup>18</sup> départ, puisque ni Aben-Hamet ni Blanca n'auront de descendance. Le premier paragraphe est essentiel à la nouvelle car il permet, par la présentation du passé qui précède le début de l'intrigue en tant que telle, de légitimer le présent, en indiquant les origines du personnage principal et en décrivant les événements qui l'ont poussé à vouloir retourner en Espagne. Ce commencement est donc une assise du texte, comme le passé est l'assise du présent qui sera, à son tour, une vaine tentative de récupération du passé. Aben-Hamet, malgré son retour à Grenade, comprendra, après un bref moment

---

<sup>18</sup> Notons que *Le Dernier des Mohicans*, de James Fenimore Cooper, a également été publié en 1826. S'agirait-il d'un cas d'intertextualité dans le titre, ou n'est-ce qu'une coïncidence?

d'illusion, qu'il est impossible pour lui de remonter le cours du temps, qu'il est banni de cette ville pour toujours.

La présence de l'intertexte dans ce début de nouvelle est indirecte, c'est-à-dire qu'elle passe par un enchaînement d'emprunts. Le romance espagnol a d'abord été inséré dans le texte de Pérez de Hita, qui est ensuite parvenu à Swinburne, lequel l'a intégré dans son récit de voyage, dont Chateaubriand a connu la traduction française. L'intertextualité, bien qu'un procédé très activement à l'œuvre dans ce texte, n'est pas encore revendiquée par l'auteur, comme elle le sera plus tard par d'autres écrivains romantiques, par exemple Victor Hugo, qui ajoute des épigraphes à ses *Orientales*, parfois longtemps après les avoir écrites<sup>19</sup>.

Transposé dans la nouvelle de Chateaubriand, le texte du romance prend un sens différent. Alors que dans le romance, la fuite de Boabdil représente une perte, la fin d'une époque, elle marque chez Chateaubriand un point d'origine, un nouveau commencement. En effet, l'exil de Boabdil est le point de départ de la nouvelle, puisqu'il provoque et explique le désir d'Aben-Hamet de revoir la patrie perdue, sans lequel il n'y aurait pas d'intrigue. Ainsi, ce romance qui décrit une fin, placé au début du «Dernier Abencérage», change complètement de valeur. C'est le premier exemple des nombreux jeux de miroir entre le présent et le passé qui animent la nouvelle de Chateaubriand.

---

<sup>19</sup> Elisabeth Barineau, «La Bataille perdue - notice» dans Victor Hugo, *Les Orientales* [1829], *op. cit.*, p. 13.

## 2.2. Rapports interculturels

Les autres emprunts de Chateaubriand au Romancero espagnol sont faits à l'un des romances de la frontière les plus connus, «Abenámar»<sup>20</sup>, repris dans le texte de Pérez de Hita<sup>21</sup>. Ce romance relate une scène qui aurait eu lieu à la fin du mois de juin 1431. Juan II, roi de Castille, amène une armée vers Grenade pour tenter de la conquérir. Du haut d'une colline de la Sierra Elvira, il aperçoit la ville et demeure ébloui. Il est accompagné de Jusef Aben Alhama (ou Abenámar), son allié musulman et le guide de ses troupes. Le romance retrace leur conversation. Quand le roi demande à son guide quelle est la ville qu'il aperçoit, Abenámar lui énumère avec fierté les beautés de Grenade. Dans la deuxième moitié du romance, Juan II s'adresse directement à Grenade pour lui offrir son amour. La ville lui répond qu'elle est déjà mariée.

Chateaubriand fait usage de ce romance à deux reprises. Il en transpose d'abord la première partie, à partir de laquelle il crée le dialogue entre Aben-Hamet et son guide espagnol, intégré au récit. La deuxième partie du romance, celle du dialogue entre le roi et la ville, servira à composer la ballade qu'Aben-Hamet chantera vers la fin de la nouvelle.

---

<sup>20</sup> Voir plus haut, chapitre premier, p. 36.

<sup>21</sup> Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada, primera parte*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, p. 20-21.

À son arrivée en Espagne, Aben-Hamet loue un guide pour l'accompagner à Grenade. Arrivés au sommet d'une montagne qui surplombe la ville, ils s'arrêtent un instant. Aben-Hamet, bouleversé, interroge le guide. Leur dialogue est bien évidemment calqué sur celui du romance, auquel Chateaubriand a sans doute eu accès, une fois de plus, grâce à la traduction de Sané:

[...] le roi don Juan I [*sic*], voyageant un jour sur les bords du Xenil, adressa ce discours au Maure Abénamar:

«"Abénamar! Abénamar! enfant basané de la brûlante Afrique, sais-tu que le jour de ta naissance a donné lieu à de grands pronostics? Un calme profond régnait sur les ondes, et la lune entrait dans son croissant. Un Maure qui naît dans de pareils signes ne doit jamais déguiser la vérité".

«*Abénamar*: "Je suis fils d'un Maure et d'une captive chrétienne; je ne mentirai jamais, dût-il m'en coûter la vie. Dès mes plus tendres ans, ma mère, en me peignant le mensonge sous les couleurs les plus odieuses, me recommandait toujours de dire la vérité. Interroge-moi donc, grand roi! Je vais te répondre avec toute la candeur de l'enfance."

«*Don Juan*: "Je te sais bon gré de ta franchise. Quels sont ces châteaux qui s'élèvent si pompeusement dans les airs?"

«*Abénamar*: "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. Aperçois-tu plus loin cette grande forteresse? Ce sont les Tours Vermeilles."<sup>22</sup>

Cependant, la grande différence entre les deux textes se situe dans l'inversion de la situation dramatique, puisque dans le romance, Grenade appartenait aux Maures, le

---

<sup>22</sup> Cité par Maurice Regard, dans les notes sur Chateaubriand, *Pl.*, p. 1752-53. Le romance original commençait ainsi:

- Abenámár, Abenámár,  
moro de la morería,  
el día que tú naciste  
grandes señales había

(Giuseppe Di Stefano, *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1973, p. 128).

guide était maure. et le roi qui découvrait la ville. castillan. Chez Chateaubriand, la ville est passée aux mains des Espagnols, et le nouvel arrivant se trouve être un Maure dévoré par la nostalgie de ce que ses ancêtres ont connu et possédé. Alors que le premier emprunt intertextuel, celui au romance de la fuite de Boabdil, «Año de nouenta y dos...», était fidèle à l'intrigue et aux personnages du texte de départ, le dialogue entre le guide et Aben-Hamet introduit de nouveaux personnages et inverse la situation:

Lorsque Aben-Hamet découvrit le faite des premiers édifices de Grenade, le cœur lui battit avec tant de violence qu'il fut obligé d'arrêter sa mule. Il croisa les bras sur sa poitrine, et, les yeux attachés sur la ville sacrée, il resta muet et immobile. 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. L'Abencérage rompit enfin le silence.

«Guide, s'écria-t-il, sois heureux! ne me cache point la vérité, car le calme régnait dans les flots le jour de ta naissance, et la lune entrait dans son croissant. 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. Il y a dans ce château un jardin planté de myrtes où l'on prétend qu'Abencérage fut surpris avec la sultane Alfaïma. Plus loin vous voyez l'Albaïzyn, et plus près de nous les Tours Vermeilles.»

Chaque mot du guide perçait le cœur d'Aben-Hamet. Qu'il est cruel d'avoir recours à des étrangers pour apprendre à connaître les monuments de ses pères, et de se faire raconter par des indifférents l'histoire de sa famille et de ses amis! Le guide, mettant fin aux réflexions d'Aben-Hamet, s'écria: «Marchons, seigneur Maure; marchons, Dieu l'a voulu! Prenez courage. François Ier n'est-il pas aujourd'hui même prisonnier dans notre Madrid? Dieu l'a voulu.» Il ôta son chapeau, fit un grand signe de croix et frappa ses mules. L'Abencérage, pressant à son tour la sienne, s'écria: «C'était écrit»; et ils descendirent vers Grenade (*Pl.*, p. 1365-66).

Malgré cette inversion, le texte reste assez proche de celui du romance. Dans la nouvelle, on trouve quelques lignes d'introduction où est présentée la situation, c'est-à-

dire la découverte de la ville et le silence ému qui s'en suit, alors que le romance commence directement par le dialogue. La conversation, quant à elle, débute de la même manière dans les deux textes, par un appellatif adressé au guide. Celui-ci est nommé dans le romance, désigné par sa fonction de «guide» dans la nouvelle. L'adresse continue par une injonction au guide de ne pas cacher la vérité et une mention des signes favorables qui ont accompagné sa naissance et qui devraient le porter à l'honnêteté. La première réponse d'Abenámár, où le guide indiquait qu'il était fils d'un mariage entre un Maure et une captive chrétienne, et que sa mère lui avait enseigné à ne jamais dire de mensonge, est supprimée chez Chateaubriand. Lorsque le voyageur commence à interroger le guide, il fait, dans les deux textes, une remarque élogieuse sur ce qu'il voit. Mais dans la nouvelle, cet éloge est un autre emprunt intertextuel, cette fois-ci à un texte de Swinburne, qui cite une traduction latine d'un manuscrit arabe, l'*Histoire de Grenade* par Abi Abdallah ben Alkalhibi Absaneni, écrit dans l'année 778 de l'hégire<sup>23</sup>: «les belles tours de l'*Alhambra*, qui brillent ainsi que d'éclatantes étoiles sur de vertes forêts»<sup>24</sup>. La phrase d'Aben-Hamet reprend presque mot pour mot cette remarque. Le guide espagnol se montre plus laconique qu'Abenámár dans ses réponses. Alors que ce dernier accompagnait d'un commentaire louangeur chacun des endroits qu'il nommait, l'Espagnol se contente de donner les noms des lieux. Son seul commentaire, sinistre pour Aben-Hamet, souligne

---

<sup>23</sup> Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 82.

<sup>24</sup> Henry Swinburne, *Voyage en Espagne en 1775 et 1776*, traduit par J.-B. de Laborde (1787), cité par Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, *ibid.*

l'existence du jardin où l'Abencérage fut surpris avec la sultane, ce qui causa finalement sa mort et celle de la plupart des siens.

L'esprit général du roman rejoint néanmoins celui de cet extrait de la nouvelle. La scène présente des personnages de cultures différentes qui savent qu'ils ne pourront jamais s'entendre tout à fait car des circonstances adverses les séparent mais qui, malgré tout, parviennent à trouver un langage commun. Dans le roman, la mère d'Abenámár est chrétienne, ce qui donne tout de même au guide un terrain d'entente avec le roi don Juan. Cependant, il est conscient du danger qu'il court à parler au roi avec franchise: «je ne mentirai jamais, dût-il m'en coûter la vie» (Sané), puisque Grenade a toujours été l'objet de convoitise des chrétiens. On remarque, chez les deux personnages, un respect réciproque en dépit de tout ce qui les oppose. Ainsi, don Juan fait appel à la franchise du guide, et celui-ci accepte de parler «avec toute la candeur de l'enfance» (Sané). Dans le texte de Chateaubriand, le guide n'a pas cette double appartenance, car ce serait accorder trop d'importance à un personnage secondaire. D'ailleurs, le mariage mixte, dans l'optique de la nouvelle, aurait tendance à être considéré comme un acte de faiblesse, une incapacité à subordonner l'amour à l'honneur. Pour que l'amour d'Aben-Hamet et de Blanca rayonne dans toute sa splendeur tragique, il faut que le mariage mixte soit impossible. Le fait que le guide soit entièrement espagnol renforce la barrière qui sépare les deux personnages. Aben-Hamet souffre de cette différence: «Qu'il est cruel d'avoir recours à des étrangers pour apprendre à connaître les monuments de ses pères, et de se

faire raconter par des indifférents l'histoire de sa famille et de ses amis!» Cependant, l'Espagnol, même s'il est «étranger», fait preuve d'une délicatesse singulière à l'égard d'Aben-Hamet. Il ne marque aucun triomphe patriotique à l'idée de posséder enfin la ville que son peuple a mis tant de siècles à reconquérir, se montre humble dans l'exposition de Grenade — il faut avouer que ses plus beaux monuments ont été construits par les Maures—, et encourage Aben-Hamet à ne pas sombrer dans le désespoir: «Marchons, seigneur Maure; marchons, Dieu l'a voulu! Prenez courage». On sent même une certaine empathie chez le guide pour le dernier Abencérage: «comme tous les sentiments élevés sont aisément compris d'un Espagnol, il parut touché et devina que le Maure revoyait son ancienne patrie». Dans cette phrase comme tout au long de la nouvelle, le sentiment patriotique est connoté positivement. Il s'agit de la valeur suprême, pour laquelle il faut être prêt à sacrifier l'amour et le bonheur. Cette idéologie correspond à celle du premier romantisme, qui prône la conscience de l'identité nationale et l'amour de la patrie. Chateaubriand en fait l'enjeu-clé de son récit. Mais le patriotisme n'est pas un obstacle à l'harmonie entre les peuples, à condition d'avoir une certaine élévation d'esprit, comme c'est le cas pour le guide espagnol. La noblesse de pensée permet aux personnages de se comprendre malgré les différences culturelles. C'est ce qui ressort du paragraphe qui conclut le dialogue chez Chateaubriand, et qui ne figure pas dans le roman. «Dieu l'a voulu», déclare le guide, qui fait le signe de croix en prononçant cette parole chrétienne pour faire part de sa soumission au destin. «C'était écrit», soupire Aben-Hamet de son

côté, et Chateaubriand ajoute en note: «Expression que les musulmans ont sans cesse à la bouche, et qu'ils appliquent à la plupart des événements de la vie» (*Pl.*, p. 1366). Cette double exclamation, reflet chez chacun de sa culture et de sa religion, exprime un point de vue identique, celui de la soumission à la volonté de Dieu. Les deux personnages se rejoignent donc au-delà de leurs différences religieuses. Cette rencontre entre Aben-Hamet et le guide préfigure celle entre le dernier Abencérage et Blanca. Là encore, il s'agira des deux mêmes cultures ennemies, maure et chrétienne, et les deux personnages surmonteront leurs racines antagonistes pour s'unir dans la noblesse, la ferveur religieuse et l'amour, tout en restant fidèles à leurs origines.

C'est bien le sujet des relations interculturelles que met en scène le romance d'Abenámar. Chateaubriand garde les mêmes thèmes principaux: l'objet de désir, de fierté ou de nostalgie que peut être une terre, et la possibilité de se respecter mutuellement malgré les différences. D'autre part, il ajoute au romance une dimension nouvelle en présentant une situation inversée: ce n'est plus le futur conquérant de la ville qui la découvre, ébloui, mais celui qui l'a possédée et perdue. Ainsi, le regard posé sur la ville, chez Chateaubriand, est moins un regard de convoitise que de nostalgie. Alors que les paroles de son guide provoquaient l'excitation amoureuse chez Juan II, «chaque mot du guide perçait le cœur d'Aben-Hamet» (*Pl.*, p. 1366). Mais l'intensité de l'émotion reste la même à la vue de la ville, puisque Aben-Hamet sent son cœur battre «avec tant de violence qu'il fut obligé d'arrêter sa mule» (*Pl.*, p. 1365). Le changement des rapports de

force entre Espagnols et Maures montre comme les circonstances historiques sont fragiles, et à quel point les situations s'inversent vite. L'Espagnol est remplacé par un Maure, le guide maure par un Espagnol, et le dialogue reste le même. Mais l'inversion n'est pas totale, puisque le roi Juan II et Aben-Hamet ne sont pas tout à fait dans la même situation. Le texte dialogue ici avec l'intertexte, dialogue basé sur un jeu entre les rapports temporels. En effet, Juan II est tourné vers l'avenir. Il désire la ville et décide de la conquérir (une autre version du romance le montre attaquant la ville après en être tombé amoureux<sup>25</sup>). Aben-Hamet, quant à lui, regarde vers le passé. Alors que le roi espagnol éprouvait surtout de la convoitise et un élan vers l'inconnu, Aben-Hamet a le sentiment de sa perte et le désir de retrouver ce que ses ancêtres ont connu. À travers l'intertextualité s'exprime une vision de l'histoire comme une série de couches successives de civilisations, les Maures ayant été remplacés par les Espagnols, mais où la mémoire et le culte du passé jouent un rôle essentiel<sup>26</sup>.

Le romance d'Abenámar, qui mettait en scène un personnage historique, est réactualisé dans la nouvelle, puisqu'un personnage fictif revit une situation semblable. Mais cette allusion au romance d'Abenámar ne risque-t-elle pas d'échapper au lecteur,

---

<sup>25</sup> Paul Bénichou, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, p. 71-72.

<sup>26</sup> Pierre H. Dubé souligne la rupture avec la vision du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui percevait le temps comme une série d'actions consécutives où l'action présente sera effacée par les actions futures. Dans «Le Dernier Abencérage», au contraire, le passé est intégré au présent et en fait partie (Pierre H. Dubé, «*Les Aventures du dernier Abencérage: A Mirror of Time and Civilisation*», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1976, n°46, p. 407).

vu qu'il n'y a aucun indice explicite? Le romance est transposé en prose, les personnages sont ceux, fictifs, de la nouvelle, et le récit est parfaitement intégré au cadre narratif. Certes, un lecteur subtil pourrait s'étonner devant la phrase suivante d'Aben-Hamet au guide: «Ne me cache point la vérité, car le calme régnait dans les flots le jour de ta naissance, et la lune entrait dans son croissant». Comment Aben-Hamet pourrait-il connaître les circonstances de la naissance du guide? La seule explication possible, mais manquant de vraisemblance, est que celui-ci les lui aurait décrites. Ce qu'on nous a indiqué auparavant sur leur conversation, ou plutôt sur l'absence de conversation entre eux, semble infirmer cette hypothèse: «[Le guide] n'interrompait sa longue romance que pour encourager ses mules» (*Pl.*, p. 1364). Mais le lecteur qui ne connaîtrait pas le romance d'Abenámár et à qui cette allusion échapperait, est tout de même en mesure d'établir des liens avec le passage concernant la fuite de Boabdil.

En effet, le texte noue également un rapport avec le premier passage qui transposait un romance, le premier paragraphe de la nouvelle. Il s'agit d'une situation identique: du haut d'une montagne, un Maure contemple Grenade avec des sentiments semblables à ceux d'Aben-Hamet. Mais il part en direction inverse. Boabdil quitte Grenade pour ne jamais la revoir, alors qu'Aben-Hamet s'y rend pour la première fois. En revanche, le dernier Abencérage s'identifie tant à son peuple que le premier regard qu'il jette sur la ville est déjà lourd de souvenirs et de nostalgie, semblable en cela à celui de Boabdil. Les deux passages sont très rapprochés dans la nouvelle, séparés par quatre

pages à peine, ce qui encourage le lecteur à établir un lien entre deux épisodes symétriques par la structure et par le contenu. Dans les deux cas, le personnage maure s'arrête au sommet d'une montagne, contemple le panorama de Grenade, souffre, reçoit les commentaires d'un autre personnage (paroles de reproche de la mère de Boabdil ou d'encouragement de la part du guide espagnol) et descend de la montagne, l'un en direction de Grenade, l'autre en sens opposé. Chateaubriand ne se contente donc pas de transposer des romances, il tente également, par ce moyen, d'ouvrir de nouvelles perspectives. Nous pourrions dire, avec Paul Hazard, que «Chateaubriand, au moment même où il emprunte, reste le plus original des poètes; car il recrée»<sup>27</sup>.

### 2.3. Réécriture d'un romance de la frontière

La troisième occurrence intertextuelle du Romancero espagnol dans «Le Dernier Abencérage» se trouve dans les ballades chantées par Aben-Hamet et don Carlos, frère de Blanca, à l'occasion de la fête donnée par Lautrec, ami français de don Carlos, au Généralife. Il s'agit d'un moment décisif de l'intrigue. L'Abencérage accepte de se convertir au christianisme afin de pouvoir épouser Blanca et se prépare à lui annoncer l'heureuse nouvelle. Cette soirée, chacun des trois nobles, le Français, l'Espagnol et le Maure, parle de son peuple. Comme divertissement, chacun d'eux se met à chanter une

---

<sup>27</sup> Paul Hazard, «Comment Chateaubriand écrivit une nouvelle espagnole», *La Revue de Paris*, 15 déc. 1924, p. 918.

ballade de son pays.

Les trois premières strophes de la ballade chantée par le Maure sont basées sur la deuxième partie du romance «Abenámar, Abenámar, moro de la morería...», celle où le roi don Juan interrompt la conversation avec le guide pour s'adresser directement à la ville de Grenade et lui offrir son amour. Elle lui répond qu'elle est déjà mariée à un Maure. Cette partie ne contient que cinq vers, que Chateaubriand a amplifiés pour en faire trois strophes. Dans les trois dernières strophes de la ballade d'Aben-Hamet, le narrateur accuse Grenade de mensonge et déplore la possession des beautés de la ville maure par «un chrétien maudit».

Comme le souligne Chateaubriand lui-même dans une note, les romances que chantent les trois personnages jouent un rôle déterminant dans l'intrigue puisqu'ils «amènent [...] le dénouement» (*Pl.*, p. 1396). Le romance de don Carlos à la gloire du Cid<sup>28</sup>, surprend et offense profondément Aben-Hamet: il apprend que le grand héros espagnol est l'ancêtre de celle qu'il aime, qui appartient à la maison des Bivar, ceux-là mêmes qui tuèrent la plupart des Abencérages. Lorsque le dernier Abencérage révèle à son tour son identité véritable, le projet de mariage est irrémédiablement voué à l'échec. En effet, les deux personnages principaux, qui se savaient déjà appartenir à deux peuples ennemis, se rendent compte que chacun d'eux représente ce qu'il y a de plus noble, de plus glorieux et, par conséquent, de plus féroce guerrier, dans sa nation. Le sang les

---

<sup>28</sup> Sur le Cid, voir plus haut, chapitre premier, p. 33-35.

sépare à tout jamais.

Les romances non seulement amènent ces révélations, mais renforcent chez les personnages la fibre patriotique, basée sur l'appartenance religieuse. La ballade d'Aben-Hamet contient des injures aux chrétiens, raison pour laquelle il avait hésité avant de la chanter, «en disant [...] qu'elle serait peu agréable à des Chrétiens» (*Pl.*, p. 1394). Chaque chanson, tout en étant une glorification du peuple de celui qui la chante, contient des remarques désagréables pour ses ennemis. Il est piquant de noter que le romance prétendument maure est basé sur un texte espagnol. Mais si l'on observe plus attentivement la ballade chantée par Aben-Hamet, on constate que ce n'est que la deuxième partie, celle qui n'est pas inspirée du romance espagnol, qui insulte les chrétiens. De fait, c'est dans cette deuxième partie que se révèle l'appartenance culturelle du narrateur de la ballade. Les trois premières strophes, fidèles au romance, ne permettraient pas de déterminer si le narrateur était d'origine chrétienne ou musulmane.

La fin du romance d'Abenámar:

Allí habló el rey don Juan,  
bien oiréis lo que decía:  
- Si tú quisieses, Granada,  
contigo me casaría;  
dar te he yo en arras y dote  
a Córdoba y a Sevilla.  
- Casada soy, rey don Juan,  
casada soy que no viuda,  
el moro que a mí me tiene

muy grande bien me quería<sup>29</sup>.

est traduite par Sané de la manière suivante:

Le roi don Juan I [*sic*] voyageant un jour sur les bords du Xenil... [dit:]  
 D. Juan: «Grenade! Grenade! si tu voulais m'épouser, je te donnerais en dot  
 Séville et Cordoue.»  
 Grenade: «Je suis mariée, roi don Juan! oui, mariée, et n'ai pas envie d'être veuve.  
 Le Maure qui me possède, me chérit et me comble de bienfaits»<sup>30</sup>.

Chateaubriand, quant à lui, s'en sert seulement dans les trois premières strophes, comme  
 une sorte d'introduction:

Le roi don Juan,  
 Un jour chevauchant,  
 Vit sur la montagne  
 Grenade d'Espagne;  
 Il lui dit soudain:  
     Cité mignonne,  
     Mon cœur te donne  
     Avec ma main.

Je t'épouserai,  
 Puis apporterai  
 En dons à ta ville,  
 Cordoue et Séville.  
 Superbes atours  
     Et perle fine  
     Je te destine  
     Pour nos amours.

Grenade répond:  
 Grand roi de Léon,  
 Au Maure liée,

---

<sup>29</sup> Pérez de Hita, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>30</sup> Cité par Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 104.

Je suis mariée.  
 Garde tes présents:  
     J'ai pour parure,  
     Riche ceinture  
     Et beaux enfants.

Ainsi tu disais;  
 Ainsi tu mentais;  
 O mortelle injure!  
 Grenade est parjure!  
 Un Chrétien maudit,  
     D'Abencérage  
     Tient l'héritage:  
     C'était écrit!

Jamais le chameau  
 N'apporte au tombeau  
 Près de la Piscine,  
 L'Haggi de Médine.  
 Un Chrétien maudit,  
     D'Abencérage  
     Tient l'héritage:  
     C'était écrit!

O bel Alhambra!  
 O palais d'Allah!  
 Cité des fontaines!  
 Fleuve aux vertes plaines!  
 Un Chrétien maudit,  
     D'Abencérage  
     Tient l'héritage:  
     C'était écrit! (*Pl.*, p. 1394-95)

L'originalité du romance espagnol résidait non seulement dans la personnification de la ville, mais surtout dans le motif, courant dans la poésie arabe<sup>31</sup>, de la ville identifiée

---

<sup>31</sup> Voir Roger Wright, *Spanish Ballads*, Warminster, Aris et Phillips, 1987, p. 220.

à une femme convoitée. Le roi Juan offrait sa main à Grenade de manière sobre et directe. Sané, relativement fidèle au texte espagnol, traduit simplement: «Grenade! Grenade! si tu voulais m'épouser, je te donnerais en dot Séville et Cordoue». Dans la ballade d'Aben-Hamet, il y a développement de cette image de la ville-femme avec l'addition du mot «mignonne». Le roi s'adresse à la ville en l'appelant «Cité mignonne» plutôt qu'en la désignant par son nom. L'adjectif «mignonne», qui sert généralement à qualifier la beauté de la femme aimée, renforce l'identification entre la ville et l'objet aimé. «Mon cœur te donne / avec ma main» est une formule polie de demande en mariage. Le roi traite la ville avec toute la galanterie que mériterait une femme aimée. L'emploi du mode indicatif, présent dans «te donne», «te destine», et futur dans «t'épouserai» et «apporterai», par rapport au conditionnel dans le texte espagnol et la traduction de Sané, traduit une plus grande audace du roi, une certaine confiance, voire une certitude d'obtenir l'objet convoité. En effet, la ballade d'Aben-Hamet est composée par un narrateur maure qui connaît déjà l'issue de l'intrigue. Il sait que finalement, Grenade cédera au conquérant espagnol: «Ainsi tu disais; / Ainsi tu mentais». Le roi a donc raison, vu la suite des événements, d'employer l'indicatif.

La réponse de Grenade est également plus élaborée dans le texte de Chateaubriand. Là où dans le romance et la traduction de Sané, la ville-femme se contentait d'alléguer son mariage avec un Maure aimant pour justifier son refus, la Grenade de la ballade vante également la parure que forment sa «riche ceinture» et ses

«beaux enfants», c'est-à-dire la beauté de sa situation géographique et le lien étroit qu'elle entretient avec les Maures qui la peuplent. Ainsi, Grenade, outre son rôle de femme convoitée, acquiert une autre dimension, celle de la maternité. Lorsque le dernier Abencérage quitte Carthage en direction de Grenade, il est à la recherche de sa mère patrie, de la ville qui a nourri et fait grandir ses parents. À cause de cette dimension maternelle dans le texte chanté par Aben-Hamet, la trahison de la ville apparaît d'autant plus cruelle. Ce n'est pas uniquement son mari qu'elle a abandonné, mais aussi ses enfants.

La première partie de la ballade reprend donc, en l'amplifiant et en y ajoutant certains éléments nouveaux, la fin du romance espagnol. Or, la seconde partie chantée par Aben-Hamet présente un renversement total, une rupture de ton. Le dialogue est interrompu et les interlocuteurs changent. Un troisième interlocuteur apparaît, le narrateur, qui s'adresse à son tour à la ville de Grenade, poursuivant ainsi la personnification. Tandis que l'on pouvait imaginer que la ville-femme n'était qu'une invention créée par le désir du roi Juan, comme le proposent plusieurs commentateurs du romance espagnol<sup>32</sup>, elle conserve ici sa réalité puisqu'elle est reconnue par un autre personnage. Celui-ci tutoie lui aussi la ville et l'accuse de parjure; on devine qu'il s'agit d'un interlocuteur maure. Les strophes suivantes le confirment, avec les nombreuses

---

<sup>32</sup> Voir par exemple Mari Carmen Fernández Jerez, *El Romancero anónimo*, Madrid, Ciclo, 1989, p. 66.

allusions à la culture arabe et à la religion musulmane, comme «le chameau», «l'Haggi de Médine», le «palais d'Allah», et la fameuse exclamation: «C'était écrit!».

L'emprunt au romance espagnol charge celui-ci d'une signification nouvelle, contraire à son sens original. Le romance espagnol présentait Grenade comme sortant victorieuse du dialogue, ayant refusé de céder aux douces paroles et aux promesses flatteuses de l'ennemi. La ballade d'Aben-Hamet, au contraire, décrit la ville comme menteuse et parjure, puisque la suite des événements historiques l'ont fait changer de maître. Encore une fois, Chateaubriand montre les revirements liés à l'histoire. De plus, bien que le point de vue, tour à tour espagnol et maure, s'inverse, le thème général reste le même dans le romance et dans la ballade. Le romance, où la situation est présentée du point de vue espagnol, signifie un échec, celui du roi qui n'est pas parvenu à séduire la ville au moyen de ses paroles. C'est sur cet échec que le romance s'arrête. La ballade, en revanche, montre la nation espagnole comme ayant réussi sa conquête, mais il s'agit, cette fois aussi, d'une perte, étant donné que le narrateur est un Maure. On voit donc qu'en dépit des changements successifs de rapports de force entre les cultures, les sentiments essentiels restent les mêmes.

Cette ballade est le seul texte de la nouvelle dont Chateaubriand affirme explicitement le lien intertextuel avec le Romancero espagnol. Il déclare, à la fin d'une note se rapportant à la ballade: «le dialogue de Grenade et du roi de Léon est imité d'une romance espagnole» (*Pl.*, p. 1394). Il reconnaît s'être inspiré d'une source, mais celle-ci

reste très imprécise puisqu'il ne donne pas de titre et n'indique pas qu'il s'est basé sur une traduction. Notons que selon les commentaires de Maurice Regard, la première strophe dans le manuscrit est rayée, et les strophes 2, 3 et 4, celles qui reprennent le romance espagnol, n'y figurent pas, signe d'une intégration tardive<sup>33</sup>. Dans la même note où Chateaubriand signale avoir «imité» un romance espagnol, il avoue avoir composé les vers sur l'air d'un romance qu'il avait entendu chanter par deux enfants dans une *venta* espagnole. Il ajoute: «Peut-être était-il question d'Aben-Hamet dans la chanson de mes deux petits Espagnols» (*Pl.*, p. 1394). Cette remarque permet un jeu d'intertextualité assez complexe, puisque Chateaubriand, en plus d'indiquer une source véritable de la ballade, lance le lecteur sur une fausse piste en laissant entendre que, dans un voyage réel, il aurait pu entendre une chanson sur le personnage fictif d'une nouvelle qu'il n'a pas encore écrite. L'auteur mêle avec humour réalité et fiction. Mais la réalité dépasse parfois la fiction. En effet, la ballade chantée par Aben-Hamet dans la nouvelle de Chateaubriand, inspirée d'un romance espagnol, a été retraduite en espagnol, pour donner naissance à un nouveau romance<sup>34</sup>, de telle sorte qu'il ne serait pas impossible, en théorie, d'entendre un enfant espagnol chanter le romance de Chateaubriand...

Le poème chanté par don Carlos, frère de Blanca, décrit la scène de la séparation entre Chimène et le Cid avant le départ de ce dernier pour l'Afrique. Ce chant avait déjà

---

<sup>33</sup> Maurice Regard, «Notes» dans Chateaubriand, *Pl.*, p. 1763-64.

<sup>34</sup> Voir Jean Cazenave, *op. cit.*, p. 636-637.

été publié par Chateaubriand en 1808. Selon Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, l'idée générale en serait inspirée d'une traduction parue en décembre 1782 dans la *Bibliothèque universelle des romans*<sup>35</sup>. Cependant, le dialogue est différent dans ce dernier romance, puisque Chimène pleure et que Rodrigue doit la consoler, alors que le texte de Chateaubriand présente une Chimène aussi dure et héroïque que son amoureux. De plus, la reprise du mot «honneur» dans le dernier vers de chaque strophe n'est pas tirée de ce même romance, mais d'une autre traduction de la *Bibliothèque des romans* (juillet 1783)<sup>36</sup>, celle du romance où le Cid donne des leçons de courage au jeune Pelaez qui s'est montré faible dans la bataille. Comme cette répétition du mot «honneur» (concept clé du siècle d'or espagnol), introduite dans la traduction, est absente du texte original, on peut dire que le poème chanté par don Carlos est plus éloigné du Romancero espagnol que les autres exemples étudiés. Il est également fort possible que le texte table sur la connaissance qu'ont les contemporains de Chateaubriand du *Cid* de Corneille.

Les ballades chantées par les personnages sont le seul cas d'intertextualité avec le Romancero espagnol où la transposition des romances soit faite en vers et non en prose. C'est aussi la seule occurrence où le texte n'est pas intégré au cadre narratif sous la forme de ce que Laurent Jenny appelle une «isotopie métaphorique» (comme c'est le cas lorsque l'intertexte est inséré parce que son contenu présente une analogie avec le

---

<sup>35</sup> Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 105.

<sup>36</sup> *Ibid.*

texte au niveau du sens), mais d'une «isotopie métonymique» (c'est-à-dire que le «fragment textuel est utilisé, appelé, parce qu'il permet de poursuivre avec une précision souvent "de première main" le fil de la narration»<sup>37</sup>). En effet, le texte est placé dans la bouche d'un personnage qui, précisément, récite un texte. Il est donc, en quelque sorte, détaché du récit lui-même, comme dans le cas où l'on citerait un passage que l'un des personnages est en train de lire.

Le contenu même du romance chanté par Aben-Hamet, dans lequel une ville est personnifiée et parle comme une femme, interdisait à Chateaubriand de l'intégrer dans le fil du récit, car la prosopopée aurait marqué une rupture avec les règles de la vraisemblance. De plus, dans la bouche du dernier Abencérage, le romance acquiert une nouvelle, et douloureuse, signification, mettant en relief la «trahison» de Grenade et l'ampleur de la perte subie par les Maures.

À part le texte chanté par don Carlos, les textes inspirés du Romancero dans «Le Dernier Abencérage» tournent tous autour du sujet de Grenade, ville magnifiée, adorée et perdue. Il s'agit d'une relecture romantique du Romancero, car ces textes sont liés à la thématique de la défaite et de la mélancolie. La fuite du roi Boabdil représente un échec et un exil, la découverte de Grenade par Aben-Hamet et les explications de son guide provoquent chez le personnage principal une nostalgie étouffante, et la ballade chantée par le héros déplore la perte de Grenade et marque la nostalgie des Maures pour cette

---

<sup>37</sup> Laurent Jenny, «La Stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 274.

ville perdue. D'ailleurs, l'art semble lié à la nostalgie dans ce texte de Chateaubriand. Lorsque don Carlos déclare avec mépris que «les larmes sont permises aux vaincus» (*Pl.*, p. 1394), Blanca réplique vivement: «c'est pour cela que nos pères, soumis autrefois au joug des Maures, nous ont laissé tant de plaintes» (*Pl.*, p. 1394). La ballade chantée par Lautrec est également un texte nostalgique du pays de France. Le seul texte victorieux est celui chanté par don Carlos sur les exploits du Cid, à propos duquel Aben-Hamet affirme qu'il porte chez les Maures «le nom de cruel» (*Pl.*, p. 1397). Il semblerait que le malheur soit indissociable de la poésie. «Le Dernier Abencérage» lui-même est un texte de prose poétique dédié à la nostalgie, à l'exil et à la défaite. Dans cette importance accordée non seulement à l'exotisme, incarné en Grenade la maure, mais aussi à la revalorisation de l'histoire nationale et à la mélancolie, on reconnaît les traits caractéristiques du romantisme tels que les énumère Ernest de Blosseville dans les *Annales de la Littérature et des Arts* en 1825: «La littérature romantique [...] puise ses inspirations dans les quatre sources d'émotions les plus puissantes sur le cœur humain: la religion, la patrie, l'amour, la mélancolie»<sup>38</sup>. L'usage que fait Chateaubriand du Romancero espagnol sert donc la création d'une nouvelle esthétique.

---

<sup>38</sup> Ernest de Blosseville, *Annales de la Littérature et des Arts*, tome XXIII (1825), cité par Paul Van Tieghem, *Le Mouvement romantique*, Paris, Librairie Vuibert, 1923, p. 150.

## QUATRIÈME CHAPITRE

### Traduction et imitation:

### Abel Hugo et Émile Deschamps

Alors que dans la nouvelle de Chateaubriand, le Romancero se manifeste essentiellement par le biais de l'allusion, il couvre un champ différent dans les «Romances historiques» d'Abel Hugo et les «Romances sur Rodrigue» d'Émile Deschamps; en effet, Abel Hugo traduit les romances, et Émile Deschamps les adapte au goût romantique. On se trouve donc en présence de cas d'hypertextualité, pour reprendre la classification de Genette. Il ne s'agit plus de relations de coprésence, comme lorsqu'une citation, une allusion, une référence ou un plagiat est intégré dans un texte, mais de relations de dérivation: le texte tout entier est l'adaptation d'un autre texte. Les procédés adoptés seront donc différents de ceux employés par Chateaubriand.

Émile Deschamps de Saint-Amand, né à Paris en 1791, fait partie de la première génération de romantiques, tout comme son frère cadet, Antoni, traducteur de Dante. Il joue un grand rôle dans la création de *La Muse française* (1823-24), périodique qui

contribue à la fondation du mouvement romantique, et y fait paraître de nombreux articles. En 1828, il publie les *Études françaises et étrangères*, œuvre qui permettra de mieux faire connaître les littératures espagnole et allemande en France. Sa préface deviendra un «manifeste du romantisme»<sup>1</sup>, peu après celle de *Cromwell* (1827). Le salon de Deschamps réunit souvent les membres du groupe de *La Muse française*. À partir de 1848, le romantisme du poète vieillissant devient moins flamboyant, mais l'écrivain, qui fut l'un des premiers à traduire Shakespeare, Schiller, Goethe et même des poètes russes en français, continue à être vénéré par les jeunes artistes de son époque jusqu'à sa mort, en 1871.

Quand Émile Deschamps, dans ses *Études françaises et étrangères*, propose des *imitations* d'écrivains germaniques et espagnols, il faut s'entendre sur les mots: l'imitation romantique est tout à fait différente de celle pratiquée par les humanistes. Comme l'indiquera plus tard le lexicographe Pierre Larousse:

Le XIX<sup>e</sup> siècle a tout renouvelé. D'abord, il a proscrit, comme plagiat, ce qui dans les trois siècles précédents n'était regardé que comme une *imitation* licite, un «heureux larcin»; puis il est remonté à d'autres sources que l'antiquité grecque et romaine. L'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, avaient moins souffert de l'influence classique: on s'est pénétré de leurs littératures plus neuves et plus originales<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Henri Girard, *Un manifeste du romantisme: La Préface des Études françaises et étrangères d'Émile Deschamps*, Paris, Les Presses Françaises, 1923. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Pierre Larousse qualifie cette préface de «sorte de manifeste de l'école romantique» («Deschamps», dans *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 6, Paris, Larousse et Boyer, 1866, p. 538).

<sup>2</sup> Pierre Larousse, «Imitation», dans *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 9, Paris, Larousse et Boyer, 1866, p. 582.

Ainsi, dans ses «Romances sur Rodrigue», Émile Deschamps n'imité pas une autorité ancienne et consacrée comme les classiques. Au contraire, il se tourne vers des textes encore peu connus, produits, comme on le croyait à l'époque, par le peuple lui-même. Ce faisant, il devient le porte-parole d'une voix qui a rarement eu droit à la reconnaissance littéraire. De plus, il ne fait pas appel au fonds gréco-latin sur lequel se base la culture française classique, mais à des textes d'un pays que les Français considéraient comme étrange, à la fois voisin et éloigné, inférieur par certains aspects et admirable par d'autres, mais certainement exotique.

## 1. Abel Hugo, traducteur

Cependant, Deschamps n'est pas tout à fait précis lorsqu'il écrit, à propos de ses propres romances, qu'elles sont «imitées de l'espagnol», car elles sont surtout inspirées de la traduction que venait d'en donner Abel Hugo<sup>3</sup>. Celui-ci avait d'abord publié dix-huit romances du roi Rodrigue en espagnol<sup>4</sup>, puis en avait traduit huit, en prose, dans ses *Romances historiques*. Son projet, mené à terme par Deschamps, est celui de créer un récit unique, linéaire, à partir de textes épars, contenant souvent différentes versions des

---

<sup>3</sup> Abel Hugo, *Romances historiques, traduites de l'espagnol*, Paris, Pélicier, 1822. Nous emploierons l'abréviation *RH* pour renvoyer à ce titre.

<sup>4</sup> Abel Hugo, *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo, recopilado por Abel Hugo*, Paris, Boucher, 1821. Nous emploierons l'abréviation *RR* pour renvoyer à ce titre.

mêmes événements. Il a donc opéré un choix parmi les romances afin de composer une histoire. La traduction trahit néanmoins en partie le projet original, puisque les romances sont choisis de manière aléatoire, sans respect de leur période de composition<sup>5</sup>. On observe ainsi que la plupart d'entre eux ne datent pas du Moyen Âge, mais de la Renaissance tardive, si bien qu'en voulant redonner à ces romances une tonalité médiévale, Deschamps y introduit des éléments nouveaux.

Abel Hugo (1798-1855), frère aîné de Victor Hugo, eut la chance d'apprendre l'espagnol lors de son séjour de deux ans en Espagne, où il suivit son père en 1811. Il fut officier de l'état-major dans l'armée et page du roi Joseph Bonaparte. Au retour, il s'engagea dans les lettres et s'intéressa à différents sujets, notamment au théâtre, à l'histoire contemporaine et à la littérature espagnole. Abel Hugo semble avoir été particulièrement féru de tout ce qui touchait à l'Espagne. Il publie des traductions de textes espagnols, une *Histoire de la campagne d'Espagne en 1823* (1824), des études sur le théâtre espagnol, et donne un cours sur la littérature espagnole à la Société des Bonnes-Lettres, en 1821.

La traduction des romances sur Rodrigue faite par Abel Hugo est relativement littérale, sans être servile. Le traducteur garde un certain contrôle sur le texte qu'il traduit et conserve le rôle de juge, puisqu'il choisit parfois de condenser quelques passages ou

---

<sup>5</sup> Parmi les huit romances, on trouve, d'après la classification de Ramón Menéndez Pidal (cf. plus haut, premier chapitre, p. 20-21), un *romance tradicional viejo* (1450-1510), deux *romances juglarescos* (1480-1550), un *romance artificioso nuevo* (1570-1595), et quatre *romances declamatorios* (1590-1637).

encore de ne pas en traduire certains autres. Dans son recueil espagnol, il avait par exemple décidé de détacher un fragment du romance «Quando las pintadas aves...», pour le citer en note, précédé du commentaire que voici: «Suivent en note les strophes suivantes, si singulières et de si mauvais goût que selon le compilateur, elles auraient été ajoutées au romance par un copiste ignorant et sans talent: c'est pourquoi il les a placées ici»<sup>6</sup>. Dans sa traduction, par contre, Abel Hugo a carrément laissé de côté ce fragment, sans même en mentionner l'existence. De même, pour des raisons de bienséance, il choisit de ne pas traduire une strophe du romance qu'il avait intitulé «El rey don Rodrigo y la culebra» («Començan a caminar...»), et se contente de la citer en note dans sa traduction:

Come me ya por la parte,  
Que todo la merecia,  
Por donde el principio  
De la muy grande desdicha (*RH*, p. 23).

Deschamps, pour sa part, s'éloigne encore davantage des textes originaux. À partir des huit romances traduits par Abel Hugo, il construit un «Poème» en douze sections, dont chacune porte un titre et huit correspondent à l'un ou l'autre romance. Les quatre sections supplémentaires sont, en premier lieu, une lettre de Florinde (la Cava) qui ne se trouvait pas dans la traduction<sup>7</sup>, en second lieu l'adaptation du romance de «Bertrand

---

<sup>6</sup> Ma traduction de: «Van en nota las siguientes coplas tan singulares y de tan mal gusto que ha parecido al Recopilador que las havia añadido al Romance algun Copista ignorante y sin ingenio: por esto aqui los ha puesto» (Abel Hugo, *RR*, p. 59).

<sup>7</sup> Sur cette lettre, il existe plusieurs interprétations contradictoires. Pour certains, vu que le texte de la lettre ne figurait pas dans les romances recueillis par Abel Hugo, elle serait une invention de Deschamps (voir Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último*

Iñigo», traduit par Abel Hugo, mais qui ne fait pas partie du cycle de Rodrigue, ensuite un poème de son cru, intitulé «Les Brigands», qui narre un combat entre le roi déchu et une troupe de brigands, puis en conclusion, un long poème basé sur l'un des appendices publiés par Abel Hugo, qui racontait en quelques lignes la mort de Florinde et de sa famille.

Comme il s'agit d'une imitation, l'hypertextualité est une modalité présente tout au long du texte; elle en constitue même le principe de base. Deschamps le reconnaît dans sa préface:

Ce poème est tiré de ces admirables *romances espagnoles*, qu'on a si bien nommées une Iliade sans Homère. J'en ai traduit quelques unes, j'en ai développé ou inventé entièrement quelques autres, en m'inspirant de toutes les chroniques du temps, et en me servant surtout de l'excellent travail de M. Abel Hugo sur la poésie espagnole<sup>8</sup>.

De cette manière, le lecteur est averti, avant même d'entamer la lecture, que le texte de Deschamps instaure un dialogue avec des romances espagnols et qu'il pourra donc, s'il en ressent le besoin ou la curiosité, aller lui-même consulter certains de ces romances, ou encore le texte d'Abel Hugo.

---

*godo*, tome III, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. lv). Selon d'autres, Deschamps se serait inspiré d'un «romance viejo», qui présentait le texte de la lettre, mais en le modifiant d'un bout à l'autre (cf. Gustave Lanson, «Émile Deschamps et le Romancero, étude sur l'invention de la couleur locale dans la poésie romantique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 6, 1899, p. 11-13). Il est difficile de savoir avec certitude si Deschamps connaissait l'existence de ce romance ou non, mais de toute manière, l'idée de la lettre était en gestation dans le texte, puisque l'un des romances les plus connus est celui qui expose la colère du comte Julien, père de Florinde, après la lecture de la lettre de sa fille.

<sup>8</sup> Émile Deschamps, «Préface», *Études françaises et étrangères*, 4e édition, Paris, A. Levasseur, 1829, p. lxii-lxiii. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *EF* suivi du numéro de la page.

Si l'on observe l'ordre des pièces publiées dans les *Études françaises et étrangères*, on constate que les «Romances sur Rodrigue» viennent en fin de volume, après «La Cloche, poème traduit de Schiller», «Le Roi de Thulé, poème traduit de Goethe», et «La Fiancée de Corinthe, poème traduit de Goethe». Il s'agit de la seule pièce d'origine espagnole, à côté de textes allemands; du seul texte qu'on croyait remonter au Moyen Âge, par opposition à des textes de poètes contemporains; de la seule «imitation», à côté de traductions. Cette imitation se démarque donc des trois autres textes des *Études*, mais elle a en commun avec eux le fait d'établir un rapport hypertextuel avec des textes d'autres littératures.

Le «Poème» de Deschamps s'ouvre sur une citation d'Abel Hugo. On trouve ainsi, au début du texte, un cas d'intertextualité explicite. Deschamps cite longuement l'auteur qu'il avait mentionné dans sa «Préface». Il reprend la description donnée par Abel Hugo des principaux événements entourant l'histoire de Rodrigue, des circonstances de sa défaite et de sa mort<sup>9</sup>. En indiquant d'où provient cet extrait, Deschamps fait par la même occasion savoir au lecteur qu'Abel Hugo a traduit en prose des romances espagnols, détail qu'il n'avait pas précisé dans sa préface, où il mentionnait seulement qu'Abel Hugo avait fait un «excellent travail [...] sur la poésie espagnole»<sup>10</sup>.

Dans l'ouvrage d'Abel Hugo, le passage cité par Deschamps précède

---

<sup>9</sup> *Id.*, «Préface de sa [sic] traduction en prose des Romances espagnoles», *EF*, p. 42.

<sup>10</sup> *Id.*, «Préface», *EF*, p. lxii.

immédiatement la traduction proprement dite. Au préalable, Abel Hugo avait prévenu ses lecteurs que sa traduction, dans le désir de rester proche du texte initial, contenait certains écarts linguistiques qui pourraient choquer le public, «quelques expressions peu usitées et certaines tournures qui ne sont pas encore familières à notre langue». Il ajoutait: «Je les ai crues nécessaires pour exprimer avec fidélité et avec vivacité d'autres expressions et d'autres tournures qui, elles-mêmes, ont déjà disparu de la langue espagnole, mais dont l'originalité ajoute un grand charme à ces petits poèmes historiques» (*RH*, p. vii). On découvre ici sa perception de la tâche du traducteur, qui n'est plus considéré comme uniquement chargé de rendre la signification du texte original dans la langue la plus pure possible, mais qui devrait aussi transmettre les écarts du texte par rapport à la norme classique. L'époque classique était dominée par ce qu'Antoine Berman nomme la «traduction ethnocentrique». L'un de ses principes fondamentaux était «que toute trace de la langue d'origine doit avoir disparu, ou être soigneusement délimitée; que la traduction doit être écrite dans une langue *normative* - plus normative que celle d'une œuvre écrite directement dans la langue traduisante; qu'elle ne doit pas *heurter* par des "étrangetés" lexicales ou syntactiques»<sup>11</sup>. Avec Abel Hugo, le traducteur devient également créateur, ce qui lui donne le pouvoir de jouer avec la langue d'arrivée, de la pousser jusqu'à ses limites les plus extrêmes, dans le but de transmettre un effet semblable à celui du texte initial. Les romances qu'imite Emile Deschamps ont donc déjà subi un

---

<sup>11</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 35.

processus de transposition hypertextuelle par le biais d'une traduction qui, en s'efforçant de rester près du texte initial, produira sans doute un effet différent, les expressions propres à l'espagnol ne pouvant pas sembler aussi «naturelles» en français si elles sont traduites littéralement. De plus, l'importance qu'Abel Hugo attachait à la fidélité linguistique de sa traduction l'a sans doute empêché de traduire en vers les romances, ce qui pourrait, néanmoins, constituer une certaine trahison de l'original, puisque le texte final n'est plus de la poésie. Le sujet de la traduction en vers ou en prose est très controversé dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans le domaine du théâtre. Certains prêchent l'usage de la prose (Stendhal, Victor Hugo après 1829), alors que d'autres continuent à employer l'alexandrin classique<sup>12</sup>. Le grand problème de la traduction réside dans le choix que doit faire le traducteur entre, d'une part, un résultat final dans une langue parfaitement fluide, «naturelle», mais souvent au prix d'une trahison de l'hypotexte (les «belles infidèles»), et d'autre part la fidélité à l'original, qui implique une traduction qui peut sembler maladroite ou boiteuse (et donc, d'une certaine manière, infidèle elle aussi). Chateaubriand, dans sa traduction de *Paradise Lost* (1667 et 1674) de Milton, opte pour le deuxième choix, résolument romantique. Dans ses «Remarques» préliminaires au *Paradis perdu* (1836), il déclare: «C'est une traduction littérale dans

---

<sup>12</sup> À ce propos, voir José Lambert, «How Émile Deschamps Translated Shakespeare», *Dispositio*, vol. 7, n° 19-21, 1982, p. 53-61.

toute la force du terme que j'ai entreprise»<sup>13</sup>. Il prêche la fidélité au texte étranger:

Me seroit-il permis d'espérer que si mon essai n'est par trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire? Du temps [de Nicolas Perrot] d'Ablancourt, les traductions s'appeloient de *belles infidèles*; depuis ce temps-là on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étoient pas toujours belles: on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix<sup>14</sup>.

Émile Deschamps aurait dû faire face à ce choix entre beauté et fidélité s'il avait réellement traduit les romances espagnols, et pourtant cette question est complètement laissée de côté dans sa préface ainsi que dans sa citation d'Abel Hugo. Il aborde les difficultés liées à la traduction de l'anglais et de l'allemand à propos de ses poèmes traduits de Schiller et de Goethe: «Pour très-bien rendre l'*allemand* ou l'*anglais en français*, il faut une grande flexibilité de talent et beaucoup d'imagination de style»<sup>15</sup>, mais passe sous silence les problèmes de traduction posés par l'espagnol, même s'il prétend avoir «traduit» quelques romances. Le processus intertextuel, dans le cas du texte de Deschamps, consiste principalement en l'adaptation d'une traduction déjà effectuée, une reformulation en vers d'un texte originellement en vers, mais traduit en prose. Les commentaires qu'il fait dans sa préface spécifient les domaines sur lesquels a surtout porté son travail de rédaction: «J'ai conservé la forme lyrique des romances, en ayant soin de varier

---

<sup>13</sup> François-René de Chateaubriand, «Remarques sur le *Paradis perdu* de Milton», *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Firmin Didot, 1849, p. 165.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>15</sup> Émile Deschamps, «Préface», *EF*, p. lxii.

continuellement les rythmes comme les tons; et j'ai tâché de coordonner tous ces matériaux de manière à présenter un intérêt suivi, une espèce d'action dramatique ayant son exposition, son nœud et sa catastrophe»<sup>16</sup>.

Abel Hugo avait déjà effectué une bonne partie de ce travail, puisqu'il avait sélectionné certains des romances de Rodrigue et en avait laissé de côté d'autres, afin d'éviter les redondances et contradictions. Mais son ouvrage se présentait néanmoins comme une simple traduction de certains romances. Deschamps restitue à ces derniers leur forme poétique pour compléter le travail plutôt philologique d'Abel Hugo. Il tente même d'établir grâce à son texte un genre nouveau, celui du «poème». Comme il l'explique dans un article de novembre 1823 sur la traduction des romances du Cid par Creuzé de Lesser, ce qu'il nomme «poème» est une forme renouvelée de l'épopée, une épopée moderne, qui se composerait de textes narratifs courts et variés, où tout serait «tableau ou dialogue»<sup>17</sup>. Dans le même article, Deschamps souligne l'importance de lire et d'adapter des textes d'origine étrangère afin de développer ce nouveau genre: «Les littératures étrangères sont très riches sous ce rapport, et après avoir tant emprunté aux anciens, nous avons encore d'utiles emprunts à faire à nos voisins»<sup>18</sup>. Voulant donner un exemple de ce que serait un «poème», Deschamps réduit l'hétérogénéité des hypotextes

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. lxiii, *sic.*

<sup>17</sup> Émile Deschamps, «*Les Romances du Cid, imitées de l'espagnol*», *La Muse française 1823-1824*, éd. critique publiée par Jules Marsan, tome I, Paris, Édouard Cornély, 1907, p. 243.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 243-244.

afin de composer un texte uni. Il faut voir là un phénomène qui va au-delà de la simple tendance naturelle à l'homogénéisation qui, selon Antoine Berman, caractérise la démarche du traducteur<sup>19</sup>. Ici, l'homogénéisation fait partie d'un programme plus large; l'hypotexte sert d'instrument pour développer et illustrer un nouveau genre littéraire. En donnant un fil conducteur aux textes épars pour créer une histoire suivie, le texte de Deschamps établit un dialogue avec les textes qui composent le *Romancero* et leur fait parler un langage différent en les faisant intervenir dans un projet concret, celui de l'écriture d'un «poème».

Alors qu'Abel Hugo s'était contenté de traduire ces romances, sans intervenir lui-même en tant qu'auteur, narrateur ou traducteur dans le texte (ailleurs que dans l'introduction et dans les notes), Deschamps, lui, se présente comme l'auteur du texte, en assumant la position du narrateur dans le passage suivant:

Et les maux qu'on endure, et les maux qu'on soupçonne,  
Et ceux que j'ai chantés n'empêcheront personne  
D'aimer comme on aimait hier (*EF*, p. 117)

L'emploi du pronom «je» montre que le texte de Deschamps n'adopte pas la même position énonciative que le *Romancero* de Rodrigue, où le narrateur n'est jamais présent à la première personne. Ce choix signale qu'Émile Deschamps ne prétend pas faire passer son texte pour une fidèle imitation des romances. Sinon, il aurait tenté d'effacer toute trace de l'auteur pour laisser la parole au peuple, ce peuple d'où émanait le *Romancero*

---

<sup>19</sup> Voir Antoine Berman, *op. cit.*, p. 60.

selon les romantiques. L'usage de la première personne souligne plutôt la dimension lyrique du poème, conformément aux épanchements typiques d'une certaine écriture romantique. Par le «je», l'œuvre du peuple devient le texte d'un écrivain. Le texte n'est pas un simple témoignage de l'histoire espagnole, mais bien la transformation d'événements plus ou moins «réels» en œuvre d'art, ce que seul un artiste peut accomplir.

Un autre passage montre que le texte de Deschamps contient une dimension supplémentaire:

Ainsi des Juliens, la race a dû s'éteindre;  
 Ainsi, rois goths, la mort, l'oubli dût vous atteindre;  
 Ainsi l'Espagne... Non, non, Pélage viendra:  
 Et les rois sarrasins, dans Grenade elle-même,  
 Un jour ne laisseront de leur pouvoir suprême,  
 Que des lions de l'Alhambra! (*EF*, XII, p. 123)

Dans cette strophe, la dernière du «Poème», la projection dans l'avenir indique que le texte n'est pas contemporain des événements qu'il raconte, mais les relate de manière rétrospective. Émile Deschamps revendique-t-il son statut d'auteur, en mettant une distance temporelle entre l'intrigue et le moment de l'écriture? La conclusion du «Poème de Rodrigue» introduit deux idées intéressantes. Tout d'abord, elle permet de souligner les retournements de l'histoire. Cette perception de l'histoire comme phénomène cyclique rejoint celle exposée par Chateaubriand dans «Le Dernier Abencérage». Les vainqueurs d'aujourd'hui seront les vaincus de demain, et les vaincus redeviendront vainqueurs, grâce à Pélage, héros de la bataille de Covadonga. L'autre morale de la conclusion est que les œuvres d'art survivent à la destruction des peuples. Cette glorification de l'art contient un

hommage implicite au Romancero: il s'agit de la chronique d'un peuple qui a survécu à huit siècles d'occupation maure et a su conserver le souvenir de son histoire. Les romances auraient traversé des siècles d'histoire jusqu'à représenter une véritable mémoire collective du peuple. Ainsi, même après la défaite de Guadalète et la mort de Rodrigue, lorsque l'Espagne semble oubliée («Ainsi l'Espagne...»). celle-ci survit non seulement dans le royaume des Asturies, fondé après la victoire de Pélage, mais aussi au moyen de l'art, tout comme la culture maure survivra grâce à ses formidables œuvres architecturales, telles que l'Alhambra. L'intertexte sert donc ici à mettre en valeur la mémoire du peuple.

## 2. L'espagnolisation de l'intertexte chez Deschamps

Après avoir lu la préface des *Études françaises et étrangères*, vu le mot «imitées» dans le titre du «Poème» et remarqué que le texte commence par une longue citation d'Abel Hugo, traducteur de romances, le lecteur est aux aguets: il prêtera attention aux occurrences intertextuelles qui émaillent le texte.

Les premières traces de voix «autres» que celle du texte français se révèlent dans l'usage des noms propres. Déjà dans le titre, le prénom «Rodrigue», bien que constituant la francisation du «Rodrigo» espagnol, a une résonance nettement étrangère, notamment pour le lecteur familier du «Cid», dont le héros est un autre Rodrigue célèbre. «Florinde», qui est le titre du premier des douze poèmes, se trouve également être un prénom d'origine étrangère, francisation de l'espagnol «Florinda». À lui seul, l'usage de ce prénom

permet de préciser que certains des hypotextes dont Deschamps s'est inspiré sont postérieurs à 1592<sup>20</sup>. Deschamps alterne les noms «Florinde» et «La Cava».

En transposant des hypotextes sur la période de composition desquels il se méprend, Deschamps crée lui-même un texte à résonance médiévale. L'un des passages où ce caractère médiéval se manifeste le plus clairement est le dixième poème, intitulé «Les Brigands», qui relate une rencontre entre Rodrigue et une bande de malfaiteurs. Le roi déchu, blessé et épuisé, retrouve miraculeusement ses forces et parvient à mettre en fuite tout le groupe. Un rescapé expliquera plus tard que Rodrigue avait pris des dimensions de géant, que sa voix mugissait «comme un tonnerre» (*EF*, X, p. 106), et que «deux anges [...] se tenaient près de lui» (*EF*, X, p. 106). L'explication de ce mystère? Il s'agit d'un miracle: «C'est Dieu dont la bonté suscita ce miracle» (*EF*, X, p. 106), afin que Rodrigue ait le temps de sauver son âme avant de périr. Cette intervention du merveilleux chrétien allait de soi pour le lecteur français, qui l'associe spontanément à l'épopée médiévale.

Le texte «Les Brigands» ne serait apparemment basé sur aucun romance<sup>21</sup>. Deschamps introduit donc un cliché espagnol absent du Romancero, celui des brigands<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Voir plus haut, premier chapitre, p. 30.

<sup>21</sup> Henry Cohen, «An Adaptation of the Rey Rodrigo Romancero: Emile Deschamps' *Le poème de Rodrigue, dernier roi des Goths*», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 30, n. 1, 1983, p. 21.

<sup>22</sup> Au sujet de l'image qu'on avait en France de l'Espagne comme pays de brigands, voir Léon-François Hoffmann, *L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton, N. J., Université de Princeton, Département des langues romanes et Paris. Presses Universitaires de France.

Il ne s'agit pas du seul exemple de «fausse intertextualité» dans le «Poème», au sens où la voix de l'hypotexte semble se faire entendre, alors que si l'on consulte ce dernier, on constate que ces références en sont absentes. Si on relève par exemple les toponymes, qui, chaque fois, laissent supposer qu'ils doivent être traduits des romances espagnols, on observe qu'ils sont beaucoup plus fréquents chez Deschamps que dans l'hypotexte, ce qui contribue à la création de la couleur locale. Certains toponymes du «Poème», comme «Loin des champs de Xérès, grande et morne campagne, / Cette Gelboë de l'Espagne» (*EF*, VII, p. 84) se retrouvent dans l'original espagnol: «Por los campos de Xerez,/ (Gelboe llorosa, y nueva)<sup>23</sup>», et dans la traduction d'Abel Hugo: «Ainsi, dans les champs de Xérès, cette Gelboe de l'Espagne»<sup>24</sup>, mais en de nombreuses autres occasions, des rappels du nom du pays, de villes ou de fleuves sont présents dans le texte de Deschamps, qui ne l'étaient pas dans les romances espagnols traduits par Abel Hugo: «dans toutes les Espagnes» (*EF*, I, p. 44), «l'Espagne triompha» (*EF*, III, p. 53), «l'Espagne est si belle» (*EF*, III, p. 55), «nymphes d'Andalousie» (*EF*, I, p. 46), «des deux Navarres» (*EF*, V, p. 73), «Tolose» (*EF*, V, p. 74), «Tolède et Grenade et Valence» (*EF*, II, p. 52), «de Xérès à Cordoue» (*EF*, III, p. 54), «à Tolède» (*EF*, IV, p. 61), «Xérès, Tolède, Séville» (*EF*, V, p. 71), «Aux bords du Guadalété» (*EF*, V, p. 67), «sur l'Ebre» (*EF*, V, p. 71), «sur le

---

123.

<sup>23</sup> Abel Hugo, «Quando las pintadas aves...», *RR*, p. 57.

<sup>24</sup> Abel Hugo, «Rodrigue après la bataille», *RH*, p. 14.

Tage» (*EF*, V, p. 71), «limons du Portugal» (*EF*, VIII, p. 94), qui est d'ailleurs un anachronisme, puisque le Portugal n'a reçu son nom qu'au X<sup>e</sup> siècle.

Le même phénomène se produit dans d'autres domaines. Ainsi, les éléments qui frappent le lecteur français comme exogènes, comme étant les marques d'une autre culture, sont souvent des inventions. Des mots d'origine espagnole, désignant des particularités locales, comme «mantille» ou «duègne», émaillent le «Poème». Dans le premier poème, on lit:

Florinde, au roi de Castille,  
Pas un seul mot n'adressa;  
Elle ferma sa mantille,  
Sur sa figure gentille,  
Jeta son voile, et passa (*EF*, I, p. 47).

Si le lecteur décide d'aller consulter l'hypotexte espagnol, il trouve tout simplement, dans le romance correspondant:

Dizen que no respondió,  
Y que se enojó al principio:  
Pero al fin de aquesta platica  
Lo que mandava se hizo<sup>25</sup>.

On ne trouve donc aucune allusion à la mantille<sup>26</sup>. De même, la duègne<sup>27</sup> mentionnée à la fin du long monologue de Rodrigue: «Car, quelle duègne insensée / Me croirait l'humble

---

<sup>25</sup> Abel Hugo, «De una torre de Palacio...», *RR*, p. 33.

<sup>26</sup> Ce mot n'est d'ailleurs apparu dans la langue française qu'en 1726, quand il signifiait «fichu à trois pointes», et n'est devenu l'équivalent exact du terme espagnol qu'en 1810 (*Le Grand Robert de la langue française*, 2e édition, vol. 4, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 1156, s.v. «mantille»).

<sup>27</sup> Mot apparu en 1655 (*ibid.*, vol. 2, p. 1728).

pensée / De vivre avec des égaux?...» (*EF*, V, p. 75) n'a pas sa place dans l'hypotexte. L'hispanisme semblerait gratuit, voire incongru, si ce n'est qu'il souligne le caractère exotique du texte.

Le thème romantique des gitans apparaît également dans le «Poème», au moment où Rodrigue songe à se suicider, mais recule à l'idée que son corps serait livré «à l'insulte/ Des loups et des Bohémiens» (*EF*, V, p. 74). On chercherait en vain une mention des gitans dans le texte espagnol, bien sûr, mais il s'agit de l'un des thèmes de prédilection de l'exotisme romantique<sup>28</sup>, particulièrement exploité par Prosper Mérimée dans *Carmen* (1845).

Les moments où le lecteur a le plus clairement l'impression d'entendre la voix de l'hypotexte, sont justement ceux où le texte s'en écarte le plus. Selon Gustave Lanson, ces écarts seraient dûs au fait que

[Deschamps] voulait du caractère, du pittoresque. Selon la formule de son école, il fallait que chaque strophe, chaque vers fût une déclaration de la particularité du sujet, que chaque trait fit récrier le lecteur: «Comme c'est espagnol!». Or, c'est à quoi jamais ne songe un Espagnol, quand il écrit, pas plus que n'y prétendait un Grec, ou que ne s'en soucient un Français ou un Anglais<sup>29</sup>.

Lanson voit cette «espagnolisation» de l'hypotexte espagnol comme un excès, comme un manquement à la vraisemblance du texte. Mais peut-on condamner la tentative d'un auteur romantique de rendre un texte étranger en français en y ajoutant certaines

<sup>28</sup> Léon-François Hoffmann, *op. cit.*, p. 123-125.

<sup>29</sup> Gustave Lanson, «Émile Deschamps et le Romancero, étude sur l'invention de la couleur locale dans la poésie romantique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 6, 1899, p. 17-18.

marques de couleur locale, même si celles-ci nous paraissent aujourd'hui être des clichés? L'un des objectifs de cette adaptation était de rappeler l'origine étrangère du Romancero en donnant une allure étrangère au texte, afin de provoquer un certain dépaysement. Ainsi, la traduction sera «dépayante» et non ethnocentrique, ce qui correspond aux principes énoncés par le romantique allemand Schleiermacher, qui «procède à une critique radicale (pour son époque) de la traduction ethnocentrique et hypertextuelle»<sup>30</sup>. Selon lui, la langue employée par le traducteur doit être assez flexible pour transmettre le caractère étranger du texte original<sup>31</sup>. Vouloir à tout prix «faire de la couleur locale» est considéré, depuis que les romantiques ont abusé du procédé, comme une marque de «mauvaise littérature», qui obtient ses effets à bon prix. Or, l'imitation d'Émile Deschamps, pour l'époque, était encore assez originale.

Les romantiques ont marqué une nouvelle période en donnant à la couleur locale un rôle prépondérant. Alors qu'on les accuse d'être restés très français, même lorsqu'il prétendent imiter des littératures étrangères - ou encore qu'on les loue pour la même raison, comme le fait Henri Girard: «C'était la grâce qu'avaient reçue les poètes romantiques de pouvoir transformer en œuvres bien françaises la "matière anglaise", la

---

<sup>30</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 78. Berman emploie le mot «hypertextuel» dans le même sens que Genette (*ibid.*, p. 30), mais en le chargeant d'une signification plus spécifique: le recours à des procédés littéraires «pour qu'une traduction ne sente pas la traduction» (*ibid.*, p. 35).

<sup>31</sup> Friedrich Schleiermacher, «On the Different Methods of Translating» [1813], dans André Lefevere, *Translating Literature: The German Tradition, from Luther to Rosenzweig*, Amsterdam, Van Gorcum, Assen, 1977, p. 67-89.

“matière allemande” ou la “matière espagnole”<sup>32</sup>, il faudrait reconnaître qu'il y a tout de même, chez Deschamps, une tentative de rendre quelque chose de l'original. Antoine Berman qualifie d'«éthique» la traduction qui s'éloigne du texte dans le domaine du sens afin de transmettre autre chose du texte, qui ne peut être traduit de manière directe et qu'elle veut faire sentir au public<sup>33</sup>. Il en va de même dans le cas de Deschamps, qui conserve l'intrigue de l'hypertexte, mais y ajoute des détails de son invention, qui rapprochent son texte des lecteurs français tout en leur faisant entendre une voix étrangère.

### **3. Rodrigue, de la dévotion espagnole au romantisme noir**

Parmi les marques de couleur espagnole exposées par Deschamps, la religion présente un intérêt particulier. L'un des principaux attributs de l'Espagnol, selon la vision romantique, est sa dévotion<sup>34</sup>. Il est considéré comme un fervent croyant, voire comme un fanatique, toujours muni d'objets religieux et suivant tous les rituels. Plusieurs éléments du texte confirment cette vision stéréotypée. Ainsi, Rodrigue, après avoir perdu la bataille, s'enfuit en se signant et sans avoir lâché son chapelet:

---

<sup>32</sup> Henri Girard, *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Émile Deschamps*, Paris, Édouard Champion, 1921, p. 269.

<sup>33</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 69-79.

<sup>34</sup> Léon-François Hoffmann, *op. cit.*, p. 90-93.

Dans une sombre attitude,  
Mort de soif, de lassitude,  
Le roi sans royaume allait,  
Cherchant des cœurs qui le plaignent,  
Broyant, dans ses mains qui saignent,  
Les grains d'or d'un chapelet.

Les pierres, de loin lancées,  
Par son écu repoussées,  
En ont bosselé le fer;  
Son casque déformé pèse  
Sur son cerveau, que n'appaise<sup>35</sup>  
Signe de croix ni *Pater* (*EF*, V, p. 69).

Dans l'intertexte espagnol équivalent, bien entendu, nulle mention de chapelet, de signe de croix ou de *Pater*:

El Rey va tan desmayado,  
Que sentido no tenia,  
Muerto va de sed, y, hambre,  
Que de velle era manzilla.

Y va tan tinto de sangre  
Que una brasa parecia,  
Las armas lleva bolladas  
Que eran de gran pedreria<sup>36</sup>.

Dans «La fuite de Rodrigue», on retrouve le roi, toujours à cheval et dans le même état piteux,

---

<sup>35</sup> L'orthographe «apaiser» n'est entérinée par le *Dictionnaire de l'Académie française* qu'en 1835.

<sup>36</sup> Abel Hugo, «Las huestes de Don Rodrigo...», *RR*, p. 48-49, qu'il traduit par: «Presque évanoui de fatigue, dévoré par la faim et par la soif, le malheureux roi allait, si couvert de sang, qu'il en paraissait rouge comme un charbon ardent. / Ses armes sont faussées par les pierres qui les ont frappées» («Rodrigue pendant la bataille», *RH*, 1822, p. 11).

Sa barbe et ses cheveux collés d'un sang bleuâtre,  
 Moitié du sien, moitié de celui du vainqueur,  
 Un Christ d'ébène, sur son cœur,  
 Qu'il baise, comme un idolâtre (*EF*, VII, p. 83).

Si le lecteur croit y reconnaître une confirmation de la religiosité espagnole et consulte l'original, il constatera que ce Christ d'ébène n'y apparaît aucunement:

Tintas en sangre las armas  
 Suyá alguna, y parte agena,  
 Por mil partes abolladas.  
 Y rotas algunas pieças<sup>37</sup>.

Ce ne sont pas seulement les objets à signification religieuse, mais aussi les rituels catholiques qui occupent une grande place dans le texte de Deschamps. Rodrigue, dans sa prière, rappelle au Christ que «tous les jours la sainte Messe / Consacre [sa] promesse» (*EF*, IX, p. 101). Florinde, avant de se suicider, implore sa famille «de faire, tous les mois, dire une sainte messe, / Pour que Dieu ne la [maudisse] pas» (*EF*, XII, p. 122). Même la visite à l'ermite, qui se conclura par la mise à mort de Rodrigue, se déroule selon les rituels chrétiens. Le roi commence par se confesser, détail qui est absent des romances originaux aussi bien que de la traduction d'Abel Hugo. Pendant sa pénitence, l'ermite «lui [chante] quelque psaume» et l'arrose «d'eau bénite» (*EF*, XI, p. 113), autres inventions de Deschamps. Ainsi, le poète romantique a ajouté des rituels correspondant à ceux en place au XIX<sup>e</sup> siècle, sans souci de vérifier s'ils étaient identiques au VIII<sup>e</sup> siècle dans le

---

<sup>37</sup> Abel Hugo, «Cuando las pintadas aves...», *RR*, p. 57, qu'il traduit par: «Les armes teintes de sang, en partie du sien, en partie de celui des étrangers, brisées en quelques endroits, et faussées dans toutes leurs pièces» («Rodrigue après la bataille», *RH*, p. 13-14).

peuple des Wisigoths, fraîchement convertis au christianisme. On observe ici l'introduction d'un discours étranger à l'original, qui illustre la religiosité du romantisme. Dans ce cas, l'auteur romantique s'est servi d'un texte étranger qui présentait certaines thématiques religieuses, pour y ajouter des détails sur les rites catholiques. Il adapte ainsi le texte à son époque, en prévoyant que les lecteurs y reconnaîtront les coutumes religieuses contemporaines, en plus de l'orienter dans une certaine optique, celle de la religion traditionnelle.

Parallèlement à l'idée du Dieu qui protège, par l'intermédiaire de crucifix et de chapelets, Deschamps développe également l'idée du Dieu vengeur. Le comte Julien implore Dieu de l'aider dans sa vengeance: «Toi, qui dans de justes balances, / Pèses, Dieu des chrétiens, la vengeance et l'affront» (*EF*, III, p. 56), écho du romance espagnol qui faisait dire au même personnage:

Cielo, que enmiendas agravios  
Con balança justa, y lisa<sup>38</sup>.

Mais Deschamps exalte cette idée du Dieu vengeur au point de faire lancer à Florinde une malédiction sur Rodrigue. Elle «conjure les saints» (*EF*, VII, p. 86), et «il croit l'entendre encor, sur sa tête adultère, / Appeler, par trois fois, les vengeances de Dieu: / Sinistre et formidable adieu, / Dont la voix ne peut plus se taire!» (*EF*, VII, p. 86). Cette imprécation prend un caractère voisin de la sorcellerie, comme si Florinde jetait un mauvais sort sur

---

<sup>38</sup> Abel Hugo, «O Canas ignominiosas...», *RR*, p. 45.

son offenseur.

Dans le texte de Deschamps, il y a également davantage d'allusions bibliques. Parmi celles-ci, relevons: «Chrétien de qui la vie / D'un bout à l'autre dévie / De la route de Sion» (*EF*, IX, p. 100), «comme autrefois Samson, gardé par vingt cohortes, / Qui, de Gaza, la nuit, déracina les portes» (*EF*, X, p. 104), «comme Saul s'apaisait aux accords / Du saint pasteur qu'un feu céleste enflamme» (*EF*, XI, p. 110), «la terre / d'où les morts se lèveront» (*EF*, IX, p. 98). N'oublions pas que selon Abel Hugo, la construction des romances dérivait de celle des versets bibliques, théorie qui était généralement acceptée à l'époque romantique et qui pouvait amener à établir d'autres liens entre les deux textes<sup>39</sup>. On trouve aussi chez Deschamps ce vers à tonalité biblique: «Heureux celui que le Seigneur afflige!» (*EF*, XI, p. 107). Il est intéressant de noter la position de ce vers, placé au début du poème «Pénitence et mort de Rodrigue», alors qu'il était complètement absent de l'intertexte espagnol et du texte d'Abel Hugo. Il donne au poème, dès le début, une allure biblique, ce qui oriente la lecture. Comme le récit reprend immédiatement après, avec «La nuit pesait tristement sur la mer» (*EF*, XI, p. 107), ce vers semble servir d'épigraphe au texte. Un autre lien entre les romances sur Rodrigue et les textes religieux,

---

<sup>39</sup> «Les premiers auteurs des romances, trop ignorants pour connaître la littérature classique des Grecs et des Romains, prirent pour modèle un livre également classique, et dont l'imitation laisse plus de liberté à l'imagination. Par une combinaison assez heureuse, la forme et le mètre usités pour les romances, aidèrent à l'imitation exacte du style narratif de l'Écriture sainte. On avait adopté des stances de quatre vers trochaïques: chacune de ces stances peut renfermer à-peu-près la même somme d'idées et de mots qu'un verset de la Bible. Les tournures bibliques, les suspensions, les inversions furent introduites par les romanciers dans la poésie espagnole» (Abel Hugo, *RH*, p. xlv-xlvi).

déjà perceptible dans les romances tardifs, est que l'agonie de Rodrigue dure trois jours, ce qui l'identifie à la figure christique.

Mais le catholicisme espagnol représente aussi pour les Français, outre la ferveur religieuse de la population, les extrêmes de cruauté auxquels peut mener la religion. Ainsi, l'Inquisition, institution fondée au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et particulièrement puissante en Espagne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, est évoquée dans le texte de Deschamps - il s'agit là, bien entendu, d'un anachronisme - , lorsque Rodrigue se rappelle les circonstances qui ont entouré sa naissance: après avoir énuméré une série de festivités, il ajoute qu'«on brûla trois juifs sordides...» (*EF*, V, p. 74), vers suivi de ce commentaire: «Ce n'était qu'amour et jeux!» (*EF*, V, p. 74). Placé dans un contexte qui décrit des réjouissances, ce vers prend des sonorités macabres. La mention des autodafés montre que la tradition religieuse espagnole est perçue comme tyrannique par les Français du XIX<sup>e</sup> siècle. On chercherait en vain un passage analogue dans l'hypotexte. L'accentuation de la couleur locale, dans l'imitation, passe ici par une trahison de l'original qui, loin de mieux faire connaître les Espagnols aux Français, contribue à renforcer les préjugés qui circulent en France à leur sujet.

Un autre lien entre la religion et la mort est établi lorsque le Rodrigue du «Poème» de Deschamps, regrettant son passé, s'accuse devant Dieu: «Et j'enfermais vos ministres, / Comme des oiseaux sinistres, / Dans leurs églises en deuil» (*EF*, IX, p. 99). Dans l'intertexte, Rodrigue se limitait à lamenter le fait qu'il n'ait pas écouté les décrets de Dieu

et qu'il ait suivi un mauvais ange, idées également reprises par Deschamps. Mais celui-ci ajoute un élément nouveau en associant le clergé à la mort, de manière assez troublante. Cette association est sans doute liée aux images de cruauté et de noirceur qui accompagnent des pratiques comme les tortures et les assassinats auxquels se livrait l'Inquisition. Le verbe «enfermait» pourrait faire référence au climat d'oppression entretenu par cette institution qui poursuivait les hérétiques. Cependant, la comparaison entre les ministres du culte et les oiseaux de la mort présente, par son étrangeté, un aspect macabre, morbide, presque diabolique de la religion, laquelle a en outre tendance à prendre des formes érotiques. Parallèlement, le laid, le grotesque et l'horrible jouent un rôle de plus en plus important dans les textes romantiques<sup>40</sup>. Une illustration de ce renversement des valeurs esthétiques s'incarne dans les figures belles et diaboliques, dérivées du beau Satan miltonien, qui peuplent les romans gothiques anglais, puis les œuvres des romantiques. Chateaubriand définissait cette figure de Satan comme «une des conceptions les plus sublimes et les plus pathétiques qui soient jamais sorties du cerveau d'un poète»<sup>41</sup>. Rodrigue, le personnage des romances espagnols, s'apparente aux sombres héros des romans gothiques par le fait qu'il s'agit d'un personnage d'un haut rang qui tombe dans la décadence, par la faute d'une action horrible qu'il a accomplie dans le passé.

---

<sup>40</sup> Mario Praz, «La beauté de Méduse», dans *id.*, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du dix-neuvième siècle: le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977 [1966], p. 41-65.

<sup>41</sup> Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, deuxième partie, IV, 9, cité par Mario Praz, *op. cit.*, p. 84.

À partir de ces données de base, le texte de Deschamps en fait un personnage emblématique du héros romantique. On pourrait lui appliquer la description que le comte de Lovelace fait de Byron dans *Astarte*: «Il assumait le rôle d'un être déchu ou exilé, expulsé du Ciel ou condamné à une nouvelle incarnation sur la terre, à cause de quelque crime, vivant sous le poids d'une malédiction, prédestiné à un sort qu'en réalité il s'était fixé lui-même dans son esprit, mais qu'il semblait décidé à accomplir»<sup>42</sup>. Mais à la différence du personnage byronien, il existe un salut pour Rodrigue, même si cette rédemption passe par le satanique. C'est en faisant le mal, en étant condamné à une traversée de l'enfer, que le héros pourra se repentir et obtenir son salut. Le «Poème de Rodrigue» est donc, d'une certaine façon, le récit du cheminement spirituel et religieux du personnage principal. Le salut de l'âme s'accomplit à travers le mal. Les thèmes du démon, de l'enfer, de la malédiction, sont constamment présents dans le texte de Deschamps. Alors que les romances espagnols insistent surtout sur les causes de la perte de l'Espagne, par la faiblesse d'un homme et la vengeance d'une femme, et que la description de la fuite, du repentir et de la punition du roi est faite de manière plus triviale, le «Poème» est davantage centré sur les souffrances spirituelles et morales du roi déchu. Le Romancero, qui conserve toujours une certaine sobriété dans le ton, renforcée par la monotonie du rythme, laisse place, dans le texte de Deschamps, à une atmosphère souvent

---

<sup>42</sup> Ralph Milbanke, Earl of Lovelace, *Astarte*, Londres, Christophers, 1921, cité par Mario Praz, *op. cit.*, p. 78.

cauchemardesque. Le personnage est maudit, est entouré des fantômes et des esprits des gens dont il a causé la souffrance et la mort: «Devant les yeux, il n'a que spectres et vautours» (*EF*, VII, p. 84), correspond au «Tristes representaciones / Ante los ojos le buelan»<sup>43</sup> espagnol, traduit par Abel Hugo comme «Devant les yeux il n'a que de tristes tableaux»<sup>44</sup>. Deschamps a donc explicité ces «tristes tableaux» en y introduisant des symboles de mort et de damnation. Dans le même poème, Deschamps ajoute un passage qui ne se trouve pas dans l'hypotexte:

Quelques fuyards, blessés, perdus dans les ténèbres,  
Se traînent, maudissant Rodrigue à son côté,  
Et glacent son esprit hanté  
Par mille visions funèbres (*EF*, VII, p. 85).

L'enfer fait partie de l'univers de Rodrigue, au même titre que le Ciel, auquel il croit que l'accès lui sera refusé. Cet univers infernal n'est pas situé uniquement dans le monde «extérieur», au-delà de la mort, mais également dans l'esprit du personnage, qui est «comme en proie aux démons» (*EF*, VII, p. 84). En effet, non seulement l'harmonie règne entre le monde extérieur et le monde intérieur, mais l'esprit a même le pouvoir de projeter dans la réalité les idées qui l'occupent, les transformant ainsi en objets et en personnages réels. Cette projection vers l'extérieur de ce que ressentent les personnages est typiquement romantique.

<sup>43</sup> Abel Hugo, *RR*, p. 58.

<sup>44</sup> Abel Hugo, «Rodrigue pendant la bataille», *RII*, p. 14.

De même, la vision qu'a Rodrigue de Florinde, pendant sa fuite, diffère de celle de l'hypotexte. Alors que dans le roman espagnol (dont Abel Hugo, comme nous l'avons vu, refuse de traduire une partie, sous prétexte qu'elle est «de mal gusto», mais qu'il cite néanmoins), Rodrigue s'adresse encore à Florinde comme un amoureux éperdu, la jeune fille devient, pour le héros de Deschamps, une incarnation supplémentaire de ses imaginations infernales: «Et Florinde! Florinde! il croit la voir encore, / Debout, échevelée, et sur tous les chemins [...]» (*EF*, VII, p. 85), «il croit l'entendre encor [*sic*] [...] Sinistre et formidable adieu, / Dont la voix ne peut plus se taire!» (*EF*, VII, p. 86). Rodrigue est hanté par ses visions.

Étrangement, c'est par la faute commise que Rodrigue sera racheté. Deschamps met l'accent sur l'évolution spirituelle du personnage, bien davantage que sur la perte du royaume espagnol. La religion acquiert par là un rôle plus déterminant que dans les romances. Au début du «Poème», le personnage principal ne semble avoir encore aucun poids sur le plan spirituel: il s'agit d'un homme léger, qui a tout pour être heureux, mais cède à ses instincts. Il vit dans un décor naturel fertile, et consomme sa passion dans un jardin andalou. Sa faute, l'équivalent du péché originel, le précipite tout droit vers la chute, comme l'ange déchu. Désormais, Rodrigue errera dans une contrée aride et désertique. Ce personnage débauché porte néanmoins sur lui des signes extérieurs, conventionnels, de religion (crucifix, chapelet), qu'il n'abandonne pas même dans les pires situations, ce qui n'est pas sans compliquer le récit, en le chargeant d'une ambiguïté qui

ne se trouvait pas dans le Romancero: qui est vraiment Rodrigue? Un homme sans principes, ou un farouche croyant? Cependant, après la faute, Rodrigue, comme Adam, n'est plus vraiment un homme, mais se trouve ravalé au rang des bêtes, obligé d'errer sans savoir où il va et de se battre pour obtenir sa nourriture:

Cherchant dans les marais un fétide breuvage  
 Dévorant l'herbe jaune et l'écorce des glands,  
 Et quelquefois, aux loups sanglants,  
 Disputant leur chemin sauvage (*EF*, VII, p. 82).

L'hypotexte n'allait pas aussi loin dans la manifestation de la dégradation du héros. Ici, les puissances du Ciel, de l'Enfer et de la nature se joignent pour tourmenter un personnage dévoré de remords au point de commettre des actes d'automutilation. Il marche comme un

Spectre, avec les regards d'un fou,  
 Et, pour distraire sa pensée,  
 Entrant ses ongles dans son cou (*EF*, VIII, p. 91-92).

Dans l'hypotexte, l'horreur n'atteint pas ce comble:

Ivase desesperado  
 Por donde mas le plazia<sup>45</sup>.

De même, alors que dans l'hypotexte, la solitude du personnage est due surtout au fait qu'il est obligé de se cacher pour échapper aux ennemis, («Fuyant les Maures, il pénètre au milieu des montagnes arides et désertes»<sup>46</sup>), cette cause pratique est esquivée

<sup>45</sup> Abel Hugo, «Penitencia del rey Rodrigo», *RR*, p. 63, qu'il traduit par: «Le roi Rodrigue, désespéré, marche sans savoir où il va» (*Id.*, «Fuite de Rodrigue», *RII*, p. 17).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 17.

par Deschamps, dont le personnage douloureux fuit pour trouver «l'oubli de son être» (*EF*, VIII, p. 92).

Dans le texte de Deschamps tout comme dans le *Romancero*, c'est par le repentir, puis par l'expiation, que Rodrigue parviendra à racheter sa faute et à gagner le paradis. Cependant, Deschamps insiste particulièrement sur le remords et la souffrance du personnage et en fait ainsi un héros romantique, voire un des héros damnés développés par le romantisme noir. Une vision complexe du monde psychologique et transcendantal nous est ainsi offerte dans le «Poème». Les forces du bien et du mal entrent en compétition, l'enfer et le paradis luttent et se complètent, puisque c'est par la traversée de l'enfer que s'accomplit la rédemption du héros. La vision religieuse reste néanmoins positive, en fin de compte, tout comme dans le *Romancero*, puisqu'il est encore possible pour le héros de se racheter. Il parvient à sauver son âme à la fois par le remords et par les procédés religieux institutionnels, qui acquièrent davantage de poids dans le texte de Deschamps que dans l'intertexte. Selon Henry Cohen, la ferveur religieuse de Rodrigue semble peu vraisemblable<sup>47</sup>. D'après lui, les romances espagnols, en particulier «Las huestas de don Rodrigo...», serviraient de prétexte à Deschamps pour une réflexion sur la culpabilité et la souffrance. Dans cette vision du remords, de l'enfer et du salut, on retrouve plusieurs traits du romantisme, qui pousse aux extrêmes les descriptions de la

---

<sup>47</sup> “[His] swift growth of religious orthodoxy seems rather improbable and more governed by the Christian optimism of the poet than generated by the internal dynamic of the text” (Henry Cohen, «An Adaptation of the Rey Rodrigo Romancero: Emile Deschamps’ *Le poème de Rodrigue, dernier roi des Goths*», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 30, n°1, 1983, p. 21).

souffrance, de la folie et de l'obsession. Seul le salut final de Rodrigue, fidèle à l'hypotexte, empêche de rattacher ce texte au romantisme noir.

## CONCLUSION

L'analyse des transpositions du Romancero chez les écrivains étudiés montre que les manières d'user de procédés intertextuels sont très variées. Chateaubriand et Émile Deschamps font appel à deux modalités intertextuelles différentes et s'en servent chacun à sa manière. Chateaubriand use d'intertextualité au sens strict, sans que cela ne change la structure de son texte, qui se présente comme une nouvelle classique. Deschamps, au contraire, emploie le procédé hypertextuel qu'est l'imitation pour créer un texte d'un genre nouveau, le «poème» romantique. De plus, l'intertexte du Romancero, plutôt homogène dans sa forme comme dans sa façon de décrire les événements, du moins en ce qui concerne les *romances viejos*, a été intégré dans deux textes qui développent chacun un aspect différent du romantisme. Tandis que Chateaubriand se sert des romances pour transmettre une idéologie liée au respect des valeurs religieuses et morales traditionnelles, ainsi qu'une vision poétique de la nostalgie et de l'exil, thèmes privilégiés du premier romantisme, Deschamps transpose une série de romances auxquels il donne une dimension théâtrale et tragique, abordant certains des aspects du romantisme noir. Dans les deux cas, les principales caractéristiques de l'original espagnol sont négligées, voire trahies: «Le Dernier Abencérage» laisse de côté le caractère épique des romances anciens pour leur

infuser une forte dose de lyrisme, et le «Poème de Rodrigue» remplace la sobriété des romances de Rodrigue par un dramatisme démesuré.

Cependant, malgré les différences formelles et thématiques entre ces deux textes, on constate que les techniques employées pour obtenir certains effets précis se rejoignent. Les deux écrivains ont eu recours aux stéréotypes qui circulaient en France à propos des Espagnols pour renforcer des aspects de leurs textes. Les valeurs de noblesse, de courage, de patriotisme, traditionnellement associées au peuple espagnol, ont été reprises par Chateaubriand afin d'illustrer la grandeur de ses personnages. Sa nouvelle est tout entière basée sur des thèmes très semblables à ceux du *Cid* de Corneille, comme la lutte entre le plaisir et le devoir, entre l'amour de la patrie et l'amour humain, pour se terminer avec le triomphe des valeurs que l'Espagnol – et l'être humain en général, selon l'idéologie véhiculée par le premier romantisme – est censé placer au-dessus de tout. Le fait que le personnage principal soit maure n'empêche pas que ses plus grandes qualités soient celles attribuées aux Espagnols. À plusieurs reprises dans le texte, reviennent des passages énumérant les vertus des Espagnols, ce qui contribue à donner à la nouvelle sa dimension noble et héroïque tout en renforçant les préjugés du lecteur français de l'époque. Émile Deschamps usera du même procédé, celui de reprendre des images traditionnellement associées aux Espagnols pour les appliquer à ses personnages. Ainsi, il exploite leur réputation de ferveur religieuse en donnant à son héros certains traits d'un dévot, au détriment de la vraisemblance historique. Il s'appuie également sur le côté passionné, voire

fanatique, qu'on attribue à ce peuple pour faire de ses personnages des créatures fanatiques et démesurées, frisant parfois la folie. La couleur locale joue un rôle clé dans les deux textes, non seulement en ce qui concerne le caractère des personnages, mais aussi pour les descriptions du décor. Le texte de Chateaubriand est émaillé de références pittoresques aux mœurs espagnoles, et celui de Deschamps se trouve, lui aussi, comme nous l'avons vu, chargé de la plupart des stéréotypes espagnols présentés par Léon-François Hoffmann. Malgré les différences entre les deux textes, les procédés employés sont sensiblement les mêmes : retravailler l'intertexte à la lumière de certains stéréotypes, choisis en fonction du projet idéologique.

Ce qui distingue le plus la nouvelle de Chateaubriand du «Poème» de Deschamps reste néanmoins le rapport à l'intertexte. «Le Dernier Abencérage» est une histoire fictive qui fait appel, de temps à autre, à des romances espagnols pour étayer son propos. Les modalités intertextuelles servent de soutien au récit de base, en permettant d'en enrichir le contenu. Cependant, on pourrait concevoir «Le Dernier Abencérage» comme ayant une véritable intrigue même sans avoir eu recours au Romancero. Le texte perdrait ainsi de son intérêt, sans doute, mais continuerait à exister en tant qu'œuvre indépendante. Le «Poème de Rodrigue», par contre, ne saurait exister sans les romances sur le roi wisigoth Rodrigue, puisqu'il s'agit d'une imitation. C'est le Romancero qui sert de fil conducteur à l'intrigue de Deschamps. Dans ce sens, la distinction entre modalités inter- et hypertextuelles relevée par Genette semble être un outil incontournable.

Tout d'abord, les transpositions intertextuelles au sens strict sont des relations *in praesentia*, car l'intertexte est clairement présent au cœur du texte, que ce soit explicitement (référence, citation) ou implicitement (plagiat, allusion). Le lecteur, s'il dispose des connaissances nécessaires, peut déterminer précisément à quels endroits l'intertexte se manifeste. Dans la nouvelle de Chateaubriand, par exemple, on a pu relever les passages exacts dans lesquels le Romancero faisait entendre sa voix: le premier paragraphe, la conversation entre Aben-Hamet et le guide, et les ballades chantées dans le dénouement. Cette possibilité d'identification précise des phénomènes intertextuels ne signifie pas que l'interprétation, l'étape la plus importante de l'analyse intertextuelle, sera aisée. En effet, comme nous l'avons vu, les passages tissent des liens multiples entre eux et avec le co-texte, ce qui rend l'interprétation souvent problématique. Cependant, le récit lui-même reste le «texte centreur» (Laurent Jenny), celui qui intègre des fragments intertextuels.

Dans les cas d'hypertextualité, le rapport entre hypotexte et hypertexte est *in absentia*. Le texte lui-même est entièrement dérivé d'un autre texte, qu'il cherche à remplacer. Alors que dans l'intertextualité, le texte centreur pouvait faire coexister des fragments de diverses origines, l'hypertexte n'est centré que sur une seule source, ou hypotexte. Les transpositions hypertextuelles ne sont plus une manière d'enrichir et de complexifier le récit, mais constituent le cœur du récit en question: l'hypertextualité en est l'essence même. Le fait qu'un texte dérivé d'un autre puisse également établir des liens

strictement intertextuels avec plusieurs textes, n'empêche pas que les deux modes de transposition soient entièrement différents. L'hypertextualité pose des problèmes qui se présentent autrement que dans l'intertextualité: surtout, la question du rapport à l'original, dans le cas de la traduction, et celle de l'orientation à donner à l'hypertexte dans le cas de l'imitation (parodie, pastiche, ou autre genre de réécriture). Le rôle du lecteur variera lui aussi en fonction de la modalité de transposition. L'intertextualité fait appel à ses connaissances et à sa sensibilité, sans quoi les transpositions pourraient passer inaperçues. Dans la nouvelle de Chateaubriand par exemple, les deux premières occurrences intertextuelles sont si bien intégrées dans le corps du texte qu'elles risquent d'échapper au lecteur, d'autant plus qu'il n'y a aucune indication explicite qu'il s'agit de transpositions de romances. Or, dans les cas de dérivation, le lecteur est généralement prévenu avant même de commencer la lecture du texte qu'il se trouve en présence d'un cas d'hypertextualité, que ce soit une traduction ou une imitation. Le titre de Deschamps l'indique: Les «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths» sont «imitées de l'espagnol». Ainsi, le lecteur est averti dès le début qu'il est en présence d'un texte qui renvoie à un autre.

L'intertextualité et l'hypertextualité établissent des rapports d'un ordre différent avec les textes qu'ils transposent. Alors que les occurrences intertextuelles sont ponctuelles, l'hypertextualité est un phénomène qui affecte le texte du début à la fin et définit sa structure même. Deschamps fait du procédé hypertextuel qu'est l'imitation le principe de base de son texte. Chateaubriand, toutefois, s'il avait transformé le Romancero

uniquement selon des modalités hypertextuelles, n'aurait pas pu écrire «Le Dernier Abencérage». Le choix du mode de transposition agit donc sur la nature du texte.

Lorsque les romantiques ont commencé à se servir des littératures étrangères dans leurs textes, ils se révoltaient contre les principes du classicisme, qui considérait la littérature gréco-latine comme la seule valable, aux dépens des créations nationales ou populaires. Par réaction, le romantisme se détourne des modèles anciens et se penche sur les textes nationaux européens. Mais il faut déterminer dans quelle mesure l'intérêt pour les littératures étrangères était le fruit d'une véritable curiosité, d'un authentique besoin de mieux connaître les autres littératures.

Dans un premier temps, on doit reconnaître que le romantisme, dans son ouverture aux autres cultures européennes, marque un net progrès par rapport au classicisme. Cette évolution est illustrée par les nouvelles conceptions du travail du traducteur. Tandis que le classicisme se limitait à «naturaliser» des textes étrangers, leur ôtant tout ce qui pouvait détonner dans le contexte français, le romantisme tranche en faveur du respect de l'original, même si cela implique des tournures maladroitement dans le résultat final. Les nouveaux critères pour juger de la qualité de la traduction, énoncés par Schleiermacher, Chateaubriand ou Madame de Staël, sont la fidélité au texte initial et surtout la capacité du traducteur à faire sentir au lecteur le caractère étranger de l'original. Cette théorie de la traduction sera mise en application par Abel Hugo.

Comme autre signe d'ouverture à l'étranger, on constate que les écrivains ne

craignent pas de charger leurs textes de marques de couleur locale. Toponymes, description de mœurs et coutumes nationales, traits de caractère considérés comme typiquement espagnols abondent à la fois dans la nouvelle de Chateaubriand et dans le texte de Deschamps. Bien loin d'essayer d'atténuer certains traits qui pourraient choquer le lecteur français, nos deux romantiques insistent sur le caractère passionné des personnages, Deschamps allant jusqu'à faire de son Rodrigue une incarnation du héros byronien.

Mais cette entreprise de transposition d'œuvres étrangères dans des textes français, par ses excès, marque un éloignement par rapport aux cultures en question. En forçant la note en ce qui a trait à la couleur locale, les romantiques français donnent une image fautive des textes originaux et contribuent à répandre les préjugés. Ils présentent l'Espagne comme un pays plein de fanatiques religieux, de gitans et de brigands, où les populations vivent ancrées dans la conscience du passé national et le patriotisme exacerbé. Ils la voient comme ils voudraient qu'elle soit, dans l'intérêt de leurs propres textes, au détriment de la réalité. Comme le souligne Alfred Morel-Fatio: «Nos romantiques furent tout naturellement attirés par l'Espagne, qu'ils se figuraient plus chevaleresque, monacale, inquisitoriale, plus gothique, sombre et truculente qu'elle ne l'a jamais été, à aucune époque de son histoire»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Alfred Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, Paris, Vieweg, 1888, I, p. 77, cité par Jan Willem Hovenkamp, *Mérimée et la couleur locale*, Nijmegen, De Phoenix, 1928, p. 40.

Non seulement les romantiques sont dans l'erreur, ou tombent dans l'exagération, quant à leur perception des cultures étrangères, ce qui serait pardonnable, puisque la plupart d'entre eux ne possèdent qu'une connaissance livresque du pays en question, mais ils occultent souvent, dans leurs transpositions, les principales qualités, ou caractéristiques, de l'original. Chateaubriand utilise des textes historiques et épiques pour composer une nouvelle essentiellement lyrique, et Deschamps se sert du *Romancero* afin d'écrire un texte qui, à part quand il reprend les rouages de l'intrigue, ne reste pas très près de l'original, surtout en ce qui concerne la sobriété et la simplicité formelle des romances. Les romantiques se sont donc, quelquefois, faits sourds aux ouvrages qu'ils adaptaient. Préoccupés qu'ils étaient de leur propre projet esthétique, ils n'ont pas été sensibles à certaines richesses des textes étrangers.

Ce sont sans doute des observations de ce genre qui ont fait dire à Ferdinand Brunetière que «l'imitation des littératures étrangères et des mœurs exotiques, n'a pas été, dans l'idée de nos romantiques, un but ou une fin, quelque chose de désirable en soi, mais un moyen seulement, une "machine de guerre" pour battre en brèche le classicisme»<sup>2</sup>. En effet, bon nombre d'écrivains romantiques se sont servis d'œuvres étrangères comme prétexte pour illustrer leurs conceptions esthétiques et idéologiques, qui consistaient principalement en un rejet des principes classiques. Chateaubriand, dans «Les Aventures

---

<sup>2</sup> Ferdinand Brunetière, cité par Gustave Lanson, «Émile Deschamps et le *Romancero*, étude sur l'invention de la couleur locale dans la poésie romantique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 6, 1899, p. 19.

du dernier Abencérage», choisit de glorifier les idées qui lui tiennent à cœur comme la valorisation de l'identité nationale, basée essentiellement sur la religion, et la conception de l'histoire comme sédimentation. Pour ce faire, il se sert du Romancero, mais sans hésiter à le fausser: le Romancero était tout sauf moralisateur. De la même façon, Deschamps, qui a pour projet de créer un nouveau genre littéraire, le «poème», aura recours au Romancero même si l'hétérogénéité de celui-ci ne semble absolument pas se prêter à ce dessein. Il déforme le genre, le style et l'esprit de l'hypotexte pour le faire entrer dans le cadre qu'il propose. Il plaque des traits de couleur locale à plusieurs endroits, ne reculant pas devant les anachronismes ni l'in vraisemblance psychologique, dans le but d'éclairer son propos. Au lieu de dialoguer avec l'original, le texte de Deschamps le bâillonne. Bien sûr, le «Poème» reste un texte déterminant de son époque, qui illustre avec éclat les principes romantiques, mais il ne contribue certainement pas à mieux faire comprendre le Romancero. Le lecteur qui, pour aborder ce dernier, se baserait uniquement sur le texte d'Émile Deschamps, s'égarerait sur de fausses pistes.

L'analyse de la couleur locale dans les textes romantiques montre bien que celle-ci est, avant tout, une manière de combattre le classicisme. Comme le fait remarquer Hovenkamp en termes imagés, «l'armée romantique portait fièrement [la couleur locale] devant elle, comme un drapeau, à l'assaut des forteresses classiques»<sup>3</sup>. Voilà pourquoi les romantiques se soucient bien moins de la vraisemblance de la couleur locale que de son

---

<sup>3</sup> Jan Willem Hovenkamp, *op. cit.*, p. 55.

effet: celui de défendre les principes du romantisme.

Il reste que les romantiques sont tout de même parvenus, d'une certaine manière, à ouvrir la littérature française aux autres littératures européennes. Bien que la transition se soit faite maladroitement, avec des procédés allant parfois jusqu'à une présentation caricaturale des cultures étrangères ou à une déformation grotesque des textes originaux, l'intérêt des lecteurs français pour les textes étrangers a tout de même été éveillé. Ensuite, au fur et à mesure que la sensibilité des écrivains et des lecteurs aux littératures étrangères se développera, les transpositions pourront se raffiner, les traductions devenir plus subtiles, et les analyses plus scientifiques.

## ANNEXE 1:

Abel Hugo, «Rodrigo en el campo de batalla», *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo, postrero de los godos*, Paris, Boucher, 1821, p. 48-51.

Las huestes de Don Rodrigo  
Desmayavan y huyan,  
Quando en la octava batalla  
Sus enemigos vencian.

Rodrigo dexa sus tiendas,  
Y del Real se salia;  
Solo va el desventurado,  
Que non lleva compañía.

El cavallo de cansado  
Ya mudar no se podia,  
Camina por donde quiere  
Que no le estorva la via.

El Rey va tan desmayado,  
Que sentido no tenia,  
Muerto va de sed, y, hambre,  
Que de velle era manzilla.

Yva tan tinto de sangre  
Que una brasa parecia,  
Las armas lleva bolladas  
Que eran de gran pedreria,

La espada lleva hecha sierra  
De los golpes que tenia,  
El almete abollado  
En la cabeça se le hundia,

La cara lleva hinchada  
Del trabajo que sufria,  
Subiose encima de un alto cerro  
El mas alto que veyá;

Dende alli miro su gente,  
Como yva de vencida,  
Dalli mira sus banderas  
Y estandartes que tenia,

Como estan todos pisados  
Que la tierra los cubria,  
Mira por los capitanes,  
Que ninguno parecia:

Mira el campo tinto en sangre  
Lo qual arroyos corria,  
El, triste de ver aquesto,  
Gran manzilla en si tenia;

Llorando de los sus ojos,  
manera dezia:  
– « Ayer era Rey de España,  
Oy no lo soy de una villa,

» Ayer villas y castillos  
Oy ninguno posseia,  
Ayer tenia criados.  
Oy ninguno me servia;

» Oy no tengo una almena  
Que pueda dezir ques mia;  
Desdichada fue la hora,  
Desdichado fue aquel dia,

» En que naci, y herede  
La tan grande señoria,  
Pues lo havia de perder  
Todo junto, y en un dia.

» O muerte, porque no vienes,  
Y llevas esta alma mia  
De aqueste cuerpo mezquino,  
Pues se te agradesceria!»

## ANNEXE 2:

Abel Hugo, «Rodrigue, pendant la bataille», *Romances historiques, traduites de l'espagnol*, Paris, Pélicier, 1822, p. 11-12.

C'était le huitième jour de bataille; l'armée de Rodrigue découragée fuyait devant les ennemis vainqueurs.

Rodrigue quitte son camp, sort de sa tente royale, seul, sans personne qui l'accompagne.

Son cheval fatigué pouvait à peine marcher. Il s'avance au hasard, sans suivre aucune route.

Presque évanoui de fatigue, dévoré par la faim et par la soif, le malheureux roi allait, si couvert de sang, qu'il en paraissait rouge comme un charbon ardent.

Ses armes sont faussées par les pierres qui les ont frappées; le tranchant de son épée est dentelé comme une scie; son casque déformé s'enfonce sur sa tête enflée par la douleur.

Il monte sur la plus haute colline; et de là il voit son armée détruite et débandée, ses étendards étendus sur la poussière; aucun chef ne se montre au loin; la terre est couverte de sang qui coule par ruisseaux. Il pleure et dit:

«Hier j'étais roi de toute l'Espagne, aujourd'hui je ne le suis pas d'une seule ville. Hier j'avais des villes et des châteaux, je n'en ai aucuns aujourd'hui. Hier j'avais des courtisans et des serviteurs, aujourd'hui je suis seul, je ne possède même pas une tour à créneaux! Malheureuse l'heure, malheureux le jour où je suis né, et où j'héritai de ce grand empire que je devais perdre en un jour.

«O mort! Que ne viens-tu retirer de mon corps une âme misérable: ce service mériterait ma reconnaissance!»

## ANNEXE 3:

Émile Deschamps, «Rodrigue pendant la bataille», *Études françaises et étrangères* [1828], Paris, A. Levavasseur, 1829, p. 67-75.

C'est la huitième journée  
De la bataille donnée  
Aux bords du Guadalète;  
Maures et Chrétiens succombent,  
Comme les cédras qui tombent  
Sous les flèches de l'été.

Sur le point qui les rassemble,  
Jamais tant d'hommes ensemble  
N'ont combattu tant de jours;  
C'est une bataille immense,  
Qui sans cesse recommence,  
Plus formidable toujours.

Enfin, le sort se décide,  
Et la victoire homicide  
Dit: Assez pour aujourd'hui!  
Soudain l'armée espagnole,  
Devant l'Arabe qui vole,  
Fuit;... les Espagnols ont fui!

Rodrigue, au bruit du tonnerre,  
Comme un vautour de son aire,  
S'échappe du camp tout seul;  
Sur son front altier naguère,  
Jetant son manteau de guerre,  
Comme on ferait d'un linceul.

Son cheval, tout hors d'haleine,  
Marche au hasard dans la plaine,  
Insensible aux éperons;  
Ses longs crins méconnaissables,  
Ses pieds traînent sur les sables,  
Ses pieds, autrefois si prompts!

Dans une sombre attitude,  
 Mort de soif, de lassitude,  
 Le roi sans royaume allait,  
 Cherchant des cœurs qui le plaignent,  
 Broyant, dans ses mains qui saignent,  
 Les grains d'or d'un chapelet.

Les pierres, de loin lancées,  
 Par son écu repoussées,  
 En ont bosselé le fer;  
 Son casque déformé pèse  
 Sur son cerveau, que n'appaise  
 Signe de croix ni *Pater*.

Sa dague, à peine attachée,  
 Figure, tout ébréchée,  
 Une scie aux mille dents;  
 Ses armures entr'ouvertes,  
 Rougissent, de sang couvertes,  
 Comme des charbons ardents.

Sur la plus haute colline  
 Il monte, et sa javeline  
 Soutenant ses membres lourds,  
 Il voit son armée en fuite  
 Et de sa tente détruite,  
 Pendre, en lambeaux, le velours.

Il voit ses drapeaux sans gloire,  
 Couchés dans la fange noire,  
 Et pas un seul chef debout;  
 Les cadavres s'amoncellent,  
 Les torrens de sang ruissellent...  
 Le sien se rallume et bout.

Il crie: «Ah! Quelle campagne!  
 Hier, de toute l'Espagne,  
 J'étais le seigneur et roi:

Xérès, Tolède, Séville,  
Pas un bourg, pas une ville,  
Hier, qui ne fût à moi.

Hier, puissant et célèbre,  
J'avais des châteaux sur l'Ebre,  
Sur le Tage des châteaux;  
Dans vingt cités qui me bravent,  
Sur l'or, où mes traits se gravent,  
Retentissaient les marteaux.

Hier, deux mille chanoines,  
Et dix fois autant de moines,  
Jeûnaient tous pour mon salut;  
Et comtesses et marquises,  
Au dernier tournois conquises,  
Chantaient mon nom sur le luth.

Hier, j'avais trois cents mules,  
Des vents, rapides émules;  
Douze cent chiens haletans;  
Trois fous, et des grands sans nombre,  
Qui, pour saluer mon ombre,  
Restaient au soleil long-temps!

Hier, j'avais douze armées;  
Vingt forteresses fermées,  
Trente ports, trente arsenaux...  
Aujourd'hui, pas une obole,  
Pas une lance espagnole,  
Pas une tour à créneaux!

Périsse la nuit fatale  
Où, sur ma couche natale,  
Je poussai le premier cri!  
Maudite soit et périsse  
La castillanne nourrice  
A qui d'abord j'ai souri!

Ou plutôt, folle chimère!  
 Pourquoi le sein de ma mère  
 Ne fût-il pas mon tombeau?...  
 Je dormirais sous la terre,  
 Dans mon caveau solitaire,  
 Aux lueurs d'un saint flambeau;

Avec les rois, mes ancêtres,  
 Avec les guerriers, les prêtres,  
 Dont le trépas fut pleuré;  
 Ma gloire eût été sauvée,  
 Et l'Espagne préservée  
 De son Rodrigue abhorré!

Et mon père, à ma naissance,  
 En grande réjouissance,  
 Fit partir deux cents hérauts!  
 Et des seigneurs très-avares,  
 Aux joûtes des deux Navarres,  
 Firent tuer leurs taureaux!

Chaque madone eut cent cierges,  
 On dota cent belles vierges,  
 Pour cent archers courageux;  
 On donna trois bals splendides,  
 On brûla trois juifs sordides...  
 Ce n'était qu'amours et jeux!

Ah! Que Dieu m'entende et m'aide!  
 Ce fer est mon seul remède,  
 Mais Saint-Jacques le défend;  
 Ce que je veux... je ne l'ose;  
 Car l'évêque de Tolose,  
 Qui m'a béni, tout enfant,

Promènerait sur la claie  
 Mon cadavre avec sa plaie,  
 Aux regards de tous les miens;

Puis, sur une grève inculte,  
Le livrerait à l'insulte  
Des loups et des Bohémiens.

Mais les trahisons ourdies,  
Les chagrins, les maladies,  
Sauront bien me secourir;  
Assez de honte environne  
Un front qui perd la couronne,  
Pour espérer d'en mourir.

Car, quelle duègne insensée  
Me croirait l'humble pensée  
De vivre avec des égaux?...  
Celui qui de si haut tombe,  
De son poids creuse sa tombe. -  
Mort au dernier roi des Goths!

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus:

- CHATEAUBRIAND, François-René de. «Les Aventures du dernier Abencérage» [1826] dans *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, NRF, coll. La Pléiade, tome 2, 1969, p. 1347-1401.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. «Les Aventures du dernier Abencérage» [1826], édition de Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage*, introduction, appendices et notes par Fernand Letessier, Paris, Garnier, 1966.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. «Remarques sur le "Paradis perdu" de Milton», *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Firmin Didot, 1849, p. 165-171.
- DESCHAMPS, Émile. *Études françaises et étrangères*, 4e édition, Paris, A. Levavasseeur, 1829, p. v-lxiii.
- DESCHAMPS, Émile. «Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths, imitées de l'espagnol», *Études françaises et étrangères*, 4e édition, Paris, A. Levavasseeur, 1829, p. 41-123.
- HUGO, Abel. *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo*, Paris, Boucher, 1821.
- HUGO, Abel. *Romances historiques, traduites de l'espagnol*, Paris, Pélicier, 1822.
- HUGO, Victor. «La Préface de Cromwell» [1827], notices et notes de Anne Ubersfeld, dans *Critique*, vol.12 des *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p.3-44.
- HUGO, Victor. «La Bataille perdue» [1828], «Romance mauresque» [1828] et «Grenade» [1828] dans *Les Orientales* [1829] édition critique par Élisabeth Barineau, vol. 2, Paris, Marcel Didier, coll. «Société des textes français modernes», 1954, p.13-22, 95-102 et 103-119.

### Romancero: éditions et traductions modernes consultées

- BÉNICHOU, Paul. *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.
- DI STEFANO, Giuseppe. *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1973.
- DURÁN, Agustín. *Romancero general*, vol. X et XVI de *Biblioteca de autores españoles*, Madrid, Atlas, 1945.
- FERNÁNDEZ JEREZ, Mari Carmen. *El Romancero anónimo*, Madrid, Ciclo, 1989.
- FOSTER, David William. *The Early Spanish Ballad*, New York, Twayne, 1971.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Floresta de leyendas heroicas españolas, Rodrigo, el último godo*, 3 tomes, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Floresta de leyendas heroicas españolas, Rodrigo, el último godo*, 3 tomes, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1963.
- MÉRIMÉE, Ernest. *Le Romancero espagnol* (introduction, traduction et notes), Paris, La Renaissance du Livre, s.d.[1920?].
- PÉREZ DE HITA, Ginés. *Guerras civiles de Granada, primera parte*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.
- POLET, Jean-Claude (dir.). *Prémices de l'humanisme (1400-1515)*, vol. 6 du *Patrimoine littéraire européen*, Bruxelles, De Boeck, c.1992.
- SUCH, Peter et John HODGKINSON, «Introduction» à *The Poem of My Cid*, Warminster, Aris et Phillips, 1987, p. 1-38.
- WRIGHT, Roger. *Spanish Ballads*, Warminster, Aris et Phillips, 1987.

## Textes critiques:

### 1) Sur l'intertextualité

- ANGENOT, Marc. «L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des Sciences Humaines*, n°189, 1983, p. 121-135.
- BARTHES, Roland. «Texte, théorie du» [1980], *Encyclopædia Universalis*, vol. 22, Paris, 1990, p. 370-374.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- DU BELLAY, Joachim. *La Défense et illustration de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1914.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- JENNY, Laurent. «La Stratégie de la forme», *Poétique*, n°27, 1976, p.257-281.
- LE CALVEZ, Éric et Marie-Claude CANOVA-GREEN (dir.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- D'HULST, Lieven. *Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- POTET, Michel. «Couleur locale: thème et version», *Revue de littérature comparée*, vol. 49, 1975, p. 5-18.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. «On the Different Methods of Translating» [1813], dans André Lefevere, *Translating Literature: The German Tradition, from Luther to Rosenzweig*, Amsterdam, Van Gorcum, Assen, 1977, p. 67-89.

ZUBER, Roger. *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique, Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.

## 2) Sur l'Espagne et le romantisme

### a) Généralités

BÉNICHOU, Paul. «Romancero español y romanticismo francés», dans Joseph V. Ricipito (dir.), *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1988, p. 77-108.

BALLESTER, Rafael. *Histoire d'Espagne des origines à nos jours*, traduit de l'espagnol par Théodoric Legrand, Paris, Payot, 1938.

BONY, Jacques. *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

CLAUDON, Francis. «La Poétique des romantiques», dans Jean Bessière (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 297-327.

HATZFELD, Olivier. *Les enfants de Rodrigue : essai*, Paris, José Corti, 1989.

HOFFMANN, Léon-François. *Romantique Espagne, l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton, N. J., Université de Princeton, Département des langues romanes et Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

HOVENKAMP, Jan Willem. *Mérimée et la couleur locale*, Nijmegen, De Phoenix, 1928.

JOURDA, Pierre. *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: le romantisme*, Paris, Boivin et Cie, 1938.

MARTINENCHE, Ernest. *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Librairie Hachette, 1922.

MÉRIMÉE, Ernest. *Le Romancero espagnol*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d. [1920?].

MILLET, Claude. *L'Esthétique romantique en France: une anthologie*, Paris, Pocket, Agora, Les Classiques, 1994.

PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du dix-neuvième siècle: le romantisme noir* [1966], Paris, Denoël, 1977.

THIESSE, Anne-Marie. *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.

TRONCHON, Henri. *Romantisme et préromantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

VAN TIEGHEM, Paul. *Le Mouvement romantique*, Paris, Librairie Vuibert, 1923.

## b) Chateaubriand

- CAZENAVE, Jean. «Le Roman hispano-mauresque en France», *Revue de littérature comparée*, vol. 5, 1925, p. 594-640.
- DUBÉ, Pierre. «*Les Aventures du dernier Abencérage*: A Mirror of Time and Civilisation», *Revue de l'Université d'Ottawa*, n°46, 1976, p. 407-414.
- DUBÉ, Pierre. «*Les Aventures du dernier Abencérage*, étude spatio-temporelle», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 15, n°2, 1977, p. 101-107.
- HAZARD, Paul. «Comment Chateaubriand écrivit une nouvelle espagnole», *La Revue de Paris*, 15 déc. 1924, p. 906-928.
- HAZARD, Paul et Marie-Jeanne DURRY. «Préface» et «Notes» aux *Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926.
- LETESSIER, Fernand. «Introduction» à *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Garnier, 1966, p. i-lxxx.
- VIER, Jacques. «L'Orient d'une perle rare: *Les Aventures du dernier Abencérage*», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 69, 1969, p. 236-244.

## c) Émile Deschamps

- COHEN, Henry. «An Adaptation of the Rey Rodrigo Romancero: Emile Deschamps' *Le Poème de Rodrigue, dernier roi des Goths*», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 30, n°1, 1983, p.15-28.
- GIRARD, Henri. *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Émile Deschamps*, Paris, Edouard Champion, 1921.
- GIRARD, Henri. *Un manifeste du romantisme: La Préface des Études françaises et étrangères d'Émile Deschamps*, Paris, Les Presses Françaises, 1923.
- LAMBERT, José. «How Émile Deschamps Translated Shakespeare», *Dispositio*, vol. 7, n°19-21, 1982, p. 53-61.
- LANSON, Gustave. «Émile Deschamps et le Romancero, étude sur l'invention de la couleur locale dans la poésie romantique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 6, 1899, p. 1-20.

## d) Victor Hugo

- GRUTMAN, Rainier. «*Besos para golpes*: l'ambiguïté d'un titre hugolien», dans Lisc Gauvin (dir.), *Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 37-51.

GRUTMAN, Rainier. «Hugo et l'intertextualité ibérique: l'écho du Romancero dans *Notre-Dame de Paris*», dans Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumeiais (dir.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Université de Nantes, Pleins-Feux, coll. «Horizons comparatistes», 2002, p. 229-240.

LOSADA GOYA, José Manuel. «*Las Orientales* de Hugo y el Romancero», *Actas del IV Coloquio de la Asociación de Profesores de francés*, Las Palmas de Gran Canaria (Espagne), 1997, p. 417-432.

### 3) Ouvrages de référence

BAKER, Mona (dir.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, New York, Routledge, 1998.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, Daniel COUTY et Alain REY (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*, 3 vol., Paris, Bordas, 1984.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 15 vol. (1863-1876), et 2 vol. de suppl. (1878, 1890), Paris, Larousse et Boyer, 1863-1890.

REY, Alain. *Le Grand Robert de la langue française*, 2e édition du *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert, 6 vol., Paris, Dictionnaires le Robert, 2001.

VAN GORP, Hendrik (et alii). *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

# TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	2
Introduction.....	3
<b>Chapitre premier:</b>	
Identification d'un intertexte: le Romancero .....	15
1. Définition du Romancero.....	15
1.1. Histoire.....	16
1.2. Thématique.....	19
1.3. Forme.....	21
2. Diffusion du Romancero dans l'Europe romantique.....	22
2.1. Allemagne: de Herder à Hegel.....	24
2.2. France: Creuzé de Lesser et Abel Hugo.....	26
3. La sélection opérée par le romantisme français.....	30
3.1. Les romances de Rodrigue.....	30
3.2. Les romances des Infants de Lara.....	32
3.3. Les romances du Cid.....	33
3.4. Les romances <i>fronterizos</i> .....	35
<b>Deuxième chapitre:</b>	
Modalités inter- et hypertextuelles.....	38
1. Distinction théorique.....	38
2. Les modalités intertextuelles.....	40
2.1. L'allusion.....	40
2.2. La citation.....	42
3. Les modalités hypertextuelles.....	45
3.1. La traduction.....	45
3.2. L'imitation.....	47
4. Un exemple.....	50
<b>Troisième chapitre:</b>	
Allusion, plagiat et réécriture: «Le Dernier Abencérage» de Chateaubriand.....	59
1. Une nouvelle hispano-mauresque.....	61

2. Dialogues avec le Romancero.....	66
2.1. Une anecdote historique.....	67
2.2. Rapports interculturels.....	74
2.3. Réécriture d'un romance de la frontière.....	83

**Quatrième chapitre:**

Traduction et imitation: Abel Hugo et Émile Deschamps.....	95
1. Abel Hugo traducteur.....	97
2. L'espagnolisation de l'intertexte chez Deschamps.....	108
3. Rodrigue, de la dévotion espagnole au romantisme noir.....	114
Conclusion.....	127
Annexes.....	137
Bibliographie.....	145
Table des matières.....	150