



HAL
open science

Fusion entre histoire et fiction dans *Las aventuras del capitán Alatriste* d'Arturo Pérez-Reverte

Lucile Georges

► **To cite this version:**

Lucile Georges. Fusion entre histoire et fiction dans *Las aventuras del capitán Alatriste* d'Arturo Pérez-Reverte. Littératures. 2013. dumas-00863751

HAL Id: dumas-00863751

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00863751>

Submitted on 24 Sep 2013

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

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

Mémoire de 2^{ème} année de Master Recherche

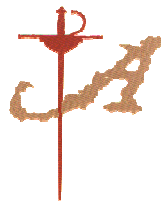
Mention Lettres Langues et Cultures Etrangères
Spécialité Lettres et Cultures Etrangères
Parcours Monde Hispanophone

Fusion entre Histoire et fiction

dans

Las aventuras del capitán Alatriste

d'Arturo Pérez-Reverte



Lucile GEORGES

Sous la direction de Mme Françoise HEITZ

Année universitaire 2012-2013

Soutenance le 3 septembre 2013



Composition personnelle avec des illustrations de Joan Mundet et les couvertures des sept livres

Sommaire

REMERCIEMENTS

RESUME

PRÉFACE

Con ustedes, Arturo Pérez-Reverte

INTRODUCTION

I) RETOUR AU TERRITOIRE REVERTE : LE ROMAN HISTORIQUE

I.1) Un lecteur qui écrit des livres

I.2) Entre tradition et modernité : lutte contre l'oubli

I.3) Rôle de l'Histoire : enseigner et divertir

II) L'HISTOIRE AU SERVICE DE LA FICTION : *LAS AVENTURAS DEL CAPITAN ALATRISTE*

II.1) Un feuilleton « à suivre »

II.1.1) *El capitán Alatriste* (1996)

II.1.2) *Limpieza de sangre* (1997)

II.1.3) *El sol de Breda* (1998)

II.1.4) *El oro del rey* (2000)

II.1.5) *El caballero del jubón amarillo* (2003)

II.1.6) *Corsarios de Levante* (2006)

II.1.7) *El puente de los Asesinos* (2011)

II.2) Le cadre historique

II.2.1) Références géographiques

II.2.2) Institutions et figures historiques

II.2.3) Figures littéraires et artistiques

II.3) La fiction et ses acteurs

II.3.1) Protagonistes

- II.3.2) Adjuvants
- II.3.3) Antagonistes
- II.3.4) Personnages secondaires

III) LA STRATEGIE NARRATIVE

- III.1) Instance narratrice
 - III.1.1) Identité du narrateur
 - III.1.2) Discours et langages
 - III.1.3) Focalisations
- III.2) Perspective temporelle
 - III.2.1) Temps du récit
 - III.2.2) Mécanismes narratifs
- III.3) Critique et intertextualité
 - III.3.1) Les ombres du Siècle d'Or
 - III.3.2) ... et ses lumières

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

- I) Corpus
- II) Ouvrages de référence
- III) Articles
- IV) Documents numériques et sites Internet

ANNEXES

ANNEXE 1

Bibliographie d'Arturo Pérez-Reverte

ANNEXE 2

Biographie et travaux de Joan Mundet

ANNEXE 3

Fiche technique du film *Alatriste*

ANNEXE 4

Plans de Wit et de Teixeira

ANNEXE 5

ANNEXE 5

Album photo d'Alatriste

ANNEXE 6

Cartes du siège de Breda

ANNEXE 7

La Méditerranée et la Mulata

ANNEXE 8

L'honneur

ANNEXE 9

Typologies narratives

ANNEXE 10

Outils culturels

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire et qui m'ont soutenue dans mon travail au fil des mois.

Tout d'abord, je souhaiterais exprimer ma profonde gratitude aux équipes de recherche de l'Université de Reims pour m'avoir donné l'opportunité d'assister à leurs séminaires et de rencontrer de nombreux spécialistes.

Je souhaite aussi remercier mes professeurs, mes camarades et mon entourage pour m'avoir confié leurs opinions et prodigué leurs conseils bienveillants.

Enfin, je remercie vivement ma directrice de recherche pour m'avoir offert à nouveau son aide, sa disponibilité et pour m'avoir accompagnée pendant ces deux dernières années.

Résumé

Le genre du roman historique constitue la majeure partie des œuvres d'Arturo Pérez-Reverte et s'inscrit dans la continuité de nos recherches (Cf. mémoire de M1 sur *El club Dumas*) ainsi que dans un phénomène culturel récent: la récupération et la transmission de la culture et de la mémoire espagnoles aux jeunes générations.

Dans la série *El capitán Alatriste*, l'écrivain nous emmène à la rencontre du XVII^{ème} siècle et nous propose une exploration de l'Espagne classique. Nous avons centré notre étude sur la stratégie narrative utilisée par Arturo Pérez-Reverte afin de rendre floues les frontières entre l'Histoire et la fiction, à travers de nombreux mécanismes comme le rôle de l'instance narratrice, du temps et de la critique.

Avec un style d'écriture à la fois traditionnel et moderne et mêlant le *placere* au *docere*, cette série de romans rencontre depuis dix-sept ans un grand succès auprès d'un public de tous âges et tous horizons.

Mots clé

Alatriste ; roman historique ; stratégie narrative ; Arturo Pérez-Reverte ; récupération ; culture espagnole

Préface

Con ustedes, Arturo Pérez-Reverte



Nous vivons aujourd'hui dans un monde où les informations nous parviennent de plus en plus rapidement de n'importe quel point du globe grâce aux technologies et aux moyens de communication chaque fois plus rapides. Ainsi, le lecteur passionné a la possibilité de se procurer toutes sortes d'ouvrages du monde entier et peut participer à leur circulation. Nous avons aujourd'hui ces facilités d'accès aux informations mais le principe existe depuis des siècles. En Europe et ailleurs, l'argent, les livres ou les images ont, depuis l'invention de l'imprimerie, toujours circulé parmi les populations de quelque manière que ce soit, malgré les difficultés. Mais dans ce monde moderne, un simple lecteur peut se sentir perdu, dans la nécessité de se trouver un univers propre où il pourrait laisser libre-cours à ses envies, son imagination et sa soif d'apprendre. Il a aussi besoin de connaître sa propre histoire, celle de sa famille, de son pays, et de trouver sa place. Le rôle de la culture littéraire et artistique est donc d'offrir la possibilité de s'évader de la cruelle réalité ainsi que de récupérer l'héritage des anciens et de le transmettre aux générations futures. C'est donc aussi le rôle des écrivains, des peintres ou des cinéastes de s'inspirer de ce qui existe pour créer une œuvre originale et moderne. En ce qui concerne la littérature, chaque écrivain est conscient qu'il n'est ni le premier ni le dernier et il connaît l'héritage que ses prédécesseurs lui ont laissé. Cette tradition littéraire est présente depuis des siècles et plus encore à notre époque où la recherche des origines se fait particulièrement ressentir.

Nous nous intéresserons ici au cas de l'Espagne et d'un écrivain contemporain au style complexe et au succès fulgurant parmi les jeunes lecteurs: Arturo Pérez-Reverte. En effet, après avoir exercé son métier de reporter pendant vingt et un ans et après avoir acquis un regard critique, il décida dans les années 1990 de se consacrer à la littérature parce qu'il avait une conception particulière du rôle de la culture dans un pays et parce qu'il souhaitait transmettre cette dernière aux jeunes générations. Son but était d'écrire des histoires qui racontent quelque chose d'intéressant et qui réutilisent tout ce qu'il avait appris. Ses romans représentent tout ce qu'il revendique: une bonne maîtrise de la langue, des techniques narratives traditionnelles et une large connaissance de l'héritage culturel européen, qu'il

s'agisse de romans, de tableaux ou de films. L'an dernier, notre étude s'intitulait « *El club Dumas* d'Arturo Pérez-Reverte et son adaptation par Roman Polanski dans *La Neuvième Porte* » et nous avons traité le thème de l'adaptation cinématographique d'un roman, en particulier les objectifs et les difficultés de cette technique. Nous avons donc d'abord étudié le roman dans son ensemble, la double trame littéraire-diabolique, la façon dont Arturo Pérez-Reverte l'avait construit, les thèmes qu'il abordait et ce qu'il pensait de l'héritage du XIX^{ème} siècle. Nous avons pu en conclure qu'il rendait hommage aux maîtres du roman et qu'il se sentait plus que jamais concerné par le processus de préservation et de transmission de la culture aux jeunes lecteurs. Il réutilisait aussi les techniques du roman feuilleton et du roman policier afin de créer un genre hybride à mi-chemin entre la culture populaire et la culture érudite, un genre romanesque qui lui est propre et qui caractérise son style d'écriture et son opinion sur le rôle actuel du roman, le *revertismo*.

De cette façon, la technique de l'adaptation cinématographique permettait un nouveau type de diffusion de son roman auprès d'un public qui ne connaissait pas ou peu son œuvre. Cela prouvait aussi l'importance de son roman aux yeux de Roman Polanski. Mais d'un autre côté, nous avons pu constater que le réalisateur avait fait des choix et qu'il avait laissé la trame littéraire de côté pour se concentrer sur la trame qui l'intéressait, la plus mystérieuse, la trame diabolique, entraînant de ce fait certaines modifications essentielles du texte de départ. Que ce soit dans le film ou dans le roman, le livre était l'objet central et représentait la Culture sous tous ses aspects: la lecture, la technique des bibliophiles, les illustrations à déchiffrer, la participation plus ou moins passive du lecteur pour résoudre le mystère ainsi que les multiples références intertextuelles qui nous font vaciller entre la réalité et la fiction.

Ce dernier aspect a donc attiré notre attention parce qu'il est récurrent dans les romans d'Arturo Pérez-Reverte. Grâce à une technique narrative traditionnelle et minutieuse et un travail de documentation irréprochable il mêle le vrai et le faux, autrement dit le réel et la fiction, tout en traitant un sujet qui donne matière à réflexion et apporte de nouvelles connaissances à ses lecteurs. Nous pourrions appeler cela le « piège narratif *revertiano* » car il nous emporte à chaque fois dans un univers différent à la fois inspiré du réel et de son expérience et sorti de son imagination. Par conséquent il nous semblait logique de travailler cette année sur le thème du roman historique puisque ce genre représente environ un tiers de ses œuvres et qu'il permet la récupération et la transmission d'une partie de la culture historique, littéraire et artistique espagnole. De ce fait, on constate que le genre est revenu à la

mode grâce aux écrivains contemporains qui se sentent de plus en plus concernés par ce devoir de mémoire et d'éducation des jeunes générations. Avec la série de romans historiques que nous allons étudier, Arturo Pérez-Reverte s'inscrit dans ce courant car au-delà de l'attrait purement historique et culturel, il s'agissait aussi d'un objectif purement personnel: combler les lacunes de sa fille en Histoire, en particulier concernant l'Histoire impériale de l'Espagne et son Siècle d'Or. Les motivations de l'écriture d'un roman historique peuvent par conséquent être variées mais depuis toujours la littérature poursuit un même but: plaire au lecteur en quête d'évasion mais également lui donner un refuge, lui enseigner certaines valeurs, lui montrer quelle est sa place dans l'histoire et réaffirmer l'importance du bagage culturel dont il hérite aujourd'hui afin qu'il puisse le transmettre aux générations futures.

Introduction



Quand nous lisons un roman historique, nous nous demandons souvent si certains éléments sont sortis de l'imagination du romancier, ou bien si certains événements et personnages historiquement attestés l'ont inspiré. Pourquoi choisit-il une période historique comme trame de fond pour écrire un roman et comment délimite-t-il les frontières entre l'Histoire et la fiction ? Afin de connaître la ou les raison(s) de cet engouement pour des fictions situées dans un contexte historique passé ou contemporain, nous pouvons d'abord expliquer les origines de ce genre narratif et définir quelques-unes de ses caractéristiques.

L'Histoire a toujours été une des grandes sources d'inspiration romanesque depuis l'Antiquité et ses grandes épopées en passant par le théâtre classique et les romans ou feuilletons du XIX^{ème} siècle. Cela est généralement confirmé par les écrivains eux-mêmes qui confient s'être inspirés d'une époque, d'un événement particulier ou d'un personnage illustre comme bases de leurs fictions. Si l'Histoire a accompagné le roman depuis ses origines le roman historique proprement dit est d'apparition récente. Dès la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle, la conception de la littérature, et en particulier du roman, a commencé à changer et n'a cessé d'évoluer depuis. On considère souvent que l'écrivain écossais Walter Scott¹ fait figure de modèle, voire de créateur du roman historique car ses romans possédaient certaines caractéristiques essentielles de la forme classique du roman historique et des traits artistiques nouveaux pour l'époque, comme l'explique longuement Georges Lukács²: la mise en scène d'épisodes historiques marquants d'une nation en se servant de personnages témoins comme narrateurs, dans le but de peindre la vie sociale et morale de leurs pays, de critiquer certaines institutions ou de décrire les rapports entre les individus. Scott a aussi apporté une nouvelle conception du dialogue et a souligné l'importance des valeurs humaines de ses « héros » de telle sorte que le récit historique semble authentique et qu'il soit susceptible d'être revécu par le lecteur. Ensuite, après bien des difficultés, le genre s'est développé en Amérique du Nord avec Fenimore Cooper³ et en

¹ L'écossais Walter Scott (1771-1832) a publié une série de romans se déroulant pendant le Moyen Âge anglais dans lesquels il introduisait des événements et des personnages de l'époque, par exemple *Waverley* (1814) et *Ivanhoé* (1819), et dont l'action est située dans l'Angleterre du XII^{ème} siècle.

² Georges LUKACS, *Le roman historique*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2000 [1965], p.17-95.

³ Né en 1789 et décédé en 1851. Son roman le plus connu est *Le dernier des Mohicans* (1826).

Europe, par exemple en France avec Alexandre Dumas père, Honoré de Balzac ou Victor Hugo. On retrouve à chaque fois le même principe et la même relation ambiguë entre Histoire et roman, puisque ce sont deux modes d'appréhension du réel et de représentation différents. Le traitement des informations historiques par un historien n'est pas le même que par un romancier. De la même façon, les modèles romanesques américain et européen sont similaires sans pour autant suivre les mêmes directives ni avoir le même public. Malgré de nombreux débats, le roman historique a rapidement connu le succès et acquis une grande popularité au fil des siècles car il répondait aux désirs des populations d'éclairer l'Histoire, d'expliquer son évolution et les erreurs commises tout en se distrayant, de réfléchir⁴ sur les rapports entre l'individu, la société et l'Histoire, ou bien aux désirs de nationalisme, d'exaltation du passé propre au mouvement romantique. De ce fait il constituait presque un rite de passage.

« On estime que, de 1815 à 1832, entre un quart et un tiers de la production française de romans nouveaux ressortissent au genre historique, ce qui représente cinq à six cents romans. »⁵

Ainsi, presque tous les romanciers du XIX^{ème} siècle⁶ d'Europe et d'Amérique se sont essayés à cette nouvelle forme narrative et ils ont à leur tour influencé de nouvelles générations d'écrivains, notamment en Espagne, que nous citerons un peu plus loin. On constate que cela perdure encore aujourd'hui même si le genre a pris des directions divergentes au XX^{ème} siècle.

Mais il convient aussi de préciser que les auteurs de roman historique souhaitent se distinguer des historiens et qu'ils ne veulent en aucun cas faire preuve d'autorité en la matière, puisque les historiens sont et seront toujours les spécialistes de cette discipline. Il existe par ailleurs une distinction⁷ entre deux types de roman historique: celui qui recrée un contexte historique lointain et qui représente des personnages et événements réels, et d'un autre côté celui qui est caractérisé par son ambiance historique, représentant des personnages totalement fictifs dans un passé tout aussi lointain. On peut aussi trouver une autre distinction

⁴ Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, Coll. 50 Questions, 2006.

⁵ Citation de Claude DUCHET dans son article dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, « Le roman historique », 75^e année, mars-juin 1975, in Gérard GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 55.

⁶ Outre les écrivains français (Honoré de Balzac, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Stendhal ou Victor Hugo), il y eut aussi l'italien Alessandro Manzoni, l'allemand Théodore Fontane et les russes Alexandre Pouchkine et Léon Tolstoï. Au XX^{ème} siècle, on peut citer Marguerite Yourcenar, Ken Follet et Umberto Eco. Il y eut aussi de nombreux écrivains espagnols, et tous sont cités dans l'introduction au roman historique de la Bibliothèque Nationale Espagnole [en ligne]. Cela est aussi confirmé dans l'article « Roman historique » de Claude BURGUELIN, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne].

⁷ *Ibid.* Il convient de préciser que l'appellation [en ligne] renvoie à la bibliographie où sont indiquées toutes les adresses internet de chaque document numérique.

qui est celle de l’histoire romancée qui utilise les stratégies propres du roman, même sans inclure des éléments de fiction. Par conséquent le roman historique constitue un genre littéraire à mi-chemin entre la fiction et la réalité, un genre métis en constante évolution.

Il est évident que chacun – qu’il soit lecteur ou écrivain, qu’il soit Français, Anglais ou Espagnol – conçoit le roman historique d’une façon différente, que ce soit pour récupérer, étudier ou critiquer des événements, ou bien tout simplement dans le but de transmettre le passé aux nouvelles générations. C’est à partir du XX^{ème} siècle qu’apparaissent ce sentiment de responsabilité et cette volonté pédagogique par rapport aux jeunes lecteurs, en particulier en Espagne où la récupération de la mémoire historique et la commémoration du passé devient un problème sérieux. Ce processus a été également encouragé par la création d’une Loi de Mémoire Historique⁸ à cause des revendications des victimes du franquisme et de leurs familles, dont l’histoire a été cachée et volontairement oubliée pendant et après la dictature. C’est pourquoi les écrivains et les artistes ont continué à lutter contre l’amnésie générale afin d’enseigner aux jeunes générations toutes ces choses oubliées. Georges Lukács rappelle également le principe du roman historique en citant le philosophe allemand Hegel:

« L’historique est nôtre seulement à partir du moment où nous pouvons regarder le présent en général comme une conséquence de ces événements dans la chaîne desquels les caractères ou les actions représentées constituent un maillon essentiel... Car l’art n’existe pas pour un petit cercle fermé de privilégiés de la culture, mais pour la nation dans son ensemble. Ce qui est valable pour l’œuvre d’art en général trouve aussi son application à l’aspect extérieur de la réalité historique représentée. Lui aussi doit donc nous être rendu clair et accessible sans une érudition étendue, de telle sorte que nous, qui appartenons à notre temps et à notre peuple, nous puissions nous y trouver à l’aise et ne pas être obligés de rester en arrêt devant lui comme devant quelque monde étranger et inintelligible. »⁹

⁸ La *Ley de Memoria Histórica* fut votée en 2007 afin de « reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales. Mediante la presente Ley, se pretende el fomento de los valores y principios democráticos, facilitando el conocimiento de los hechos y circunstancias acaecidos durante la Guerra civil y la Dictadura, y asegurando la preservación de los documentos relacionados con ese período histórico y depositados en archivos públicos. » On peut consulter le reste des articles de cette loi sur le site du Ministère de la Justice espagnol [en ligne].

⁹ Georges LUKÁCS, *op. cit.*, p.56.

Le philosophe Hegel (1770-1831) développa un certain nombre de réflexions dans de nombreux domaines sous la forme d’un système global appelé « phénoménologie de l’esprit » et fut l’un des précurseurs de la philosophie contemporaine, notamment en ce qui concerne la philosophie de l’histoire, de l’art et de la religion, du droit, la philosophie morale, politique, métaphysique, ou le concept de la dialectique, etc...

Par conséquent le genre s'est adapté à l'évolution des formes narratives et à l'évolution des sociétés européennes. Pendant nos recherches nous avons donc pu déterminer que certaines périodes historiques étaient plus réutilisées que d'autres, mais nous avons aussi pu trouver de nombreuses variantes. Le roman historique est devenu un genre hybride¹⁰ qui peut prendre des formes diverses selon la vision de son auteur. Et il faut rappeler que l'étiquette par genres est surtout utile aux maisons d'édition pour classer les ouvrages. On peut par conséquent lire des fictions se déroulant soit dans l'Antiquité ou le Moyen Âge soit pendant les XVIème, XVIIème ou XIXème siècles. Ces différentes périodes sont particulièrement prisées du fait de leur impact culturel et social, comme c'est le cas de la France ou de l'Espagne.

Nous nous sommes donc intéressés au cas de l'Espagne et à la situation du roman historique, notamment depuis la fin du XXème siècle, car bon nombre d'ouvrages ont été écrits en rapport avec l'Histoire espagnole, et ce sont très souvent des fictions situées dans une époque plus ou moins lointaine. Nous pouvons citer entre autres Mariano José de Larra, Manuel Fernández y González, Benito Pérez Galdós, Manuel Vázquez Montalbán ou encore Antonio Muñoz Molina¹¹. Récemment on remarque aussi une recrudescence du roman historique s'attachant à une Histoire récente, dans le cadre de la récupération de la mémoire oblitérée par le franquisme, comme nous le disions précédemment, avec des œuvres traitant par exemple la Seconde République, la Guerre Civile ou la Transition Démocratique dans le cas de Javier Cercas¹² mais aussi, et c'est un cas bien différent, l'Espagne du Siècle d'Or dans le cas d'Arturo Pérez-Reverte, qui sera notre objet d'étude. En effet, notre recherche s'est

¹⁰ Marie-Linda ORTEGA (éd.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay-St Cloud, ENS Editions, 1996. Dans cet ouvrage l'éditrice (dans l'introduction) et un des collaborateurs Ignacio Soldevila Durante (p. 123-135) expliquent le regain d'importance du roman historique en Espagne entre 1955 et 1995 ainsi que les types de récits que l'on peut trouver sous cette étiquette. Dans une autre communication Emmanuel Bouju (p. 137-148) parle du roman de 1975 à 1985 et les raisons de cette dépendance entre la littérature et l'histoire.

¹¹ Ils sont tous cités dans l'introduction sur le site de la BNE et ce ne sont pas les seuls à pratiquer ce genre narratif. Mariano José de Larra (1809-1837) fut un des journalistes et écrivains les plus représentatifs de la période romantique (*El doncel de don Enrique el Doliente*, roman historique publié en 1834 et situé au Moyen Age), Manuel Fernández y González (1821-1888) fut un des premiers feuilletonistes espagnols, inspiré directement par Walter Scott et Alexandre Dumas père et fut très prolifique (*Men Rodríguez de Sanabria* (1851) sur l'époque de Pedro I El Cruel ; *Los Siete Infantes de Lara* (1853) ; *El Conde-Duque de Olivares* (1870) ; *Don Miguel de Mañara. Memorias del tiempo de Carlos V* (1877)). Benito Pérez Galdós (1843-1920) fut un des plus célèbres romanciers réalistes du XIXème siècle avec ses *Episodios Nacionales* qui traitent les grands événements historiques espagnols depuis 1805 jusqu'à 1880 environ, qu'il publia entre 1873 et 1912 et dont la cinquième série resta inachevée. Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) fut l'auteur d'une série de romans policiers (*Pepe Carvalho*) mais il publia aussi de nombreux essais à thématique historique car il était contre le franquisme et très critique à l'encontre de la société espagnole. Et Antonio Muñoz Molina (né en 1956) est un académicien qui occupe le fauteuil U depuis 1995 dont certains romans traitent de la Seconde République, de la Guerre Civile ou de l'après-guerre (*Los misterios de Madrid* (1992) ; *La noche de los tiempos* (2009)).

¹² Il est né en 1962 et a notamment publié *Soldados de Salamina* (2001) et *Anatomía de un instante* (2009).

portée sur son style d'écriture dans le domaine du roman historique car c'est l'un des écrivains contemporains qui a rendu encore plus populaire ce genre narratif depuis les années 1990-2000, grâce à sa saga intitulée *Las aventuras del capitán Alatriste*. Ainsi, de nombreuses questions surgirent: quelle est la raison de ce succès ? Pourquoi les lecteurs aiment-ils ce type de roman ? Tous ces écrivains que nous venons de nommer, chacun à leur manière, ont utilisé l'Histoire comme arrière-plan ou scénario de leurs fictions, comme sujet de critique ou d'enseignement pour montrer aux jeunes générations comment était la société espagnole dans le passé. Par conséquent nous pouvons d'abord définir le roman historique comme étant une reconstruction et une récupération du passé à des fins didactiques et critiques, à travers des événements ou des personnages mythiques.

C'est grâce à une des études sur les romans historiques d'Arturo Pérez-Reverte que nous avons décidé de nous intéresser à la série dont le personnage éponyme est devenu si populaire, *El capitán Alatriste*¹³, apparue dans les librairies en 1996. L'auteur explique lui-même très souvent dans des interviews l'origine et les motivations de cette série:

« [Alatriste] Nació de la mezcla de mi amor por España y por la literatura española y del deseo de dar a conocer a las generaciones más jóvenes la época en la que se desenvuelve la novela. Conociendo esa época se entiende mejor la España actual. »¹⁴

Nous comprenons donc que ses objectifs concordent avec la conception classique du roman historique, celle du *placere et docere* défendue par Horace dans son *Art Poétique* (ou *Epître aux Pisons*). Cette époque dont il parle, il s'agit du Siècle d'Or espagnol, une époque florissante d'un point de vue artistique et littéraire mais décadente d'un point de vue économique et social. Comme dans tout roman historique, Arturo Pérez-Reverte reprend et adapte à la fiction certains lieux et personnages importants, dans ce cas ceux du XVIIème siècle espagnol, tout en insérant la vision critique qu'il a de son pays. Selon lui,

« el pasado es lo único que nos salva y nos da aplomo para oponernos. La historia es memoria de lo que fuimos »¹⁵

et

« uno de los mayores errores de nuestro tiempo es el desconocimiento que poseemos de la Historia en sí misma. »¹⁶

¹³ Nous travaillerons sur l'édition Alfabeta de chaque roman.

¹⁴ Aurora INTXAUSTI, *Pérez-Reverte: "Alatriste me llevó a la Academia"*, *El País*, 8/05/2009 [en ligne].

¹⁵, Juan MANUEL DE PRADA, *Arturo Pérez-Reverte: "El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño"*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 395.

¹⁶ José BELMONTE SERRANO, *Arturo Pérez-Reverte y la novela histórica*, in *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausicaä, 2002, p. 49.

Grâce à ces citations nous retrouvons donc les thèmes principaux qui seront développés au fur et à mesure de notre étude: le goût pour la littérature traditionnelle et pour l'Histoire ; le désir de l'écrivain de récupérer le passé espagnol pour le transmettre aux jeunes générations ; la manière de critiquer un contexte socio-économique et culturel, en insérant à la fois des personnages historiques aux côtés des personnages fictifs et pour finir l'utilisation d'un mode d'énonciation bien particulier pour rendre floues les frontières entre la fiction et la réalité.

C'est sur ce point que se concentrera le plus important de notre étude car au fil de nos recherches et de nos lectures nous avons pu découvrir les diverses facettes d'Arturo Pérez-Reverte concernant son style d'écriture, d'où vient sa grande culture littéraire, quels sont ses thèmes de prédilection ainsi que son goût pour le mystère et les énigmes. Nous avons aussi pu comprendre quelques uns de ses secrets: comment il conquiert un public large et la façon dont il construit ses fictions, bien que, comme tous les écrivains, il garde soigneusement secrètes ses « techniques de fabrication » tel un alchimiste. Comme il le dit lui-même, écrire un roman pose certains problèmes, qu'il s'inscrive dans le genre du roman historique ou non:

« El problema en la novela, a veces, es recrear un mundo desaparecido, o en vías de. No copiarlo o imitarlo, pues, eso linda con el pastiche, sino conocerlo lo suficiente para lograr, después, que el lector se mueva por él con naturalidad. Sin que se te vaya la mano. Sin estridencias, gritos ni brochazos fuertes. Jugar con lo que sabes que el lector sabe o imagina. Procurar que se sienta, al adentrarse en el mundo que le ofreces, como quien entra serenamente en una casa bien amueblada y se siente a gusto sin necesidad de estudiar la decoración o averiguar el nombre de los autores de los cuadros. Sabe que son buenos, y basta. »¹⁷

Dans notre étude il ne s'agira pas de répéter les nombreux articles déjà publiés, de prendre parti ou d'adhérer aux convictions d'Arturo Pérez-Reverte mais au contraire de comprendre quels sont les mécanismes de son roman historique, de voir à quel point les frontières entre la réalité et la fiction sont estompées et à quel point ce type de roman plaît aux lecteurs, en partie grâce à la présence continuelle de l'iconographie et de l'intertextualité. Nous allons donc pouvoir étudier la série *El capitán Alatriste* à travers tous les aspects déjà évoqués (historiques et culturels, socio-économiques, linguistiques et pédagogiques) et nous concentrer sur la manière dont Arturo Pérez-Reverte a réutilisé l'Histoire espagnole et son Siècle d'Or afin de créer une série de romans historiques à la fois traditionnelle et moderne.

¹⁷ Arturo PÉREZ-REVERTE, *Desafíos técnicos*, in *Anotaciones sobre una novela*, 21/042012 [en ligne].

I) Retour au territoire Reverte : le roman historique

I.1) Un lecteur qui écrit des livres

Selon Antonio Muñoz Molina:

« Arturo Pérez-Reverte culmina en la narrativa española un proceso de recuperación del gusto de contar y del reencuentro de la novela con el lector común que venían ya insinuándose desde algún tiempo atrás en algunas otras novelas que usaron las claves de la literatura de género como puntos de partida para contar el mundo y para establecer una complicidad gozosa entre la novela y el lector. »¹⁸

Voilà le rôle que joue Arturo Pérez-Reverte dans le développement et le renouvellement du genre romanesque. Né en novembre 1951¹⁹ à Cartagena dans la Communauté Autonome de Murcia (sud-est de l'Espagne), licencié en journalisme et en sciences politiques, cet ancien reporter a construit en une vingtaine d'années une œuvre littéraire à son image, à la fois moderne et traditionnelle, comptant déjà une trentaine de romans et plusieurs centaines d'articles. Il fait partie des écrivains espagnols contemporains les plus influents et reconnus dans les hautes sphères littéraires espagnole et internationale. Après avoir travaillé de 1973 à 1994 à la télévision espagnole comme reporter de guerre puis comme présentateur à la radio et à la télévision, il a préféré se consacrer entièrement à la littérature tout en continuant d'écrire des articles. Son départ a provoqué une certaine polémique mais pour lui c'était un symbole de liberté et le début d'une nouvelle aventure:



Droits réservés, source : www.perezreverte.com

« J. C. - Cuando usted deja el periodismo, en 1994, deja una carta, de madrugada, en la sede de TVE... A lo mejor esa carta era una novela...
A. P.-R. - No quiero hablar mucho de ella, pero tiene el valor de un símbolo. Estoy en la cama durmiendo, me despierto y me digo: mañana ya no voy a ser periodista. Y me voy a las tres de la madrugada a TVE, escribo la carta allí, la firmo y la cuelgo en el tablón de anuncios, le

¹⁸ Cf. Discours de Gregorio Salvador Caja lors de l'entrée d'Arturo Pérez-Reverte à la Real Academia Española, en ligne sur le site de la RAE avec tous les discours prononcés par les académiciens.

¹⁹ On peut consulter sa biographie détaillée sur son site internet. Arturo Pérez-Reverte a toujours été très discret concernant sa vie privée. Il préfère parler de son travail et de ses théories de la littérature, qu'il partage volontiers avec ses lecteurs sur son blog *Anotaciones sobre una novela*.

mando una copia a Ramón Colom y me voy a casa. Me sentí liberado.
Como el que deja atrás un lastre que le pesa y le tira. »²⁰

Ce sexagénaire très médiatique, souvent critiqué et peu apprécié par son franc-parler, aime traiter les sujets polémiques pour faire réagir son public. Il revendique tout aussi fièrement la vision lucide et critique qu'il a de notre époque ou des siècles passés et c'est pourquoi il souhaite transmettre certaines valeurs morales et littéraires aux nouvelles générations par le biais de ses articles ou de ses romans. Le territoire Reverte est devenu au fil des années un territoire romanesque – « un territorio amueblado » selon son créateur – situé à la croisée des chemins entre littérature populaire et littérature érudite, examiné par de nombreux groupes de recherche et apprécié par des millions de lecteurs dans le monde.

Depuis 1991 il maintient son rendez-vous hebdomadaire avec ses lecteurs dans XLSemanal en écrivant une chronique dominicale intitulée *Patente de Corso* et dont plusieurs sélections d'articles ont été publiées dans des recueils en 1998, 2001, 2005 et 2009. Ce n'est qu'en 1986 qu'il commence sa carrière purement littéraire avec son premier roman, *El húsar*, puis *El maestro de esgrima* deux ans plus tard, et ainsi de suite à partir des années 1990, moment où il se fait connaître du public en tant qu'écrivain et où se produit réellement le « boom revertiano » avec *La tabla de Flandes* et *El club Dumas* en 1993, ou encore *La piel del tambor* en 1995, etc. Ceci jusqu'en 2012 avec son dernier roman *El tango de la Guardia Vieja*. On peut ainsi confirmer qu'il est très prolifique²¹ car il publie régulièrement un nouveau roman, généralement tous les ans ou tous les deux ans.

Son œuvre assez hétérogène et indubitablement de grande qualité lui a permis de recevoir de nombreux prix en Espagne et à l'étranger, surtout en Europe et aux Etats-Unis²². D'autre part, ce qui a aussi facilité la diffusion de ses œuvres ce sont leur traduction dans une trentaine de langues et les adaptations cinématographiques de quelques-uns de ses romans: *El maestro de esgrima* par Pedro Ólea en 1992, *La tabla de Flandes* par Jim McBride en 1994, *El club Dumas* (sous le titre de *La Neuvième Porte*) par Roman Polanski en 1998, *Alatriste* par Agustín Díaz Yanes en 2006 ou encore *La carta esférica* par Imanol Uribe en 2007. En plus de sa grande culture historique, littéraire et artistique, c'est aussi un passionné de cinéma et de navigation, deux thèmes qu'il aime également traiter quand il écrit.

²⁰ Juan CRUZ, *Entrevista: « Mi vida está en todas mis novelas »*, *El País*, 26/09/210 [en ligne].

²¹ Cf. la bibliographie d'Arturo Pérez-Reverte en Annexe 1.

²² Il serait long de détailler tous les prix nationaux et internationaux qu'il a reçus, étant donné la diversité et l'étendue de son œuvre. Nous pouvons également retrouver cette liste sur son site internet, qui va de 1992 à 2009, mais il a récemment reçu d'autres prix.

Il a intégré la Real Academia Española en 2003 pour occuper le fauteuil T, ce qui constitue l'une des plus prestigieuses récompenses pour un écrivain et un tournant dans sa



Droits réservés, source:
www.lavozdeg Galicia.es (hemeroteca)

carrière. A cette occasion il a prononcé un discours intitulé *El habla de un bravo del siglo XVII*, que l'on peut aussi lire sur le site de la RAE et visionner sur internet, dans lequel il rend un vibrant hommage à la langue populaire, la « germanía » aussi appelée « golfaray », celle des « rufianes » et des « delincuentes » car pour lui, elle permet de constater et d'exploiter la richesse linguistique de la langue

espagnole contemporaine.

« "El habla de esta gente quedó recogida en una abundante literatura contemporánea, incluidas brillantes páginas realistas de los más grandes autores de aquel tiempo", dijo. Una manera de hablar inagotable, imparabile, viva: "Han transcurrido cuatro siglos y esa jerga del hampa, riquísima, barroca, salpicada de rezos y blasfemias, no está muerta ni es una curiosidad filológica", aseguró. "Además de su influencia en el español que hablamos hoy, la germanía del siglo XVI y XVII es un deleite de ingenio y una fuente inagotable de posibilidades expresivas. A menudo recurro a ella en mis novelas sobre el Siglo de Oro español y les aseguro que, debidamente contextualizada, todavía funciona. »²³

On peut donc affirmer que la sphère académique lui a ouvert ses portes grâce à son style d'écriture, à sa conception de la langue et de la littérature espagnoles et à sa popularité grandissante. Dans une interview, il affirme être très fier de cette distinction et que c'est le capitaine Alatrisme qui l'a aidé à y accéder²⁴, même si toutefois il reste modeste en se considérant moins important que certains autres académiciens²⁵. Il ne s'agit pas ici de prendre parti mais quand on entend ou quand on lit son discours (ou tout autre de ses romans) on comprend que sa place à la Real Academia lui a été attribuée grâce à l'originalité de son œuvre, sa manière de s'exprimer et son intérêt pour la philologie en général.

Tout ce que nous venons d'affirmer se confirme avec la publication du roman *El capitán Alatrisme* en 1996, qui marque le début de cet engouement, de cette grande popularité et donne aussi naissance à l'une des sagas historiques les plus importantes du XX^e siècle

²³ Jesús RUIZ MANTILLA, *Pérez-Reverte ensalza el habla rufianesca del Siglo de Oro al entrar en la Academia*, *El País*, 13/06/2003 [en ligne].

²⁴ Aurora INTXAUSTI, *Pérez-Reverte: "Alatrisme me llevó a la Academia"*, art. cit.

²⁵ Amelia CASTILLA, *Entrevista: "La Academia es un honor, pero no hubiera vendido mi alma por entrar"*, *El País*, 7/06/2003 [en ligne].

avec sept tomes déjà parus. L'importance de ces œuvres est telle dans le développement de la littérature péninsulaire que les lecteurs réclament la suite de ses aventures avec impatience et qu'un ou deux titres supplémentaires ont déjà été annoncés par notre auteur, *La venganza de Alquézar* et *Misión en París*. Cette série a même été adaptée en bande dessinée pour les plus jeunes. Rappelons les titres déjà parus:

1. *El capitán Alatriste* (Alfaguara, 1996)
2. *Limpieza de sangre* (Alfaguara, 1997)
3. *El sol de Breda* (Alfaguara, 1998)
4. *El oro del rey* (Alfaguara, 2000)
5. *El caballero del jubón amarillo* (Alfaguara, 2003)
6. *Corsarios de Levante* (Alfaguara, 2006)
7. *El puente de los asesinos* (Alfaguara, 2011)

De plus, on peut affirmer que

« Desde su lanzamiento se convirtió en la serie de más éxito y prestigio de la literatura española sólo comparado con los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós [...]

Las obras protagonizadas por Alatriste han vendido, en sus distintas ediciones, más de cuatro millones de ejemplares en todo el mundo y han sido traducidos a prácticamente todas las lenguas. Además de la edición normal, escolar y de bolsillo, en torno al capitán Alatriste se han creado juegos de rol, grabados, exposiciones, cómics, restaurantes... »²⁶

Et de la même façon, on constate que le succès est dû à certaines conditions:

« Pérez-Reverte atribuye el éxito entre la juventud de Alatriste a que "la forma de contar de los libros no es erudita, ni siquiera pedante, sino asequible, abierta a varios niveles de lectura, en el que cualquiera puede reconocerse, desde el amante de las historias de espadachines hasta el que le gusta la historia". »²⁷

Nous pourrions donc penser que son style d'écriture se situe à mi-chemin entre l'alchimie et le travail quotidien, entre la tradition et la modernité et qu'il se construit à partir de plusieurs éléments: son éducation, son expérience et son travail de recherche historique et linguistique. Quand on l'interroge sur son travail, sur ses secrets de fabrication, sur ce qui fait son succès, il répond en haussant les épaules²⁸: quelle formule du succès ? Pour lui c'est un long travail quotidien ce qui permet de réussir dans ce métier, il n'y a pas de muse,

²⁶ Présentation du film par l'éditeur Alfaguara sur leur site [en ligne].

²⁷ Cf. l'article Pérez-Reverte : « *Alatriste es una lucha contra la desmemoria* », 28/11/2001 [en ligne]

²⁸ Cf. la vidéo *Diálogo entre Arturo Pérez-Reverte y Sergio Vila-Sanjuán, con motivo del ciclo de conferencias "Best Sellers. Análisis de una literatura popular"*, Fondation Juan March, 2/02/2012 [en ligne]

d'inspiration divine ou encore d'alchimie mais bel et bien du travail. Sa « recette » a des aspects personnels et d'autres universels:

« ¿Mi formula del éxito? Muy sencilla: documentación, más estructura, más placer. Cuando empieza a rondarme la idea de una novela, viajo a los escenarios en que creo que podría ubicarla y me documento bien sobre ellos. Después, procuro que la trama esté bien engarzada, que tenga interés y una cosa lleva a la siguiente. Por último está el placer de escribir: yo no soy de los que sufren ante la página en blanco. [...] Con este método intento escaparme de lo autobiográfico y a la vez que mis novelas hablen de una realidad interesante. »²⁹

« El único secreto de mis novelas – explica Arturo Pérez-Reverte no sin cierto asomo de ironía – es muy simple y está al alcance de cualquiera: planteamiento, nudo y desenlace, las comas en su sitio, y sujeto, verbo, predicado. Y contar historias, que pasen cosas... y que esas cosas interesen a la gente. »³⁰

« Una novela no es un arrebató artístico sino un trabajo sistemático y continuo, de sumar horas y días y semanas y meses. Yo trabajo cada día, me apetezca o no. Hay días que las cosas van bien, y días que el trabajo es un martirio. El haber planificado antes personajes y estructura con mucho detalle ayuda especialmente en los momentos difíciles. »³¹

Et quand les critiques lui demandent s'il a le stress ou la phobie de la page blanche il répond toujours que si l'écrivain ressent une sorte de « souffrance créative »³², qu'il change immédiatement de métier. Arturo Pérez-Reverte se considère comme étant un lecteur avant d'être un écrivain. Il se nourrit de ses lectures antérieures et il construit ses romans à partir de celles-ci.

« Soy de ese tipo de autores que escriben libros que a ellos les gustaría leer. Y es lo que me hace feliz. Es lo que hace compatible trabajo profesional y placer personal; si no sería una pura disciplina de trabajo, de fichar horas. Lo que hace que vaya más allá es que uno el placer personal con la obligación profesional. Nunca he sido consciente de para qué escribía. Lo hacía porque me apetecía, porque lo pasaba bien, me sentía cómodo, estaba a gusto... Aparte de eso, porque a partir de un momento vivía profesionalmente de ello y me proporcionaba una forma de vivir totalmente digna y agradable.

Ahora que miro hacia atrás con más serenidad, con la experiencia que te dan los años y el tiempo, me doy cuenta de que lo que realmente estaba

²⁹ Llátzer MOIX et Sergio VILA-SAN JUAN, *El último libro de Pérez-Reverte bate el record de tirada en una primera edición en España*, *La Vanguardia*, Barcelona, du 3/11/1997 [en ligne], article cité dans l'article de José Manuel LÓPEZ DE ABIADA, *Para un perfil de Arturo Pérez-Reverte*, in José Manuel LÓPEZ DE ABIADA et Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI (éds.), *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 498-500.

³⁰ José BELMONTE SERRANO, *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados*, in José BELMONTE SERRANO, *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausícaä, 2002., p. 25.

³¹ Interview du 24/03/2010 [en ligne].

³² Juan MANUEL DE PRADA, *art. cit.*, p. 391.

haciendo era ordenar mi vida. Todas las novelas, aunque sean muy distintas entre sí, responden a un objetivo personal, a experiencias personales: a viajes, peripecias, trabajos, ilusiones, decepciones, a lo que amé, a lo que odié... Todas mis novelas son ajustes de cuentas con mi propia vida. Es como si fuese ordenando mi vida por episodios. Cada libro publicado es una manera de calmar remordimientos, de ajustar cuentas - conmigo mismo también-, de recordar, de convertir en felicidad momentos amargos, de buscar la amargura en momentos que fueron felices. De vivir.»³³

Par conséquent, il serait possible de lui attribuer l'étiquette d' « écrivain à succès » ou de « vendeur de best-sellers » bien qu'il la refuse catégoriquement en affirmant qu'il reste un lecteur avant d'être un écrivain. En effet, vingt ans après les premières éditions, bon nombre de ses romans se vendent encore dans les librairies internationales, ce qui entérine une carrière déjà bien assurée et atteste une popularité constante auprès des jeunes lecteurs³⁴. Dans de nombreuses bibliothèques et librairies, en Espagne, en France ou ailleurs, on peut toujours trouver des éditions originales, de poche ou scolaires ainsi que des guides de lecture adaptés au niveau de chacun.

Si le style d'écriture d'Arturo Pérez-Reverte – baptisé *revertismo*³⁵ par certains spécialistes – nous permet d'appréhender des thèmes divers comme l'histoire, la politique, l'économie, la mer, la littérature ou les arts, c'est parce qu'il est en parfaite adéquation avec ses deux profils³⁶ – reporter et romancier, comme nous avons pu l'étudier l'an dernier à propos de son roman *El club Dumas*.

« Yo escribo con la mirada que esa vida me dejó, templada por los libros que leí. Pero es cierto que mi punto de vista como escritor nace de mi mirada de reportero. Lo que queda de él son imágenes, buenas y malas, una cierta visión del lado oscuro de la condición humana, y algunos fantasmas. »³⁷

Son bagage humain et littéraire lui a donné cette vision critique de la société contemporaine tout en revendiquant le leitmotiv de la littérature classique: enseigner en

³³ Juan CRUZ, *Entrevista: « Mi vida está en todas mis novelas », art. cit.*

³⁴ José Luis CORREA SANTANA, *Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil*, in José BELMONTE SERRANO et José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (éds.), *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 27-44.

³⁵ Santos SANZ VILLANUEVA, *El revertismo y sus alrededores*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 401-424.

³⁶ Juan CRUZ MENDIZÁBAL, *Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 100-102.

Antonio PARRA, *Periodismo y literatura: dos aventuras del corazón*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 317-322.

³⁷ Interview du 24/03/2010 [en ligne] (Cf. note 31).

divertissant³⁸. On peut en conclure qu'il s'agit d'un style d'écriture empirique, engagé et passionné qui fait réagir, choque ou bien provoque de l'admiration. Pérez-Reverte se sent proche du public et cette relation de proximité se consolide grâce aux moyens de communication, notamment les réseaux sociaux Twitter ou Facebook, ainsi que grâce à son blog. Cela lui donne également la possibilité de faire la promotion de ses articles chaque semaine ou de ses nouveaux romans, comme il l'a fait l'an dernier en présentant le septième tome de *Las aventuras del capitán Alatriste* ou *El tango de la Guardia Vieja* sur son site officiel grâce à Youtube.

A partir de *El club Dumas*, nous avons souligné l'importance du « saber decir », du « saber contar » et du « saber seducir », la triple essence du texte romanesque définie par Juan Cruz Mendizábal, et plus particulièrement en ce qui concerne le type de narration, la structure du discours narratif, les thèmes traités ou encore le langage adopté par l'auteur. C'est un des romans d'Arturo Pérez-Reverte les plus traduits dans le monde et les plus complexes en ce qui concerne la structure narrative, par conséquent l'un des plus représentatifs de son style et de ses idéaux littéraires. C'est donc cette complexité narrative qui nous a conduits à nous intéresser de plus près à la série de romans historiques *Las aventuras del capitán Alatriste* car elle présente des caractéristiques semblables et permet de rassembler fiction et réalité, ou plutôt fiction et Histoire. Le mode d'énonciation est fondamental chez Arturo Pérez-Reverte: il parvient à mêler le vrai et l'inventé afin de créer une fiction vraisemblable pour le lecteur et c'est ce qui caractérise ses romans historiques en général. Le roman *revertiano* devient un genre hybride car il réutilise aussi bien les genres populaires comme le roman feuilleton, le roman d'aventures, de cape et d'épée que les genres classiques comme le roman historique, le roman noir ou le roman policier.

D'autre part on se rend compte que maîtriser la technique narrative ne fait pas tout et qu'il faut aussi des thèmes originaux, qui plaisent au plus grand nombre et par conséquent qui rencontrent le succès en librairie. Ces thématiques il va aller les chercher dans les classiques, s'inspirer des « maîtres » dont les œuvres ont traversé les siècles et convaincu des milliers de lecteurs.

³⁸ Cela a été utilisé au XVII^{ème} siècle pour le théâtre et la poésie classique mais cette conception vient d'abord d'Horace (-65 av. J.C.; -8 av. J.C.), dans son *Art Poétique*: « pour emporter tous les suffrages, il faut mêler l'utilité à l'agrément, divertir le lecteur et l'instruire [...] » selon la traduction française sur le site de la Bibliotheca Classica Selecta de Louvain [en ligne].

« Cervantes, Shakespeare, Tolstoi, Dostoievski, Galdós, Valle, Stendhal, Quevedo, Virgilio, Homero, Dickens, Dumas, Stevenson, Melville y todos los otros, los de siempre, los viejos maestros que nos enseñaron a contar historias como siempre se contaron, siguen siendo necesarios antes de dar el primer teclazo; porque en ellos obtenemos el aplomo y el equipaje y en ellos afinamos las armas de la lengua, el estilo y la estructura. »³⁹

On peut donc affirmer qu'il est un auteur original et traditionnel à la fois, se situant à mi-chemin entre la littérature populaire et la littérature érudite, ce qui convainc un lectorat varié de tous âges et de toutes cultures. Comme preuve de cela, depuis 2010 il s'occupe de la coordination d'une série de livres illustrés pour enfants intitulée « Mi primer... » et actuellement seuls deux titres sont déjà parus: « Mi primer Arturo-Pérez-Reverte » avec sous le titre de *El pequeño hoplita* et « Mi primer Mario Vargas Llosa » avec *Fonchito y la luna*. Dans une interview⁴⁰ les deux hommes ont fait ensemble la promotion de cette nouvelle collection et ils ont aussi expliqué son origine. Ils ont la même conception de la littérature et le même but ludique et didactique: encourager les jeunes lecteurs à lire de bonnes histoires, préserver et transmettre une certaine culture, qu'elle soit populaire ou érudite, inspirée du passé ou du présent. Pour Pérez-Reverte c'est « un desafío interesante » parce que ce jeune lecteur est pur et qu'il n'a aucun préjugé. Pour Vargas Llosa il s'agit plutôt d'un projet qui s'inscrit dans le cadre d'une « batalla que hay que dar », celle qui empêcherait ces jeunes de renoncer à la littérature et à la lecture. Selon lui, grâce à la bonne littérature nous nous enrichissons, nous acquérons une certaine sensibilité, des désirs, de l'imagination et un esprit critique, et par conséquent nous devons éviter qu'elle reste confinée dans les mains d'une minorité intellectuelle.



Droits réservés, source :
www.elpais.com

En plus de ses connaissances classiques, on voit aussi reflétée dans les écrits d'Arturo Pérez-Reverte sa culture presque encyclopédique ainsi qu'une minutieuse documentation sur chaque sujet traité. La récupération et le travail de documentation sont deux aspects

³⁹ Arturo PÉREZ-REVERTE, *La vía europea al best-seller*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 366.

⁴⁰ Javier RODRÍGUEZ MARCOS, *Vargas Llosa y Pérez-Reverte para niños*, *El País*, 29/04/2010 [en ligne]. On peut également écouter les deux déclarations: *Pérez-Reverte y Vargas Llosa presentan la colección "Mi primer..."*, sur Youtube [en ligne].

fondamentaux de son art et lui permettent de traiter tous les sujets qui l'intéressent. Il affirme n'avoir jamais écrit sur un sujet inconnu⁴¹.

Tout d'abord, cet effort de documentation explique le mode de narration et la popularité d'Arturo Pérez-Reverte car il écrit à partir de bases historiques, géographiques et humaines que le public connaît plus ou moins. C'est un aspect récurrent de son œuvre et cela continue également de forger sa culture générale. Il s'y livre même avec grand plaisir avant de commencer à écrire le moindre folio:

« Es un ejercicio de placer personal. Me documento, viajo a los lugares, leo. Aprovecho para leer y comprar nuevos libros, para observar los lugares, la gente, las actitudes, etc... »⁴²

« Para mí la parte más divertida es la fase de documentación. Es, como he dicho en otras ocasiones, como cuando uno se enamora. Al principio, a uno le apetece descubrirlo y conocerlo todo de la persona de la que está enamorada. En una novela pasa lo mismo: uno tiene una idea (que es enamorarse), y se anda en torno a esa idea para saberlo todo; interroga por sus gustos, la sigue, la ve, la toca. Esa fase siempre es la mejor, la más bonita. »⁴³

Grâce à ses recherches historiques et linguistiques, il représente plus que jamais l'expression « escribir es perseguir »⁴⁴ et parvient à toucher un public éclectique qui n'a pas forcément le même bagage culturel que lui ni les mêmes convictions. Avant de commencer à écrire il analyse son vocabulaire car il souhaite transmettre des émotions et des sensations comme si son lecteur était à ses côtés. Il adapte aussi le registre de langue selon l'origine de ses personnages, selon l'époque choisie. C'est ainsi qu'il construit une histoire vraisemblable, une illusion de la réalité et donne envie à son lecteur de le suivre dans ses aventures.

« Lo bueno que tiene la ficción es que puedes hablar de ti mismo disfrazándote, tienes mil pretextos, mil perchas para colgar tu biografía, y nadie pregunta si es la tuya porque tiene bastante potencia por sí sola. Es cómodo porque puedes mezclar realidad con ficción, puedes distanciarte de lo que estás contando, puedes inventar sobre lo real y que parezca todo mentira. »⁴⁵

⁴¹ José BELMONTE SERRANO, *Los héroes cansados*, art. cit., p. 23.

⁴² Cf. La vidéo *Diálogo entre Arturo Pérez-Reverte y Sergio Vila-Sanjuán, con motivo del ciclo de conferencias "Best Sellers. Análisis de una literatura popular"*, 2/02/2012 [en ligne]. Retranscription approximative de la réponse d'Arturo Pérez-Reverte.

⁴³ José BELMONTE SERRANO, *Miré los muros de la patria mía (Entrevista a Arturo Pérez-Reverte)*, in *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, op. cit., p. 104.

⁴⁴ Juan CRUZ MENDIZÁBAL, *Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista*, art. cit., p. 109.

⁴⁵ Juan CRUZ, *Entrevista: « Mi vida está en todas mis novelas »*, art. cit.



n peut par conséquent parler de style *revertiano* ou bien de *revertismo* comme étant à la fois un style d'écriture hybride, un ensemble de principes ou encore comme une manière de concevoir la relation entre le passé et le présent en littérature. Effectivement, comme nous allons l'exposer ensuite, le passé a toujours servi à expliquer le présent, les conséquences de certains événements ou certains actes, et par conséquent le passé doit aussi servir de leçon, soit quand on veut l'exalter, soit quand il faut le critiquer. Et Pérez-Reverte est passé maître dans l'art de la critique du passé et du présent espagnols grâce à ses articles hebdomadaires et grâce à sa série de romans situés pendant le XVII^{ème} siècle. Il y déploie son talent de narrateur et de critique en remplaçant des personnages fictifs en compagnie d'autres personnages réels dans un contexte réel bien que lointain et parfois détourné.

L'un de ses plus grands succès de librairie, *Las aventuras del capitán Alatriste*, est consacré à la récupération d'une mémoire culturelle considérée comme fondatrice par Arturo Pérez-Reverte: le Siècle d'Or espagnol avec ses ombres et ses lumières, période parfois oubliée. En récupérant le passé il veut illuminer le présent, expliquer aux jeunes générations l'évolution du monde espagnol, en montrant les contrastes qui persistent dans de nombreux domaines mais aussi comment faire de la « bonne littérature » en suivant l'exemple des maîtres décimoniques et les modèles littéraires tout en conservant son originalité. Cet aspect nous aide à comprendre comment il est arrivé à se faire une place dans le monde littéraire et de quelle manière il conçoit l'écriture et l'utilité d'un roman.

I.2) Entre tradition et modernité : lutte contre l'oubli

Pourquoi s'inspire-t-on des grands classiques ? Nous avons tous des modèles et des livres favoris qui nous font voyager. Nombreux furent, sont et seront les écrivains qui réécrivent ou réutilisent certaines thématiques de leurs prédécesseurs. Les motivations de cette pratique peuvent être multiples et inexplicables. Comme l'explique Sergio Vila-Sanjuán, en dialogue avec Arturo Pérez-Reverte à propos des bestsellers⁴⁶, on ressent aujourd'hui le



Capture d'une vidéo sur Youtube, source :
<http://www.youtube.com/watch?v=gPhX8lnqOPc>

besoin d'avoir une littérature de qualité qui combine une vocation littéraire claire, les références à la tradition, un soin de la prose, avec une volonté d'aménité, de jeu avec l'intrigue, de jeu avec l'Histoire, d'introduire des éléments d'action qui soient attractifs pour un large public. Il affirme aussi que l'héritage du modèle américain est différent de celui du modèle européen et c'est donc cet

héritage éclectique qu'Arturo Pérez-Reverte souhaite récupérer dans plusieurs de ses œuvres dont *El club Dumas*, *La tabla de Flandes*, *El capitán Alatriste...*, ou bien dans ses articles hebdomadaires. Il considère aussi comme indispensables ces générations d'écrivains qui reprennent l'héritage du passé – dont beaucoup de gens ne se préoccupent pas ou qu'ils ignorent parce que cela les ennue – et l'expliquent à nouveau d'une manière attrayante. La reprise des œuvres antérieures est aussi une pratique millénaire revendiquée notamment pendant la Renaissance par les écrivains, artistes ou historiens.

C'est pour cette raison que l'on utilise les termes de « récupération » et de « transmission » quand on qualifie le roman historique d'Arturo Pérez-Reverte car ces techniques permettent de retrouver les modèles littéraires, de créer un lien entre le passé et le présent, d'en démontrer les contrastes et d'apprendre. Cette conception de la littérature est surtout due à son éducation:

« Arturo fue un lector precoz y creció en una casa llena de libros, dominada por un padre que inculcó en su alma la idea de que se puede admirar a mucha gente pero que no se debe idolatrar a nadie ni tener un modelo vivencial exclusivo. »⁴⁷

⁴⁶ Cf. La vidéo *Diálogo entre Arturo Pérez-Reverte y Sergio Vila-Sanjuán* [en ligne], précédemment citée.

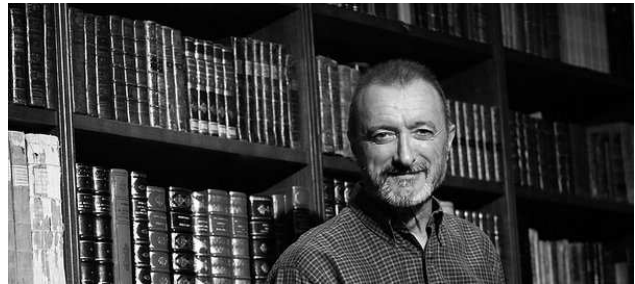
⁴⁷ Alfonso ROJO, *Arturo Pérez-Reverte, El mercenario honrado*, interview datant de 1997 [en ligne].

« Pérez-Reverte creció y nació entre libros; fueron sus primeros juguetes, con ellos levantaba barricadas: “Mi abuelo tenía una gran biblioteca y yo cuando me levantaba iba a coger sus libros: *El mundo en la mano*, *La vida de las hormigas*, de Maeterlinck; *La leyenda del Cid* de Zorrilla, *Los tres mosqueteros*. Había cosas de Galdós dedicadas a una de mis bisabuelas, que era amiga de la Pardo Bazán y estuvieron juntas en la Exposición de París. El libro era un objeto con lo que crecí...”⁴⁸»

« Era una casa con biblioteca grande. Eran dos bibliotecas, estaba la de mi abuelo, que era la de mi padre y la mía, digamos, y la de mi abuela materna. La de mi abuelo era una biblioteca más clásica, más de folletón francés, las novelas del diecinueve. Mi abuela, que era más moderna, más una mujer de mundo, eran best-séllers americanos de última generación, novela policíaca, mucha novela romántica. En este doble mundo me estuve moviendo hasta los diecisiete años. »⁴⁹

« Leo desde los seis o siete años, así que mi vida la han marcado muchos libros distintos. Puedo citar seis, aunque eso no debe considerarse un compromiso formal: *Los tres mosqueteros*, *La cartuja de Parma*, *La Iliada*, *La Eneida*, *La Odisea*, *La anabasis*. A eso podríamos añadir varios cientos: *El conde de Montecristo*, *La montaña mágica*, *Lord Jim*, etc. »⁵⁰

L'héritage littéraire qu'il revendique le plus souvent c'est celui des auteurs du XIX^{ème} siècle dont Alexandre Dumas père, Eugène Sue, etc. étaient les principaux représentants mais aussi l'héritage espagnol avec Benito Pérez Galdós et ses *Episodios Nacionales*. Cependant, il ne faut pas oublier qu'il y intègre un héritage plus lointain constitué par les modèle cervantin et



Droits réservés, cliché de Guadalupe de la Vallina, source : www.jotdown.es

picaresque. Brian J. Dendle⁵¹ explique aussi l'admiration de Pérez-Reverte pour ces auteurs. Il cite un de ses essais intitulé *¡Fatalidad!*⁵² dans lequel Arturo Pérez-Reverte énumère les ingrédients essentiels du feuilleton. Il prétend donc ressusciter le roman feuilleton qui a tant influencé les grands auteurs espagnols du XIX^{ème} siècle⁵³. Dumas était un modèle car il

⁴⁸ José BELMONTE SERRANO, *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados*, art. cit., p. 17.

⁴⁹ Cf. La vidéo *Diálogo entre Arturo Pérez-Reverte y Sergio Vila-Sanjuán*. Retranscription approximative de la réponse d'Arturo Pérez-Reverte.

⁵⁰ Interview du 24/03/2010 [en ligne].

⁵¹ Brian J. DENDLE, *Pérez-Reverte y la novela histórica*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 61-74.

⁵² Arturo PÉREZ-REVERTE, *Sobre cuadros, libro y héroes*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998, p. 31-38.

⁵³ Luis Alberto DE CUENCA, *Alatriste, capa y espada*, in José BELMONTE SERRANO et José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (éds.), *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 84-92.

utilisait la forme populaire du feuilleton en ayant une approche historique comme base, et en remodelant cette base historique pour l'adapter à la fiction.

« Lo que me apetecía era hacer una especie de homenaje a todos aquellos libros que me formatearon el disco duro como lector cuando tenía diez o doce años. [...] Yo quería que fuese un libro que tuviera todo el aroma de esos folletines del siglo XIX o principios del XX, que yo leía en casa de mis abuelos. »⁵⁴

C'est dans *El club Dumas*, *La tabla de Flandes* ou la série *El capitán Alatriste* qu'il nous le prouve avec des récits pleins de références et de clins d'œil. José Belmonte Serrano explique aussi qu'il souhaite rendre hommage à ses ancêtres parmi lesquels Jean Gall⁵⁵, grand-père de l'arrière-grand-mère d'Arturo Pérez-Reverte, Adele Replinger Gall, a participé à la bataille de Waterloo et a été décoré Chevalier de l'Ordre de Sainte-Hélène par Napoléon. Il a également fait de l'empereur un personnage historique récurrent dans ses romans. De ce fait, il n'est pas surprenant que Pérez-Reverte ait choisi aussi le champ de l'Histoire et en particulier le XIX^{ème} siècle pour son entrée en littérature en 1986. En effet, avec *El húsar*, Arturo Pérez-Reverte a débuté sa carrière littéraire en décidant d'utiliser comme arrière-plan de sa fiction l'Espagne de la guerre d'Indépendance (1808-1814).

« En un primer momento esta obra tuvo una acogida fría y muy pocos se hicieron eco de la misma. A pesar de todo, y con el paso del tiempo, se ha convertido en una de las novelas esenciales de la producción revertiana no ya sólo por su indiscutible e innegable calidad literaria sino también porque en ella aparecen ya, a veces de forma embrionaria, las características esenciales de toda la novelística posterior de Pérez-Reverte. De entre estas cualidades destacan el exhaustivo proceso de investigación previo a la composición de la obra (y que en *El húsar* llega a alcanzar niveles obsesivos) que permite al autor jugar a su antojo con los límites entre la ficción y la realidad y que permea las novelas con un aura de verosimilitud incontestable; la presencia de un héroe cansado, harto de luchar por intentar entender la realidad que le ha tocado vivir; una crítica feroz a la sociedad española actual sin importar dónde ni cuándo se desarrolle la acción de la novela; la subversión de cánones de cualquier orden; y la presencia viva del autor que siempre regala a sus héroes trozos de su propia vida. »⁵⁶

Pour certains c'est le roman fondateur de son esthétique et

« un exemple de fiction historique dans la mesure où la recreation poétique du passé est investie d'une fonction diégétique et est sentie

⁵⁴ José BELMONTE SERRANO, *Miré los muros de la patria mía*, art. cit., p. 103.

⁵⁵ José BELMONTE SERRANO, *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados*, art. cit., p. 15.

José BELMONTE SERRANO, *Arturo Pérez-Reverte y la novela histórica*, in *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, op. cit., p. 53.

⁵⁶ Jorge MUÑOZ OGÁYAR, *Y al séptimo día descansó*, *Arturo Pérez-Reverte: creador de universos postmodernos*, Espagne, Nausícaä, 2009, p. 20.

comme préhistoire concrète du présent selon l'expression de Georges Lukács. »⁵⁷

Il choisit souvent comme trame de fond ou sujet principal de ses romans une période passée car certains sujets typiquement espagnols l'intéressent plus que d'autres mais il ne veut pas réécrire l'Histoire:

« Nunca pretendí usurpar el lugar de los historiadores. Yo sólo soy un tipo que cuenta historias lo mejor que puede. Pero estoy orgulloso de que algunos de mis lectores se acerquen a la Historia con mayúscula, a los libros serios de Historia, a través de mis novelas. »⁵⁸

« Hay dos tipos de libros que utilizan la Historia. Uno es el libro pastiche, que se limita a recrearla y a disfrutar con ello. Y luego está el que utiliza la Historia como una clave para explicar qué nos está pasando ahora. En este último camino es que me detuve para escribir *El capitán Alatriste*. Yo estoy hablando del ahora, del español de hoy, de lo español... Hablo de cómo somos lo que somos, de por qué fuimos lo que fuimos, y de cómo nos hicieron como nos hicieron. Ministros corruptos, curas fanáticos y reyes incapaces nos llevaron a ser la piltrafa que todavía somos. »⁵⁹

On peut par conséquent constater que la thématique historique prend une place prépondérante voire centrale selon la pratique d'écriture mise en œuvre. Dans ses premiers romans comme *El húsar* ou *La tabla de Flandes* par exemple il insère un contexte historique et traite des thèmes de l'époque ainsi que des événements importants et y décrit les coutumes en détail, tout en faisant évoluer des personnages plus ou moins fictifs.

Nous pouvons donc citer entre autres *El maestro de esgrima* (1988) dont l'action se déroule pendant le règne d'Isabel II vers 1868 ; *La tabla de Flandes* (1990) dans lequel l'auteur mélange deux époques, l'actuelle et celle de la fin du XV^{ème} siècle ; *La sombra del águila* (1993) qui est un récit court où il parodie la figure de Napoléon ; et cela se perpétue aujourd'hui avec la série *Alatriste* qui a fêté ses quinze ans en 2011 et dans laquelle il retrace le Siècle d'Or espagnol. En 1996, *El capitán Alatriste* a donné naissance à une saga populaire et c'est le roman le plus représentatif du type de roman historique que notre auteur veut offrir à son public. Ce genre narratif lui permet d'exercer son talent sans pour autant faire preuve d'étalage de ses connaissances. En mars 2012 il a été nommé pour le Prix d'Honneur du Roman Historique de la ville de Zaragoza pendant la huitième célébration du Prix

⁵⁷ Marie-Thérèse GARCIA, « *El húsar*, un exemple de fiction historique », *Cahiers de Narratologie*, n°15, 14/12/2008 [en ligne].

⁵⁸ Interview du 24/03/2010 [en ligne].

⁵⁹ Gabriel CONTRERAS, « *La narrativa del próximo milenio me importa un carajo* », *Entrevista con Arturo Pérez-Reverte*, 18/03/1999, *Revista Espéculo* [en ligne].

International du Roman Historique. Il récompense sa carrière littéraire en relation avec le roman historique et

« la extraordinaria documentación histórica latente en muchas de sus tramas; el respeto y el rescate de fuentes y personajes históricos del Siglo de Oro, la guerra de la Independencia y otros pasajes de la historia española; la excepcional amenidad con la que ha coloreado los hechos históricos con argumentos novelescos; su esfuerzo por dar a conocer la historia clásica a las nuevas generaciones a través de personajes tan emblemáticos y populares como Alatríste o su lucha por dignificar nuestro pasado, cuando ha sido olvidado, o por criticarlo, cuando los protagonistas no estuvieron a la altura del pueblo. »⁶⁰

En outre, deux autres ouvrages confirment son engouement pour la narration de l'Histoire. *Cabo Trafalgar* et *Un día de cólera* proposent deux récits documentés avec rigueur sur le désastre naval de Trafalgar pour le premier et sur la résistance du peuple madrilène pendant les 2 et 3 mai 1808 pour le second. On peut donc constater une certaine évolution entre les premiers romans historiques de Pérez-Reverte et ceux écrits après les années 1990 car ses fictions sont devenues de plus en plus complexes et documentées. Mais même si l'Histoire lui fournit de nombreux sujets, il aimerait désormais mettre de côté le roman historique après avoir fini la série *Alatríste*, pour changer de registre ou de thématique.

« Ya terminó. Me quedan dos Alatrístes, a lo mejor tres, pero de novelas históricas... [...] Excepto que se me cruce una cosa así, esas cosas que no puedes decir que no, creo que ya he terminado. Tengo ya sesenta años, tengo que elegir cuidadosamente lo que escribo... »⁶¹

Tout le travail effectué en amont et la connaissance de ses prédécesseurs lui donnent des bases sur lesquelles se mouvoir avec aisance quand il s'agit de traiter un thème, de décrire certaines activités, certains lieux, etc., comme nous l'avons déjà souligné. Il serait donc possible de qualifier ses romans comme étant « une littérature de la littérature ». Le thème choisi lui permet à chaque fois d'exprimer ses opinions à propos de ce que doit être une œuvre littéraire et elles sont souvent favorables à propos des genres populaires dont le feuilleton et le roman d'aventures font partie. Le débat entre littérature populaire et littérature érudite est toujours d'actualité:

« Esa distinción es artificial, falsa, maniquea e interesada. Durante muchos años, se nos han estado vendiendo « pequeñas obras maestras », ilegibles, herméticas y vacuas, verdaderos ejercicios de onanismo literario. Me rebelo contra quienes han dicho que esa literatura es la única válida. El daño ha sido inmenso e irreparable: miles de lectores han desertado,

⁶⁰ Cf. le site internet de la maison d'édition Alfaguara qui a divulgué la nouvelle d'après l'article de l'Ayuntamiento de Zaragoza du 14/03/2012 [en ligne].

⁶¹ Cf. La vidéo *Diálogo entre Arturo Pérez-Reverte y Sergio Vila-Sanjuán* citée précédemment.

menos mal que gente como Marsé, Mendoza y otros no se resignaron a acatar esa imposición y lograron delimitar un territorio aparte. »⁶²

Dans son article, Samuel Amell compare le style narratif d'Arturo Pérez-Reverte et de Juan Marsé⁶³:

« Tanto para Pérez-Reverte como para Marsé la narratividad, la tradición y el acercamiento a géneros populares no están reñidos con la novela de gran calidad. Una novela que resulta entretenida y divertida para el lector al tiempo que le ofrezca un placer artístico y le lleve a conocerse mejor como ser humano, una novela que haga « compatibles tradición, profundidad y entretenimiento. »⁶⁴

La littérature de notre époque ne se caractérise pas seulement à partir des principes de la tradition occidentale, elle émerge aussi à partir d'un ensemble de faits ou d'agents culturels qui déterminent le discours romanesque actuel. Les frontières entre la culture dite populaire et la culture dite érudite vont s'estomper et par conséquent elles vont s'influencer mutuellement. A la fin du XXème siècle, en particulier en Espagne, on assiste à un processus de redéfinition du rôle de la culture, plus exactement de la littérature car on considère qu'elle doit servir de transmetteur entre les diverses générations. Ainsi le roman historique revient à la mode car il permet l'imbrication de plusieurs genres romanesques en une seule œuvre: le roman d'aventures, le roman policier, le roman de cape et d'épée, le roman noir, le roman feuilleton, le roman d'apprentissage, etc. Les procédés de la culture populaire / orale / visuelle s'associent avec ceux de la culture érudite / écrite. Chaque roman devient un mystère à résoudre, un jeu d'énigmes auquel le lecteur est convié. On retrouve encore aujourd'hui cette hybridation culturelle et c'est ce qui caractérise la personnalité et la plume d'Arturo Pérez-Reverte⁶⁵. Comme nous le présentions au début, en tant que lecteur il revendique fièrement l'héritage culturel de sa famille et celui de ses prédécesseurs. Il nous emmène à la rencontre du passé en réutilisant une richesse narrative, en combinant tradition et divertissement, et en appliquant des techniques narratives efficaces à l'univers culturel de ses lecteurs. C'est pourquoi on peut qualifier son œuvre comme étant populaire et classique à la fois car son

⁶² Juan MANUEL DE PRADA, *Arturo Pérez-Reverte: "El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño"*, *art. cit.*, p. 393.

⁶³ Né en 1933 à Barcelone, auteur de *Últimas tardes con Teresa* (1966), *Teniente Bravo* (1986), *El amante bilingüe* (1990), etc. Un des auteurs catalans les plus influents qui a déjà reçu de nombreux.

⁶⁴ Samuel AMELL, *Juan Marsé y Arturo Pérez-Reverte: dos narradores aparte*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 17-44.

⁶⁵ Antonio MORENO, *Arturo Pérez-Reverte: variaciones entorno a un mismo estilo*, in *Territorio Reverte*, *op. cit.*, p. 262-296.

univers narratif se compose de typologies⁶⁶ narratives traditionnelles auxquelles il appose une touche personnelle, liée à l'Histoire et à la littérature espagnoles. Par exemple, il emmène le lecteur dans le déroulement d'une histoire, ce qui rappelle Conan Doyle ; il construit ses romans d'aventures comme Dumas, Sabatini ou Paul Féval ; il reconstruit une ambiance historique, ce que l'on trouve chez Stendhal ou Galdós ; il creuse dans les conflits psychologiques comme Sophocle ou Freud et il introduit des éléments mythiques comme on les trouve chez Thomas Mann ou Victor Hugo. Alfredo Rodríguez López-Vázquez nous explique également dans son article que Pérez-Reverte fait partie de ces écrivains qui concilient la littérature et la vie et les considèrent comme le recto et le verso d'une même page. Cette formule fonctionne donc assez bien car son public espagnol va se sentir très concerné par ces retrouvailles avec leur mémoire, et ce grâce à l'abondance de références, de citations ou de libellés poétiques insérés dans la narration ou les dialogues.

« Utilizo los mecanismos de la narración clásica. ¿Por qué diablos me voy a empeñar en innovar algo que han hecho tan genialmente Galdós, Stevenson, Dumas o Stendhal? Cuento historias en las que pasan cosas.»⁶⁷

« Concibo la escritura como forma, también apasionada, de rescatar todos esos libros que amé, que sigo amando. »⁶⁸

Ainsi, l'intertextualité omniprésente dans ses œuvres permet la sauvegarde de ces livres qui l'ont marqué dans son enfance et son adolescence. Ce phénomène est récurrent chez les écrivains comme chez les lecteurs. On ne peut concevoir la littérature sans se souvenir de ce qu'on a lu auparavant, sans oublier ce qui nous a précédé. Arturo Pérez-Reverte donne donc une place primordiale à la récupération de la mémoire, à l'éducation des jeunes lecteurs et à la transmission de la bonne littérature et des valeurs qu'elle nous apporte, qui ne sont pas forcément les mêmes que celles que l'on nous enseigne ou que l'on nous impose, comme c'était le cas à son époque avec la morale religieuse. Dans la conversation avec Sergio Vila-Sanjuán, il nous explique aussi l'origine de ses idées :

« El haber sido educado por caballeros y gente honrada, para un mundo que ya no existe, que supongo ni siquiera existía mientras me educaban. Y que tal vez no existió nunca. »⁶⁹

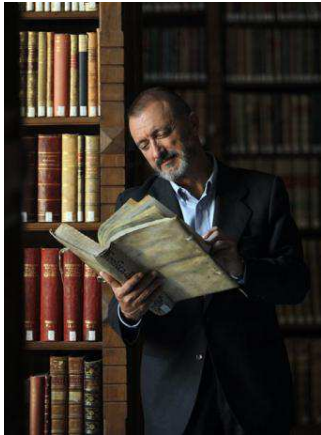
⁶⁶ Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, "De *El maestro de esgrima* a *La tabla de Flandes*: el universo narrativo de Pérez-Reverte", in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 412.

⁶⁷ Alfonso ROJO, *Arturo Pérez-Reverte, El mercenario honrado*, interview déjà citée précédemment.

⁶⁸ Juan MANUEL DE PRADA, art. cit., p. 393.

⁶⁹ Interview *Cuestionando a Arturo Pérez-Reverte*, 24/10/2011 [en ligne].

Pour lui, la littérature est une sorte de refuge face à la dure et insatisfaisante réalité, un moyen de développer son imagination et ses connaissances mais aussi une sorte de monde



Droits réservés, source :
www.elpais.com

imaginaire où les protagonistes incarnent certaines valeurs et réalisent des actes courageux en dépit d'une réalité imparfaite. Par le biais de ses personnages il peut créer ce monde qui n'existe que dans les livres, car dans le monde réel nous sommes soumis aux tentations, nous ne sommes pas si honnêtes ou si courageux et nous sommes souvent déçus par les événements ou notre entourage. Il peut également communiquer sa lucidité et sa critique de l'être humain. Nous pourrions donc nous demander: que cherche-t-il dans le passé ? Quelles sont-elles, ces valeurs qu'il défend « a capa y espada » et pourquoi les défend-t-il ? Nous pourrions en évoquer quelques-unes à propos des personnages de la série *Alatriste* comme la dignité, le courage, la loyauté ou le respect. En effet, l'auteur attribue certaines caractéristiques à ses personnages qui vont représenter des archétypes littéraires tels qu'on les trouvait dans les grands classiques au XIX^{ème} siècle, bien qu'ils forment un contraste avec l'idéalisation et le code de l'honneur propre au personnage d'*Alatriste*, notamment parce qu'il s'agit d'un passé lointain et de normes sociales différentes. On trouve par exemple le professionnel désabusé, la femme fatale, l'amoureux, le traître et les ministres dans l'ombre et l'entrecroisement d'une histoire politique avec une histoire personnelle.

Cette lucidité à propos de la vie, Arturo Pérez-Reverte l'a depuis qu'il a été reporter de guerre. C'est à cette époque qu'il a vu de quoi l'être humain est capable dans les pires situations et c'est là qu'il a appris que le monde idéal n'existe pas, que le principal c'est de rester digne même face à la mort et il affirme bien souvent que le passé est la seule chose qui nous sauve, que l'Histoire est la mémoire de ce que l'on a été.⁷⁰

« - Estimado Sr. Reverte, ¿recuerda usted el momento exacto en que perdió la inocencia en su mirada?

- Lo recuerdo porque escribí un reportaje sobre eso. Fue el 4 de abril de 1977, en Eritrea, cuando amigos míos a los que admiraba violaron, mataron y saquearon. La pérdida de inocencia se debió a que ni siquiera en esas circunstancias pude dejar de considerarlos amigos míos. Ese día aprendí que lo de los malos y los buenos es un cuento de hadas, y que el ser humano es un individuo complejo, capaz de lo mejor y de lo peor. »⁷¹

⁷⁰ Juan MANUEL DE PRADA, *art. cit.*, p. 395.

⁷¹ Interview du 24/03/2010 [en ligne].

Par conséquent, récupérer la tradition, les valeurs et les thématiques classiques de la littérature lui permet d'en faire usage auprès de ses jeunes lecteurs. Il y a chez lui ce mélange entre la fascination pour la dignité et l'amertume, qui sont peut-être l'envers et le revers d'une même médaille après avoir vu des réalités atroces comme reporter de guerre.

« He visto palabras como « bandera » u « honor » despojadas de significado. »⁷²

Gonzalo Navajas exprime aussi le désir de l'auteur, notamment dans *El club Dumas*, de réfléchir sur les relations entre un segment temporel du passé et ses conséquences sur le présent. Il dit qu'il recherche l'exemplarité⁷³ dans le passé à travers la reconstruction historique et qu'il l'adapte aux nécessités textuelles. Pour cela, la réalité d'un passé impérial espagnol en décadence est évoquée mais ensuite mise de côté pour représenter une réalité plus attrayante, une société où les dimensions héroïques se distinguent du désordre qui régnait à cette époque. Nous pourrions constater ensuite que le comportement et les valeurs morales du protagoniste de la série *Alatriste* sont assez différentes de celles de ses contemporains. Ainsi, la littérature serait une sorte de reflet de la vie (ou de l'Histoire comme c'est le cas ici) telle que l'auteur la voit et les lecteurs en tireraient une leçon. Comme le disait Georges Lukács, le roman historique sert à expliquer les erreurs du passé pour éviter qu'elles soient reproduites. Par conséquent, le roman historique – et le roman en général – d'Arturo Pérez-Reverte a un but concret: celui de divertir son lecteur tout en lui apprenant à exercer son esprit critique et sa mémoire. Le lecteur d'aujourd'hui est né avec la télévision et le cinéma, il n'y a plus de lecteur innocent, comme le disait Boris Balkan à Lucas Corso dans *El club Dumas*, ce qui nous permet de trouver une réponse à nos questions antérieures:

« Escuche, Corso: ya no hay lectores inocentes. Ante un texto, cada uno aplica su propia perversidad. Un lector es lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto. A la información que le proporcione el autor, siempre añadirá la suya propia. Y ahí está el peligro... »⁷⁴


« Mas todos tenemos un guiño de complicidad al referirnos a ciertos autores y libros mágicos, que nos hicieron descubrir la literatura sin atarnos a dogmas ni enseñarnos lecciones equivocadas. Ésa es nuestra auténtica patria común: relatos fieles no a lo que los hombres ven, sino a lo que los hombres sueñan. »⁷⁵

⁷² Juan MANUEL DE PRADA, *art. cit.*, p. 396.

⁷³ Gonzalo NAVAJAS, *Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar*, in *Territorio Reverte*, *op. cit.*, p. 297-318.

⁷⁴ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 2007 [1993], p. 457.

⁷⁵ Arturo PÉREZ-REVERTE, *op.cit.*, p. 445.

 travers tous les aspects évoqués, on peut donc parfaitement comprendre pourquoi on l'assimile à une catégorie d'écrivains qui se situent entre la tradition et la modernité et qui ont de l'influence dans leur pays et au-delà. Arturo Pérez-Reverte, dans toutes ses interviews et dans ses écrits, défend le plus possible ce processus de préservation de la culture littéraire, qu'elle soit espagnole ou étrangère⁷⁶. Effectivement, comme il l'évoquait avec Mario Vargas Llosa, les carences en lecture et l'éducation sont devenues un problème urgent car sans elles on ne pourrait pas connaître notre passé, l'héritage que les anciens nous ont laissé ou encore les progrès de la science et des technologies. Son regard lucide ne concerne pas seulement le présent ou le passé, mais aussi le futur:

« Sin cultura (me refiero a cultura de verdad, a educación y a lucidez) no hay futuro posible. Los pueblos incultos, sobre todo los deliberadamente incultos, tienen un futuro problemático. [...] ¿Quién lee ahora a Cela? ¿Quién leerá a Delibes dentro de diez años? Si eso ocurre con los grandes recientes de nuestra literatura, sería estúpido por mi parte pretender sobrevivirles una vez deje de fumar. Soy demasiado realista como para eso. Mis lectores me leen ahora, y eso me satisface lo suficiente. En el futuro, que el diablo nos lleve a todos. »⁷⁷

Nous comprenons ainsi pourquoi il a voulu récupérer la mémoire historique de son pays dans une série de romans, en particulier la période située entre le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècle. Il a donc construit depuis ses débuts une mosaïque d'ingrédients narratifs indispensables à l'écriture d'un « bon » roman: une intrigue au contexte historique plus ou moins précis ; un croisement de genres narratifs populaires et érudits ; des personnages et des références à mi-chemin entre la réalité et la fiction ; et de manière formelle une typographie et une mise en page particulières. Tous ces éléments expliquent la répercussion sur ses lecteurs et ses contemporains mais ils ont aussi un double objectif, littéraire et pédagogique: conserver la mémoire intacte et la transmettre aux générations futures.

⁷⁶ On peut également trouver une interview dans une émission uruguayenne « Parece que fue ayer » sur Youtube où le présentateur nous permet de revoir le programme « Hablemos » du 5/04/1999 [en ligne] où Arturo Pérez-Reverte était l'invité et où il retrace son parcours en tant que reporter, où il explique ses motivations, l'origine de son style d'écriture, ses projets littéraires, etc. La vidéo se compose de cinq parties.

⁷⁷ Interview du 24/03/2010 [en ligne].

I.3) Rôle de l'Histoire : enseigner et divertir

Après avoir tenté de mieux comprendre les caractéristiques du *revertismo*, nous pouvons nous demander si ce type de littérature fonctionne auprès du grand public car en théorie elle semble correspondre aux réflexions actuelles des spécialistes et aux désirs des populations. On peut également se demander pourquoi est-ce qu'elle fonctionne. Au moment où Arturo Pérez-Reverte s'est fait connaître en tant qu'écrivain, la société espagnole se trouvait en plein changement, tout juste quelques années après la Transition démocratique et la plupart des critiques ne se sont pas intéressés tout de suite à son premier roman *El húsar* (1986). Qui aurait pu penser qu'un roman ayant comme contexte le XVIIème siècle aurait autant de succès en librairie ? Il explique d'ailleurs que son éditeur fut grandement surpris en recevant sa proposition pour publier *El capitán Alatriste* (1996)⁷⁸. Il n'avait pas prévu un tel succès ni un tel intérêt pour son roman.

« La serie constituye un acontecimiento literario sin precedentes en España: ha permanecido un año en la lista de los libros más vendidos, enlazando con la aparición de la segunda entrega (noviembre de 1997). »⁷⁹

« Tener lectores de todas las edades, eso me enorgullece mucho. Alatriste ha abierto una franja de lectores que va de los diez a los catorce años. Estoy muy orgulloso de ese trabajo, porque está siendo útil. Hay gente que lee por primera vez con Alatriste, y uno tiene su corazoncito y eso le alegra. »⁸⁰

Depuis, ses lecteurs ne sont plus seulement des adultes, des spécialistes, mais aussi des jeunes adultes, des adolescents et même des enfants. En ce qui concerne ces deux dernières catégories, nous pourrions penser que c'est grâce à certains aspects de ses livres qu'ils ont eu envie de connaître la suite de l'histoire. Selon José Luis Correa Santana, il est complexe de définir les caractéristiques de la littérature pour la jeunesse⁸¹, toutefois on peut en identifier quelques-unes grâce à la théorie défendue par Emili Teixidor⁸²: un protagoniste auquel s'identifier, une histoire intéressante qui respecte l'âge et les nécessités du lecteur, un style clair et simple qui ait quelque chose en commun avec la littérature populaire et une vision

⁷⁸ José BELMONTE SERRANO, *Miré los muros de la patria mía*, art. cit., p. 103.

⁷⁹ José Manuel LÓPEZ DE ABIADA, *Para un perfil de Arturo Pérez-Reverte*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 498-500.

⁸⁰ Antonio ARCO, *Con ustedes, Arturo Pérez-Reverte*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 17.

⁸¹ José Luis CORREA SANTANA, art. cit., p. 27-44.

⁸² Emili TEIXIDOR, *Literatura juvenil: las reglas del juego*, in *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n°72, mai 1995, p. 8-15 [en ligne et en pdf].

éthique de la réalité. Dans son article, il énumère aussi certains auteurs considérés comme écrivains pour la jeunesse (R. Kipling, E. Salgari, A. Dumas, R. L. Stevenson, J. Verne) alors qu'ils ne pensaient pas s'adresser exclusivement à un lectorat jeune. On peut donc considérer un phénomène culturel récent: les jeunes lecteurs lisent des œuvres qui ne leur étaient pas destinées et cela prouve aussi l'apparition de la dichotomie lecteur destinataire / lecteur récepteur. Ces jeunes découvrent donc des univers littéraires différents et leur intérêt pour ces auteurs peut être dû à certains facteurs dont le thème du roman (l'amour, l'aventure, l'intrigue, l'humour), les recommandations scolaires ou bien le rôle du cinéma, en particulier les adaptations cinématographiques. D'un autre côté, José Luis Correa Santana affirme que la qualité narrative des livres pour la jeunesse est tout aussi primordiale et c'est la raison pour laquelle il s'est intéressé au phénomène de la réception littéraire en ce qui concerne l'œuvre d'Arturo Pérez-Reverte, afin de déterminer pourquoi elle passionne tant de jeunes lecteurs.

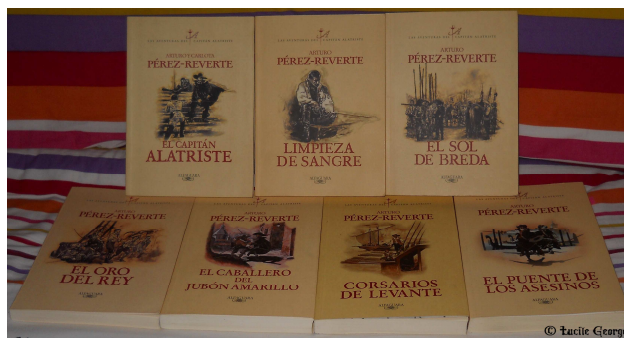
En parlant de son style d'écriture et de ce que le roman historique impliquait, nous avons pu mettre l'accent sur les enjeux que ce roman représente en Espagne.

« El escritor cartagenero ha venido a continuar una línea literaria, si bien nada nueva, sí muy vigente. Nos referimos a la línea trazada, por ejemplo, por el primer J. Marsé, E. Mendoza o M. Vázquez Montalbán en las décadas precedentes. [...] Pérez-Reverte es para los nacientes lectores de los noventa lo que aquellos escritores para los de los setenta y ochenta. »⁸³

Le fait que les jeunes lecteurs soient intéressés par les aventures du capitaine Alatriste prouve aussi que la série réunit toutes les caractéristiques requises et nous pouvons en citer plusieurs: l'aspect historique et aventureux, une technique presque filmique pour raconter son histoire et la modernité de la narration, un protagoniste auquel on puisse s'identifier, des lieux reconnaissables, la disposition du texte et la typographie de l'ouvrage, l'intérêt linguistique et enfin la présence de l'intertextualité et des références aux grands classiques espagnols. C'est pourquoi, après avoir étudié une œuvre telle que *El club Dumas*, nous avons voulu travailler sur *Las aventuras del capitán Alatriste* et insister sur l'objectif didactique d'Arturo Pérez-Reverte.

⁸³ José Luis CORREA SANTANA, *art. cit.*, p. 32.

Dans la série *Alatriste* il s'agissait au départ de réutiliser une période clé de l'Histoire et de la littérature espagnoles, le Siècle d'Or, dans le but de raconter une histoire intéressante à propos d'un ancien soldat et de ses compagnons ainsi que de traiter certaines thématiques propres du XVIIème siècle. On pourrait alors se demander ce qui a poussé Arturo Pérez-Reverte à vouloir écrire des romans historiques et



Photographie personnelle des sept romans

comment il a choisi cette période-ci. L'origine de cette série est liée à un événement familial⁸⁴. En effet, en feuilletant le livre d'histoire de sa fille Carlota, il a pu constater le peu d'importance accordée à certaines périodes, en particulier au XVIIème siècle qui n'occupait qu'une page, alors que d'autres occupaient des pages entières. C'est alors que l'idée d'un roman situé au Siècle d'Or lui est venue, et pour que sa fille en apprenne davantage il lui demanda de collaborer à ses recherches. Il explique ses raisons:

« El arranque de esta serie fundamentalmente es que me di cuenta que en los libros de mi hija, todo este mundo, todo este episodio importante que tanto nos marcó en España había desaparecido. Pensé que era muy triste, entonces decidí que iba a devolver parte de esa memoria a mi hija. Mi hija tenía entonces doce años. Entonces decidí escribir esta serie del capitán Alatriste. Para que ella se implicara, para aprenderle, le dije que me ayudara. »⁸⁵

« Cuando, por motivos de documentación y ambientación, comencé a leerme nuevamente a Quevedo y a Lope, y a todas la picaresca del XVII, así como al teatro de Tirso y Ruiz de Alarcón, me di cuenta que existía una gran cantidad de lazos entre aquel tiempo y la España actual. Lazos, incluso conmigo mismo. Eso fue lo que hizo que la historia del capitán Alatriste no se resolviera en ochenta páginas, puesto que todo era mucho mas complejo de lo que al principio pensaba.

[...]

Descubrí que leerse otra vez a toda esa gente era una buena manera de encontrar explicaciones a cosas de mí mismo, y a cosas del presente de España. Porque hay algo que está claro: estamos perdiendo la memoria. Vivimos es un tiempo difícil en el que una serie de canallas comerciales, políticos y gente de diverso pelaje está manipulándolo todo: la vida, la sociedad, la cultura, la política, la historia... La falta de memoria lo convierte a uno en huérfano, y cuando uno es huérfano cualquiera dice "hola, soy tu padre", y se lo cree, y se va con él. Y eso es muy peligroso,

⁸⁴ Edition annotée de *El capitán Alatriste* par Alberto MONTANER, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 81-82.

⁸⁵ Cf. le documentaire *El Madrid de Alatriste*, tourné en 2006 pour la National Geographic Channel et disponible sur Youtube [en ligne]. Arturo Pérez-Reverte y intervient à plusieurs reprises.

sobre todo en estos tiempos en los que todo el mundo quiere hacer huérfanos para manipularlos a su gusto.

Para mí la memoria y la cultura es lo que nos da la fuerza, nos da el aplomo suficiente para decir en un momento determinado: “yo sé muy bien quien es mi padre y mi abuelo, y sé muy bien lo que estoy haciendo aquí”. La memoria es una defensa, una excelente trinchera para sobrevivir y aguantar la invasión de los bárbaros.

[...]

El Alatríste es la única novela útil (lo de útil dicho entre comillas) que he hecho hasta ahora. Es como recuperar una memoria que el exceso de alarde imperial franquista, la estupidez analfabeta de los socialistas y los complejos de una derecha que no se atreve a decir que es derecha, nos está borrando. Entre todos ellos están logrando que asumamos la leyenda negra sin reparar en la parte luminosa de esa historia, que también la hubo. Han hecho que nos avergoncemos de nuestra memoria. Y España fue infame, abyecta, cruel... Fue un montón de cosas malas, pero también fue una España muy interesante, que nos hizo como somos, donde había gente como Lope, como Calderón y Quevedo, como Cervantes y Velázquez; gente que, de haber nacido en otro sitio, serían héroes universales.

[...] Lo que hay que hacer es asumir esa memoria, asumir esa cultura, ese pasado; asumir que somos lo que somos porque fuimos lo que fuimos. »⁸⁶

La base historique donne une structure à la fiction, lui permet d'insérer certains personnages et de traiter une large gamme de sujets, l'aspect linguistique fait preuve de son talent de narrateur, et enfin l'aspect iconographique permet au lecteur de mieux se représenter les personnages et les lieux cités. Il s'agit ici de la récupération d'un passé plutôt ambigu, à la fois glorieux et misérable, mais aussi primordial dans l'Histoire de l'Espagne.

Nous pouvons donc rappeler certains éléments concernant l'Histoire espagnole et en particulier la situation de l'Espagne classique. L'appellation « Siècle d'Or » caractérise généralement la fin du XVI^{ème} siècle et la première moitié du XVII^{ème}. Elle recouvre une longue période de prépondérance politique, économique et artistique de l'Empire espagnol en Europe et en Amérique⁸⁷. Les recherches menées par Arturo et Carlota Pérez-Reverte rejoignent donc l'opinion générale sur ce sujet, qui repose sur deux aspects fondamentaux: malgré le rayonnement des arts et des lettres, ce siècle fut aussi celui du début de la décadence politique et économique, ce qui explique en partie la situation actuelle de la Péninsule Ibérique. A la manière du roman feuilleton, l'Histoire sert de fil rouge aux aventures des personnages et permet à l'auteur de traiter une large gamme de sujets qui vont de la politique

⁸⁶ José BELMONTE SERRANO, *Miré los muros de la patria mía*, art. cit., p. 105.

⁸⁷ Bernard BESSIERE, *Histoire de Madrid*, Fayard, 1996, p. 73.

à la religion, en passant par la vie quotidienne ou les arts. Comme preuve de cela, dans le premier tome, le narrateur ne donne pas la date exacte du début de l'histoire mais il nous dit:

« era el veintidós o el veintitrés del siglo. »⁸⁸

Ensuite, il cite le nom de plusieurs personnalités comme Felipe IV, Olivares, Francisco de Quevedo, etc., ce qui nous permet de situer l'intrigue dans les années 1620. Par la suite, on constate que de nombreux détails historiques sont disséminés dans les sept tomes, ce qui aide le lecteur à retracer de façon plus ou moins précise le parcours des deux protagonistes Diego Alariste et Iñigo Balboa et à comprendre le contexte de la fiction.

Felipe IV, c'est-à-dire Philippe IV⁸⁹, fut l'un des derniers rois espagnols de la dynastie des Habsbourg, de la génération des « Austrias menores »⁹⁰. Les historiens caractérisent cette fin de dynastie comme étant moins dynamique et dominante que du temps de Charles Quint⁹¹. En effet, monté sur le trône très jeune après la mort de son père Philippe III⁹², il était inexpérimenté, donc facilement manipulable, et laissait le soin de prendre les décisions importantes à son *valido*, c'est-à-dire son premier ministre, le comte-duc d'Olivares⁹³. Cela eut donc des conséquences à court et à long terme sur la manière de gouverner, sur le développement et la chute de l'empire espagnol, car la société souffrait de ses nombreuses contradictions. Le luxe et l'opulence de l'aristocratie coexistaient avec la misère et la vulnérabilité du peuple. Ces deux grandes figures apparaissent régulièrement dans la série, surtout à des moments cruciaux, et l'on peut comprendre qu'ils soient la cible de critiques ou

⁸⁸ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alariste*, Madrid, Alfaguara, 2011 [1996], p. 17.

⁸⁹ Né en 1605, il régna de 1621 à 1665 et il n'avait que seize lorsqu'il monta sur le trône. Le dernier Habsbourg fut Charles II qui régna de 1665 à 1700.

⁹⁰ Julio VALDEÓN, Joseph PÉREZ et Juliá SANTOS, *Historia de España*, Espagne, Espasa Libros, 2009, p. 292-315. Joseph PÉREZ, *Histoire de l'Espagne*, France, Fayard, 1996, p. 248-268.

Ces deux ouvrages détaillent les caractéristiques des derniers Habsbourg et la situation problématique de l'Espagne à partir de la fin du XVI^e siècle. Nous en résumerons les principaux aspects.

⁹¹ Petit-fils des Rois Catholiques Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, né en 1500 et décédé en 1558, il régna en Espagne de 1516 à 1556. Il fut aussi l'empereur du Saint Empire Romain Germanique de 1519 à 1558, dont il hérita de Maximilien d'Autriche, son grand-père paternel. Son empire se constitua de nombreux territoires à partir de conquêtes ou d'héritages comme le royaume de Naples, de Sicile, les Flandres, une partie de la Bourgogne, les îles Canaries et plusieurs villes d'Afrique, etc... Il est considéré comme étant le monarque chrétien le plus puissant de son temps, à la tête d'un empire « en el que no se ponía nunca el sol ».

⁹² Il régna de 1598 à 1621 et fut le premier à gouverner avec l'aide d'un « valido », le duc de Lerma.

Catherine DELAMARRE-SALLARD, *Civilización española y latinoamericana, Manuel de civilisation espagnole et latino-américaine*, France, Editions Bréal, Collection 1^{er} cycle universitaire, 2008, p. 25.

⁹³ Michel DEVEZE, *L'Espagne de Philippe IV (1621-1665)*, (« Siècle d'or et de misère »), Tome 1, Paris, S.E.D.E.S., Coll. Regards sur l'Histoire, 1970.

Dans cet ouvrage, l'auteur étudie la situation de l'Espagne pendant le règne de Philippe IV, les mentalités des populations, le fleurissement artistique et la décadence économique, et y décrit en particulier le personnage et l'influence d'Olivares depuis ses débuts à la Cour jusqu'à sa tombée en disgrâce en 1643.

de louanges de la part du narrateur. Les spécialistes, en particulier l'historien Joseph Pérez, sont généralement assez critiques envers cette génération de monarques:

« De los cinco Austrias – decía Gregorio Marañón –, Carlos V inspira entusiasmo; Felipe II, respeto; Felipe III, indiferencia; Felipe IV, simpatía, y Carlos II, lástima ». La dinastía que había empezado a reinar con tanto brillo y tantas esperanzas se arrastra hacia su extinción durante más de un siglo, entre la muerte de Felipe II (1598) y la del lamentable Carlos II (1700). Queda en pie la voluntad de desempeñar un papel de primer plano en la política mundial; faltan los medios para llevar a cabo tales intentos. [...]

Todo ello, por supuesto, debe ser convenientemente matizado: la decadencia no fue ni total, ni inmediata, ni uniforme. El retroceso es característico de la Europa mediterránea en su conjunto. [...] El XVI ha sido el último siglo de hegemonía para el Mediterráneo. [...]

Desde la muerte de Felipe II se tenía en España la impresión de que la nación había venido a menos y había perdido gran parte del poderío alcanzado en tiempos de los primeros Austrias. Una palabra lo resumía todo: declinación, o sea, decadencia. La España de Olivares está traumatizada por el drama de la decadencia y obsesionada por la necesidad de proceder cuanto antes a una precisa modernización. La opinión de los contemporáneos queda reflejada en numerosos testimonios. Solo citaré dos ejemplos: la frase del conde de Gondomar, ya en 1619 (« Esta monarquía se va acabando por la posta »), y la de Barrionuevo, en sus *Avisos*: (« Esta monarquía va bajando »).⁹⁴

« Après la mort de Philippe II, l'Espagne paraît entrer dans une longue période de turbulences dont elle ne sortira qu'au début du XVIIIème siècle, avec l'avènement des Bourbons. Des monarques falots qui vivent au-dessus de leurs moyens, un trésor vide, une nation qui s'épuise à maintenir son rang de grande puissance, des milliers de mendiants et d'oisifs, voilà l'image qu'on donne le plus souvent de la péninsule sous les règnes de Philippe III, de Philippe IV et de Charles II. On examine la situation de l'économie et de la société dans d'autres chapitres de ce livre, ainsi que l'évolution des institutions.

Du point de vue politique, trois traits caractérisent le XVIIème siècle espagnol:

- 1) l'avènement des favoris qui exercent le pouvoir effectif au nom du roi ;
- 2) l'effort démesuré pour conserver à l'Espagne sa prépondérance en Europe ;
- 3) l'effondrement de cette puissance dans la seconde moitié du siècle. »⁹⁵

Dans son ouvrage dédié à l'Histoire de l'Espagne, Joseph Pérez nous détaille les principaux événements du début du XVIIème siècle ainsi que les caractéristiques des personnages historiques les plus importants. Arturo Pérez-Reverte réutilise une grande partie

⁹⁴ Julio VALDEÓN, Joseph PÉREZ et Juliá SANTOS, *op. cit.*, p. 292-293.

⁹⁵ Joseph PÉREZ, *op. cit.*, p. 248.

de ces informations comme le personnage et les actions du roi, la personnalité ambitieuse du *valido* Olivares, le contexte socio-économique en crise, les conflits européens (par exemple les affrontements continus avec les Pays Bas), ainsi que la corruption, le décalage entre les intérêts de l'Etat et ceux du peuple, ou encore la mentalité religieuse et orgueilleuse des populations ibériques. Grâce à cette base historique plus ou moins précise, le lecteur pourra se repérer au fur et à mesure qu'il avancera dans sa lecture. Cela lui permettra aussi, s'il le désire, de rechercher dans les ouvrages spécialisés les détails dont il aura besoin pour une meilleure compréhension du contexte. Ici, le roman est un moyen privilégié pour transmettre quelques notions d'Histoire et exprimer des critiques tout en divertissant les lecteurs avec des intrigues typiques des romans d'aventures et des feuilletons de cape et d'épée. Pérez-Reverte veut nous faire comprendre le rôle qu'ont joué Philippe IV et Olivares, ainsi que tout leur entourage, dans le développement politique, économique, religieux et artistique de l'Espagne du Siècle d'Or. L'une de ces critiques résume clairement tous les aspects évoqués :

« A ese tiempo infame lo llaman Siglo de Oro. Mas lo cierto es que, quienes lo vivimos y sufrimos, de oro vimos poco; y de plata, la justa. Sacrificio estéril, gloriosas derrotas, corrupción, picaresca, miseria y poca vergüenza, de eso sí que tuvimos a espuestas. Lo que pasa es que luego uno va y mira un cuadro de Diego Velázquez, oye unos versos de Lope o de Calderón, lee un soneto de don Francisco de Quevedo y se dice que bueno, que tal vez mereció la pena. »⁹⁶

Finalement, malgré la crise économique et politique du pays ou les désastres des guerres, les arts et les lettres ont pu se développer et c'est sur ce point que Pérez-Reverte insiste le plus. Au fil de l'histoire on retrouve par conséquent les grandes figures artistiques et littéraires espagnoles de l'époque comme Francisco de Quevedo⁹⁷, Lope de Vega⁹⁸, Calderón de la Barca⁹⁹, Diego Velázquez¹⁰⁰. C'est la grande époque du Baroque dont les problèmes

⁹⁶ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alatriste*, op. cit., p. 112.

⁹⁷ Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) fut une des figures littéraires les plus complexes du Siècle d'Or espagnol, l'un des principaux représentants du siècle baroque. Son œuvre littéraire est immense et contradictoire. Homme de grande culture, amer et tranchant, il avait un style parfois burlesque et satirique. Aussi imprégné de culture grecque et latine, il est également l'auteur du roman *El Buscón* (1626), d'une œuvre poétique de grande qualité (surtout des sonnets) et de quelques textes de morale et de politique, et ces derniers lui valurent quelques ennuis avec le roi. Il était également en perpétuel conflit avec l'autre représentant de la poésie du Siècle d'Or, Luis de Góngora (1561-1627), à propos de l'esthétique littéraire baroque, en défendant le conceptisme (importance du concept en poésie) contre le cultéranisme (importante de la forme), défendu par Góngora. Il est présent comme personnage secondaire et nous en détaillerons les caractéristiques un peu plus tard.

⁹⁸ Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) fut un des grands dramaturges espagnols du XVII^e siècle. Il fut aussi surnommé *El Fénix de los ingenios* à cause de ses idées innovantes en matière de poésie et de théâtre. Son œuvre est également immense et se constitue de textes narratifs, lyriques, épiques et dramatiques, par exemple : *Romancero general* (1600), *La Dorotea* (1632), *El perro del hortelano* (1613), *Fuenteovejuna* (1614). Nous détaillerons également son personnage un peu plus loin.

⁹⁹ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) fut un autre représentant du théâtre baroque avec Lope de Vega et Tirso de Molina (1579-1648). Il écrivit principalement des comédies, des drames et des autos sacramentels

incessants provoquent un sentiment de pessimisme et de désillusion, qui succède à l'harmonie de la Renaissance et qui voit apparaître des œuvres artistiques de grande qualité, aussi bien en littérature qu'en peinture ou en architecture. Les artistes souhaitaient représenter leurs profondes préoccupations et le contraste entre des valeurs comme l'honneur, la réputation, le courage, et leur contraire comme la violence, le relâchement moral, le culte de l'argent, la corruption, etc. Ces artistes et ces écrivains sont une autre raison pour laquelle Pérez-Reverte a choisi le XVII^{ème} siècle comme arrière-plan et pourquoi il a choisi de réinterpréter et d'explorer le passé espagnol¹⁰¹. Ils furent tous des précurseurs et tiennent un rôle important dans la fiction que nous détaillerons ensuite. L'enseignement n'est donc pas seulement historique mais aussi culturel et cela éclipse la misère et les problèmes politiques. Les ouvrages scientifiques et les romans ne sont pas les seuls à retracer l'Histoire espagnole et à insister sur la double importance du Siècle d'Or. A l'occasion de la sortie de l'adaptation cinématographique de la série en 2006 sous le titre *Alatriste*, la National Geographic Channel diffusa un documentaire¹⁰² à ce sujet pour présenter le contexte, les grandes figures artistiques et littéraires et parcourir le Madrid impérial. En voici trois extraits:

« La gente tenía que entender que España era una potencia mundial en ese momento en declive y empezando a caer. » (Agustín Díaz Yanes)

« Algunos historiadores han llamado al siglo XVII el Siglo de Hierro. Las constantes guerras en el continente iban desgastando la hegemonía del imperio español, a duras penas sostenida por la fortaleza de los tercios viejos de infantería. Las monarquías delegaban las labores de gobierno en sus validos cuyo poder salpicaba de corrupción todas las cortes europeas. Las pestes y el empobrecimiento de la población provocaban continuas revueltas. Las calles se llenaban de mendigos y picaros que se convirtieron en el arquetipo social de la época. El conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, llevaba las riendas de un país que se arruinaba sometido a las continuas campañas bélicas. Mientras, la nobleza se enriquecía y el clero alargaba su oscuro dominio a través de la Inquisición. » (Voix off)

« Una España cruel, hostil, dura, miserable. Pero al mismo tiempo, es una España en la cual florecen cosas que están muy bien. [...] Ese contraste entre la miseria y la oscuridad y la gloria y la grandeza es lo que caracteriza esta época. Y además es la que nos marca para muchísimos

(pièces de théâtre à thème religieux), par exemple : *La dama duende* (1629), *La vida es sueño* (1636), *El alcalde de Zalamea* (1651).

¹⁰⁰ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) fut l'un des plus célèbres peintres espagnols, influencé par la peinture italienne, notamment par Caravaggio (1571-1610). Il avait un style naturaliste au début, utilisant les clairs-obscur, mais après ses voyages en Italie sa technique évolua. Il fut le peintre du roi Philippe IV. Ses œuvres les plus connues sont *La Rendición de Breda* (1635), *Las Meninas* (1665) et *Las Hilanderas* (1658).

¹⁰¹ Pedro CÉSAR CERRILLO, *Leer Alatriste, leer el Barroco*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 74-83.

¹⁰² Produit par Fox International Channels España, dirigé par Carlos Valcárcel et Rogelio Abralde [en ligne].

siglos y todavía hoy nos sigue marcando. Creo que es la etapa más fascinante de la Historia de España. » (Arturo Pérez-Reverte)

Le XVII^{ème} siècle se présente donc sous deux aspects à la fois opposés et complémentaires. La misère, les contextes de conflits et les mentalités, ou quelque facteur que ce soit, influencent toujours d'une certaine manière la création artistique et littéraire. Qu'il s'agisse d'une époque passée ou présente, les talents littéraires et artistiques trouvent toujours un moyen d'éclorre. En Espagne cela s'est produit au Siècle d'Or mais également au XX^{ème} siècle pendant et après la dictature franquiste. Par conséquent, Arturo Pérez-Reverte reste très critique à l'égard de son pays et comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises, il n'hésite pas à en faire preuve pendant les interviews ou dans ses écrits. Il n'a pas peur de traiter des sujets polémiques avec le désir de récupérer la mémoire historique et la rendre accessible aux jeunes générations, par crainte que le passé soit oublié ou manipulé.

Actuellement, il n'est pas toujours simple de donner aux jeunes l'envie de lire un texte parlant du XVII^{ème} siècle et utilisant un vocabulaire plus ou moins obsolète. Les jeunes lecteurs aiment les histoires modernes, d'aventures, de suspense ou policières. Pour ce faire, il faut que le roman utilise un langage simple, des intrigues attractives, mette en scène des personnages originaux, etc. Le langage est l'outil fondamental de la communication, de l'écrit, et c'est pourquoi Arturo Pérez-Reverte en a fait sa meilleure arme dans sa lutte contre l'oubli. Lorsque nous analysons son style d'écriture, nous avons souligné la prépondérance des descriptions à l'intérieur de la narration. En effet, il aime détailler précisément les scènes de dialogues, d'action, les paysages et les personnages. Dans son article, Brian J. Dendle affirme que certains éléments des romans historiques de Pérez-Reverte coïncident avec le style de Benito Pérez Galdós comme par exemple ses descriptions de la ville de Madrid ou sa position anticléricale (nous traiterons ce sujet à propos du personnage de Bocanegra, l'inquisiteur). Selon lui, la trace galdosienne est présente dans *El húsar*, dans *El maestro de esgrima* et dans la série *Las aventuras del capitán Alatriste*. Chaque protagoniste de ses romans doit apprendre la dure leçon de la réalité espagnole, ce qui signifie que l'auteur a la même vision pessimiste de son pays que Galdós ou que les écrivains de la Génération de 98¹⁰³.

¹⁰³ *La Generación del 98* est appelée ainsi car à la fin du XIX^{ème} siècle un groupe d'écrivains et d'artistes de tous horizons, désabusés, ont voulu dénoncer la crise économique, sociale et morale dans laquelle l'Espagne se trouvait. Leurs œuvres critiquent donc les conflits incessants avec les colonies, la pauvreté, le manque de comportement moral des populations, etc. On peut notamment retrouver dans ce groupe les écrivains Miguel de

« La semejanza, si no deuda, hacia el Galdós de los *episodios nacionales* es bastante evidente. Como Galdós, Pérez-Reverte evoca, con lo que los románticos llamaban “color local”, un Madrid histórico: descripción costumbrista de las calles de Madrid, evocaciones de una representación teatral y de la corrida [...], breves retratos de personajes históricos (del rey Felipe IV y de Olivares; protagonismo de un personaje histórico, el poeta Francisco de Quevedo, amigo de Alatríste). Pérez-Reverte acompaña su narrativa con frecuentes citas de poetas y de dramaturgos contemporáneos. Pérez-Reverte y Galdós tienen ciertos rasgos estilísticos en común. Los símiles que emplea Pérez-Reverte para describir personajes grotescos nos recuerdan imágenes galdosianas. [...]

Pérez-Reverte, igual que Galdós y Cervantes, emplea la triple adjetivación: “aquella España oscura, violenta y contradictoria” (*Limpieza de sangre*, pág. 13). [...] El anticlericalismo de las novelas alatrístianas es evidente. [...] Como el narrador galdosiano de los episodios nacionales, Pérez-Reverte saca una lección histórica desgarradora de la contemplación de la historia de España. »¹⁰⁴

En résumé, le roman historique d’Arturo Pérez-Reverte est construit à partir de sa propre compréhension de l’Histoire de l’Espagne, à partir de sa vision du Siècle d’Or, en considérant les ombres et les lumières, l’apogée et la crise. C’est pourquoi il utilise une base historique connue afin de la remettre en cause, de l’interroger, mais aussi de l’enseigner d’une manière différente, de manière plus ludique que dans les manuels classiques. La relation entre l’écrivain et son lecteur est privilégiée, c’est une complicité qu’il faut maintenir tout au long de l’histoire. C’est aussi un jeu de séduction jalonné de pistes et de signaux que le lecteur doit interpréter. Nous pouvons donc considérer que, dans le cas de *El capitán Alatríste*, les citations de poèmes, les sentences ou l’évocation de pièces de théâtre de l’époque servent à illustrer le récit et à le rendre vivant, de la même façon que la typographie, la mise en page ou les dessins des illustrateurs. Un bon roman historique réunit par conséquent la tradition, la profondeur et le divertissement¹⁰⁵. Il permet aussi l’application du précepte *placere et docere*. Dans le texte horatien, cela s’adresse plutôt aux poètes mais on peut penser que certains conseils peuvent être destinés aux dramaturges et aux romanciers:

**« Aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
Quicquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles.
Omne supervacuum pleno de pectore manat.
Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi,**

Unamuno (1864-1936), Antonio Machado (1875-1939), Pío Baroja (1872-1956), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) et Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928).

¹⁰⁴ Brian J. DENDLE, *Las novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 123-132.

¹⁰⁵ Santos SANZ VILLANUEVA, art. cit., p. 415.

neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.
Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austera poemata Ramnes.

**Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo;**

hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aevum. »¹⁰⁶

« **Les poètes veulent ou être utiles ou être agréables ou bien dire des choses qui à la fois soient plaisantes et servent à la vie.** Si tu donnes un précepte, sois bref, pour qu'une formule concise soit aisément saisie par l'esprit et fidèlement retenue. Tout ce qui est superflu déborde de l'intelligence qu'il encombre. **Que ce que l'on invente pour donner du plaisir soit proche de la vérité** et qu'une pièce ne réclame pas d'être crue en tout ce qu'elle voudra, qu'elle ne retire pas vivant du ventre de Lamie l'enfant qu'elle vient de manger. Les centuries d'anciens bannissent des œuvres où l'on ne peut rien tirer, mais les Ramnès passent, dédaigneux, devant des poèmes austères. **On enlève tous les suffrages, si l'on a mêlé l'utile au plaisant, en charmant le lecteur à la fois et en l'instruisant** ; ce livre-là rapporte aux Sosii, il franchit la mer et vaut à l'écrivain, devenu célèbre, une longue survie. »¹⁰⁷

Ces vers ont toujours été le fruit de nombreuses interprétations mais le concept « enseñar deleitando » repris maintes fois par Arturo Pérez-Reverte et ses contemporains s'applique ici au roman espagnol moderne – ou postmoderne¹⁰⁸, selon certains critiques. Le fait de vouloir tirer un enseignement d'une histoire n'est pas non plus récent, il existait déjà dans les textes antiques ou ceux du XVII^e siècle comme par exemple les *Fables* de La Fontaine. Ainsi, de nombreux spécialistes et professeurs se sont intéressés à Alatrisme parce que la série constituait pour eux une nouvelle technique d'enseignement de la littérature et de l'Histoire. Pérez-Reverte invite donc son lecteur à un « paseo didáctico »¹⁰⁹ à travers le Siècle d'Or afin de le divertir et de l'instruire. Selon José Belmonte Serrano, il existe depuis toujours une distinction entre la « lecture-travail » et la « lecture-plaisir »¹¹⁰, cette dernière étant la plus pratiquée par les élèves. Ce n'est pas seulement grâce à l'histoire du capitaine Diego Alatrisme qu'il conquiert son public mais également grâce à l'ambiance que dégage le livre par le biais des illustrations et de la mise en page.

¹⁰⁶ Texte latin de l'*Art Poétique* d'Horace (-65 av. J.C. ; -8 av. J.C.) [en ligne]. Selon Pierre GRIMAL dans son ouvrage *Essai sur l'Art Poétique d'Horace* (Paris, SEDES, 1968), ce texte daterait de -15 av. J.C. mais rien n'est sûr et les hypothèses sont nombreuses. Sélection des vers 333 à 346.

¹⁰⁷ Traduction française des vers 333 à 346. Nous avons mis en gras les passages importants.

Pierre GRIMAL, *Horace*, Paris, Editions du Seuil, 1958, p. 189.

¹⁰⁸ Jorge MUÑOZ OGÁYAR, *op. cit.*, p. 25-34.

¹⁰⁹ José BELMONTE SERRANO, *Un paseo didáctico por la Historia y la Literatura española del Siglo de Oro: el ciclo del capitán Alatrisme*, in Arturo Pérez-Reverte: *la sonrisa del cazador*, *op. cit.*, p. 109-121.

¹¹⁰ José BELMONTE SERRANO, *La novela y su didáctica: "El club Dumas" y "El capitán Alatrisme"*, in Arturo Pérez-Reverte: *la sonrisa del cazador*, *op. cit.*, p. 85-102.

En consultant les diverses éditions des sept tomes déjà parus, nous avons pu constater que deux illustrateurs ont collaboré avec Arturo Pérez-Reverte depuis le début de la série. Du premier au quatrième tome (de 1996 à 2000) il s'agit de Carlos Puerta¹¹¹ en ce qui concerne



Droits réservés, source : www.joanmundet.com

les couvertures et les illustrations. Dans le quatrième tome, *El oro del rey*, cet illustrateur a collaboré avec Joan Mundet¹¹² (photo ci-contre), qui a pris la relève jusqu'à maintenant. Ce sont deux dessinateurs connus pour leurs travaux dans le domaine de la bande dessinée. Il est aussi intéressant de consulter les éditions françaises des sept romans car les dessins choisis pour les Editions du Seuil et Points sont ceux de l'illustrateur italien Lorenzo Mattotti¹¹³, également très connu dans le monde de la bande dessinée et de la presse. On constate donc certaines différences dans la manière de comprendre et d'illustrer certains passages du texte de Pérez-Reverte mais les personnes choisies pour les représenter sont des professionnels connus d'un large public. On peut donc affirmer que cela contribue au succès de la série. Et pour mieux comprendre cette « success-story », il nous faut citer l'article de Joan Mundet qui explique son intérêt pour cette histoire, le processus de création d'une ou des illustration(s) d'Alatriste dans *Corsarios de Levante*, le sixième tome (2006) et comment il vit cette aventure¹¹⁴ graphique avec Alatriste et Arturo Pérez-Reverte:

« El ilustrador, como cualquier lector, crea sus propias imágenes a partir del texto que está leyendo y da la visión que como ilustrador-lector se ha forjado del texto, del personaje, de la historia o del ambiente en que transcurre la novela. En este caso, lo más difícil es acertar con una visión que sea la más común a todos, que pueda servir a los lectores para reconocer al personaje, para saber de su entorno, para complementar el texto o para dar una nueva visión de él. En mi caso, me lo planteo como si cada ilustración fuera una puerta abierta por la que el lector pudiera entrar en la novela, para que pueda soñar, imaginar, complementar o, quizás, enriquecer el texto. Intento ser lo más fiel al espíritu de las novelas de la saga del capitán Alatriste. »

En effet, en tant que deuxième illustrateur à travailler sur la série, il a pu prendre du recul concernant les premiers tomes et son propre travail. Son rôle est de maintenir les bases

¹¹¹ Né en 1965 à Madrid. Dessinateur de bande dessinée comme par exemple *No man's land* (2000), *La Maison de Pollack Street* (2004) et récemment *Baron Rouge* (2012).

¹¹² Né en 1956 à Castellar del Vallés, près de Barcelone. Cf. La liste de ses travaux en Annexe 2.

¹¹³ Illustrateur, peintre et auteur de bande dessinée né en 1954 à Brescia, en Italie.

¹¹⁴ Joan MUNDET, *Alatriste: diario de una aventura gráfica*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 266-291.

graphiques et littéraires établies, c'est-à-dire conserver l'arôme aventureux et l'aspect ancien des livres et aider du mieux possible le lecteur à comprendre et à visualiser le récit d'Arturo Pérez-Reverte. Il est le premier récepteur, le premier lecteur, et son travail influencera donc fortement la représentation que les lecteurs se feront de la suite des aventures d'Alatriste. L'image a un grand pouvoir d'évocation qui permet aux artistes de communiquer et de toucher le plus grand nombre de personnes possible. Elle participe aussi à la cohérence du texte et reflète la part de réalité de l'histoire racontée. Il n'est pas étrange à notre époque de trouver quelques illustrations dans un roman ou sur la couverture de celui-ci, mais il est surprenant de constater la création et l'omniprésence de l'iconographie concernant le capitaine Alatriste. Dans chaque roman nous allons retrouver un certain nombre d'illustrations, en général une grande page par chapitre, en plus des bandeaux et des initiales en début de chapitre et un petit dessin en fin de chapitre en harmonie avec le texte en forme de pyramide inversée. On trouve aussi des éditions scolaires illustrées par Joan Mundet et un album de bande dessinée adapté du roman. Le capitaine Alatriste est donc une figure extrêmement connue par la jeune génération car elle est largement diffusée sur papier et sur les écrans grâce à l'adaptation cinématographique d'Agustín Díaz Yanes et l'incarnation du capitaine par l'américain Viggo Mortensen, déjà connu pour ses nombreux rôles. Cette aventure graphique comporte plusieurs étapes avant la diffusion de chaque document.

Tout comme l'auteur, l'illustrateur va faire des recherches et se documenter, en particulier en ce qui concerne l'époque car il souhaite rendre ses dessins authentiques, de la même façon que le romancier veut rendre compte de l'atmosphère et des sensations dans sa fiction. L'héritage et l'authenticité sont donc deux valeurs partagées par le duo auteur-illustrateur que formaient Arturo Pérez-Reverte et Carlos Puerta, désormais remplacé par Joan Mundet. Nous pouvons donc constater à quel point les deux illustrateurs d'Alatriste ont été influencés par la tradition au moment de réaliser leurs dessins. Comme preuve de cela, nous nous reportons de nouveau à l'article de Joan Mundet qui affirme s'être inspiré des romans américains et européens de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} en étudiant des gravures et des peintures et il cite entre autres de célèbres illustrateurs comme Gustave Doré¹¹⁵ et Maurice Leloir¹¹⁶, qui ont aussi marqué Pérez-Reverte lors de ses lectures. En ce

¹¹⁵ Gustave Doré (1832-1883) fut un illustrateur, graveur et peintre français célèbre pour ses illustrations de nombreux ouvrages dont les *Œuvres* de Rabelais (édition de 1851), *La Divine Comédie* et *L'Enfer* de Dante (1861-1868), *Don Quichotte* de Cervantes (1863), les *Fables* de La Fontaine (1868) ou encore *Les Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault (1867). Il fut reconnu internationalement de son vivant, illustrant plus d'une

qui concerne l'époque d'Alaric, il a réuni toute une documentation sur le Siècle d'Or, en particulier dans le domaine de la peinture dont le plus grand représentant est Diego Velázquez. Il a également fait des recherches en littérature afin de visualiser d'autres types de narrations et d'apprendre le lexique du XVII^{ème} siècle. L'illustrateur est par conséquent le créateur du lien entre le texte et l'image, entre l'auteur et le lecteur, et le jeu narratif se met en place: l'image sera le reflet du texte et inversement.

Après avoir effectué ses recherches, l'illustrateur localise les endroits décrits, intérieurs ou extérieurs, ce qui lui permet de se projeter dans l'espace et de rendre un peu plus réels les lieux visités par les personnages, ce qui n'est pas toujours une tâche facile étant donné le long parcours d'Alaric à travers l'Espagne et la Méditerranée. Son point de vue en tant que lecteur aide aussi l'illustrateur car il sélectionne les passages qu'il considère comme essentiels dans le déroulement de l'intrigue, grâce auxquels il pourra réaliser une esquisse.

« [...] En el caso del capitán, normalmente recibo uno o dos capítulos por correo, ya que una parte de mi trabajo coincide con el de Arturo Pérez-Reverte sobre la novela que está escribiendo.

Leo el texto varias veces para familiarizarme con él, y al mismo tiempo en una hoja aparte voy abocetando los párrafos, frases o situaciones que puedan servir para ilustrar el capítulo correspondiente. [...] Después comienza la búsqueda de información, casi siempre para situar el marco geográfico o decorado del boceto, como he dicho antes. [...] A veces, construyo una maqueta sobre la documentación para disponer de más posibilidades de enfoque y solucionar perspectivas. [...]

Para colocar y mover los personajes dentro del espacio dibujado, lo hago a través de Photoshop, que es un gran adelanto. Antes lo hacía ampliando y reduciendo fotocopias, lo que resultaba muy lento y engorroso.

centaine de volumes entre 1852 et 1883, principalement en Europe. La Doré Gallery fut ouverte à Londres en 1869. Son œuvre se compose d'environ dix mille pièces et n'a cessé d'influencer des générations d'illustrateurs.

¹¹⁶ Et Maurice Leloir (1853-1940) fut un illustrateur, aquarelliste, dessinateur, graveur, écrivain et collectionneur français. Fils du peintre Auguste Leloir (1809-1892), il exposa d'abord au Salon des artistes français dont il devint sociétaire. Il cofonda la Société des aquarellistes français en 1879 ainsi que la Société de l'histoire du costume en 1907 dont il fut le président. Il fut Chevalier de la Légion d'honneur en 1894 [en ligne]. Il était le spécialiste des scènes historiques et des costumes du XVIII^{ème} siècle mais il réalisait aussi des illustrations d'ouvrages de prestige entre autres des œuvres de Molière, Marivaux, l'abbé Prévost, Jean-Jacques Rousseau, Laurence Sterne, Alexandre Dumas père pour divers éditeurs : par exemple *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot (édition de 1884), *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1885), *Vie de Lazarille de Tormès* (1886), *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas père (1894) ou encore *Une vie* de Maupassant (1920).

Una vez decidido el espacio con los personajes en su actitud correspondiente, imprimo el boceto, y en la mesa de luz hago un dibujo de línea a lápiz lo más limpio posible, ajustando, repasando y añadiendo detalles de documentación. De ese dibujo hago fotocopias y se las envío por correo, con comentarios sobre la ilustración, a Arturo Pérez-Reverte, quien normalmente al día siguiente o al otro me llama o lo llamo para comentar los dibujos, por si hay algo que rectificar.

Aprobado este boceto limpio, escaneo el dibujo y en el ordenador estudio la luz correspondiente a la escena, en grises o en marrones, dramatizándolo más o menos según me ha sugerido el texto de la novela y teniendo en cuenta si la escena ilustrada ocurre por la mañana, por la noche o a pleno mediodía. Lo imprimo y lo utilizo de guía para pasarlo a tinta china. Eso hace que el pasado a tinta no sea mecánico, sino muy libre y a la postre el que da el acabado final.

Vuelvo a realizar fotocopias y se las mando a Arturo Pérez-Reverte. Una vez aprobadas definitivamente, se escanean con buena resolución y son enviadas a la editorial Alfaguara.

El trabajo con las portadas es exactamente lo mismo, sólo que el acabado final se realiza al óleo. Fue una elección-proposición mía para intentar conseguir el aire pictórico del maestro Velázquez.»¹¹⁷



Droits réservés, source :
www.joanmundet.com

On comprend donc pourquoi l'auteur a pris la décision de ne sélectionner qu'une seule grande illustration par chapitre car il s'agit d'un long travail minutieux en étroite collaboration, semaine après semaine. Ainsi, nous pouvons qualifier les éditions originales Alfaguara de grand format comme des éditions de prestige comme il était coutume d'appeler un ouvrage illustré avant le XX^{ème} siècle et le développement de l'imprimerie mécanique. En effet, avec l'invention de l'imprimerie à partir du XV^{ème} siècle, les éditions classiques des livres comportaient peu (ou pas du tout) d'illustrations car cela coûtait très cher. Il s'agissait en général de gravures sur cuivre ou sur bois ou d'enluminures ajoutées à la main après l'impression mais ce n'était jamais de grandes illustrations. Quand on chargeait les éditeurs de réaliser un ouvrage illustré, il s'agissait en général d'une demande du roi ou d'une catégorie de population aisée et à des fins personnelles. Plus le livre avait un grand format¹¹⁸, plus il

¹¹⁷ Joan MUNDET, *art. cit.*, p. 273-274.

¹¹⁸ Pour les éditions les plus courantes cela pouvait aller de la taille *in-folio* (feuille pliée une fois, donc 4 pages imprimables) à *in-octavo* (feuille pliée trois fois, donc 16 pages imprimables). Il y avait aussi de plus petits

était épais et illustré, plus il coûtait cher. Aujourd'hui nous pouvons nous procurer facilement des livres, illustrés ou non, en éditions de luxe ou en éditions de poche, et ce grâce aux progrès de l'imprimerie mécanique et aux prix attractifs. Nous pouvons donc résumer l'opinion de Joan Mundet à ce sujet: l'amélioration des techniques d'illustration et d'imprimerie a permis la création de nombreuses iconographies et une meilleure diffusion des textes illustrés, puisque grâce aux illustrations les lecteurs ne pouvaient qu'apprécier davantage les histoires racontées. C'est toujours le cas à notre époque où les images sont partie intégrante de la vie quotidienne et sont de plus en plus mémorisées par les jeunes enfants et adolescents. Les jeunes enfants aiment qu'on leur lise des histoires comportant des images afin qu'ils puissent se représenter la scène. Dans ce cas, nous comprenons pourquoi quelques spécialistes de la pédagogie infantile s'intéressent à la série Alatriste et en tirent la conclusion qu'elle est utile pour enseigner la littérature et quelques notions d'histoire à ces jeunes lecteurs, ce qui était le but premier d'Arturo Pérez-Reverte en collaborant avec sa fille pour le premier tome.

formats allant de *in-douze* (24 pages imprimables) à *in-soixante-quatre* (128 pages imprimables) qui permettaient d'imprimer des ouvrages aux dimensions allant de 7 à 20 cm.
Cf. le dossier *L'aventure du livre* de la BNF [en ligne] ou les ouvrages de Bruno BLASSELLE, *Histoire du livre*, Volumes 1 (*A pleines pages*) et 2 (*Le triomphe de l'édition*), Paris, Gallimard, 1997-1998 [2008].



En définitive, depuis plus de quinze ans, le capitaine Alatriste constitue une aventure littéraire hors du commun pour des lecteurs de tous horizons et les épisodes qui nous sont présentés permettent de rappeler une Histoire mise de côté. A travers tous les aspects étudiés dans cette première partie (le style narratif, les influences, le contexte et les illustrations) nous avons pu commencer à résoudre deux questions: le projet de l'auteur et les raisons du succès des aventures de Diego Alatriste auprès d'un public de plus en plus large. Soulignons aussi la personnalité de l'auteur qui est une partie intégrante de son engagement en faveur de la culture européenne et de la mémoire espagnole.

Mais le problème central reste entier. Comment Arturo Pérez-Reverte parvient-il à rendre floues les frontières entre la réalité historique et la fiction ? Que conserve-t-il et que modifie-t-il de l'Histoire de son pays ? Les lecteurs s'en aperçoivent-ils ? De quelle manière l'auteur invite-t-il le lecteur à participer à ce jeu narratif ? Afin de conclure cette première partie consacrée à la présentation de l'auteur et du phénomène Alatriste, nous pouvons affirmer que tous les ingrédients du roman historique sont réunis afin de rencontrer le succès. Arturo Pérez-Reverte utilise-t-il la même « recette » pour chacun de ses romans ? Nous sommes en mesure d'affirmer que oui, qu'il réutilise son expérience de lecteur et de reporter, qu'il y ajoute une grande quantité de documentation et une touche personnelle pour transmettre son message au plus grand nombre de lecteurs possible.

Ainsi, nous pouvons penser qu'Arturo Pérez-Reverte avait tout prévu au départ grâce à un travail minutieux mais qu'il ne s'attendait pas à ce que cela prenne autant d'ampleur. Grâce aux nombreuses éditions, aux traductions et à l'adaptation cinématographique, chacun peut, à son niveau, (re)découvrir le plaisir de lire tout en apprenant, ainsi que comprendre l'importance du Siècle d'Or en Espagne et ses répercussions dans la société actuelle. Ce qui finalement le remplit de satisfaction c'est lorsqu'il constate que ses lecteurs continuent de suivre les aventures feuilletonesques et épiques de Diego Alatriste et de ses compagnons et qu'ils ne s'en lassent pas, bien au contraire.

II) L'histoire au service de la fiction : *Las aventuras del capitán Alatriste*

II.1) Un feuilleton « à suivre »

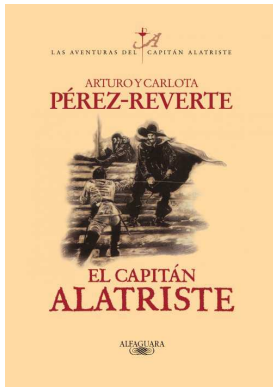
Les péripéties vécues par Diego Alatriste et ses compagnons sont si variées et dispersées au fil des sept tomes déjà publiées qu'il serait long de les détailler. Nous nous limiterons à en résumer quelques-unes afin de replacer l'histoire dans son contexte et de constater son évolution chronologique. Nous pourrions aussi étudier le rôle des personnages « historiques », autrement dit ceux qui ont réellement existé au XVII^{ème} siècle en Espagne, et celui des personnages « fictifs », ceux qui ont été créés par Arturo Pérez-Reverte.

Avant tout, il nous faut rappeler que cette série est actuellement constituée de sept tomes, publiés chronologiquement à une ou quelques années d'intervalle, et que par conséquent le terme adéquat pour la caractériser est celui de roman feuilleton, avant même celui de roman historique, d'aventures ou de cape et d'épée, des genres que l'on retrouve mélangés dans la série. Comme nous l'avons précisé dans notre étude sur *El club Dumas*, Arturo Pérez-Reverte compose ses romans en chapitres qui forment des unités narratives pouvant être lues séparément, donnant ainsi au lecteur la liberté de faire des pauses ou de relire le passage qu'il souhaite. Le titre de chaque chapitre présente au lecteur un aperçu de ce qui va suivre. De ce fait, on peut résumer chaque tome séparément car il traite plusieurs thèmes principaux et secondaires, certains caractérisant la série dans sa globalité et d'autres représentant chacun des sept tomes. Chaque chapitre représente un épisode différent et donc chaque tome représente un moment de la vie du capitaine Alatriste. Ainsi, au fil des pages nous suivons les aventures de cet homme au caractère singulier et aux valeurs inébranlables, notamment grâce à une alternance entre la narration d'Iñigo Balboa, les dialogues et les citations de poèmes ou de théâtre. Tous ces éléments permettent par conséquent de distinguer une narration caractéristique du *revertismo*, sur plusieurs niveaux et comme toujours à mi-chemin entre la culture érudite et la culture populaire, mais aussi entre la réalité et la fiction, en d'autres termes « una ficción novelesca de la Historia »¹¹⁹.

¹¹⁹ José PERONA, *Una ficción novelesca de la Historia*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alatriste*, Espagne, Alfaguara, édition scolaire et de poche, 2002 [1996], p. 7-17.

II.1.1) *El capitán Alatriste* (1996)¹²⁰

C'est le premier tome de la série. Arturo Pérez-Reverte commence par nous présenter le personnage éponyme Diego Alatriste y Tenorio ainsi que son métier, son entourage et son



Edition Alfabuara

lieu de vie, Madrid. Voilà comment Arturo Pérez-Reverte commence sa saga romanesque:

« No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. Se llamaba Diego Alatriste y Tenorio y había luchado como soldado de los tercios viejos en las guerras de Flandes. Cuando lo conocí malvivía en Madrid, alquilándose por cuatro maravedís en trabajos de poco lustre, a menudo en calidad de espadachín por cuenta de otros que no tenían la destreza o los arrestos para solventar sus propias querellas. »¹²¹

Arturo Pérez-Reverte a recours à un procédé classique en littérature, qu'il réutilise constamment dans ses romans: il introduit un narrateur qui se présente sous le nom d'Iñigo Balboa, qui entre au service d'Alatriste comme page à l'âge de treize ans et qui va narrer les aventures vécues aux côtés de cet homme au fil des années. Dès la première phrase le narrateur nous situe le protagoniste éponyme dans une époque plus ou moins lointaine en utilisant l'imparfait de l'indicatif. On apprend aussi quelques traits de son caractère. L'ancien soldat, vétéran des guerres des Flandres, s'est reconverti en « espadachín a sueldo » dont on loue les services pour régler diverses querelles. Pérez-Reverte débute donc son roman d'une manière également classique, avec un incipit présentant les personnages, le lieu et même l'époque de manière plus ou moins précise:

« [...] la historia que voy a contarles debió de ocurrir hacia el año mil seiscientos y veintitantos, poco más o menos. »¹²²

Grâce aux descriptions détaillées du narrateur dès les premières pages on peut imaginer le physique de chaque personnage, leur métier, leurs relations ainsi que leurs conditions de vie. Au fil des pages on voit surgir la géographie physique, littéraire et morale de l'Espagne de Philippe IV à travers divers endroits de Madrid. Tout cela nous rappelle par conséquent les romans picaresques du Siècle d'Or. On remarque d'autre part que le verbe « criticar » apparaît dès la première page. Par conséquent nous comprenons que l'auteur, par

¹²⁰ Nous utiliserons de temps en temps des abréviations pour les titres de chaque ouvrage afin de simplifier les citations, les résumés et les analyses, ici CA pour *El capitán Alatriste*.

¹²¹ CA, p. 11.

¹²² CA, p. 15.

le biais du narrateur, observe d'un œil très critique cette histoire passée et qu'il va en détailler les moindres aspects. De ce fait, nous comprenons que l'époque critiquée est la première moitié du XVII^e siècle, pendant le Siècle d'Or, période dont nous avons précédemment présenté les deux aspects.

Ensuite le narrateur nous rapporte la situation qui a amené son père Lope Balboa à connaître Diego Alatrisme et à lui confier Iñigo. Ils étaient tous deux soldats et Lope Balboa lui demanda de s'occuper de son fils au moment de mourir. C'est ainsi qu'Iñigo commence son récit, en expliquant que le surnom de « capitán » lui avait été donné après une bataille à laquelle seuls Lope Balboa et Diego Alatrisme survécurent. Au bout de quelques pages, on apprend le nom de certains amis d'Alatrisme comme Caridad La Lebrijana (la propriétaire de la taverne du Turc), don Francisco de Quevedo, Juan Vicuña (ancien soldat), El Licenciado Calzas (un avocat), El Dómine Pérez (un prêtre jésuite), et El Tuerto Fadrique (un apothicaire). Mais il nous présente aussi trois ennemis: Luis de Alquézar et sa nièce Angélica, et Gualterio Malatesta¹²³. Toutes les catégories sont représentées. Le premier chapitre, tout comme le premier tome, sert donc d'incipit à la série puisque le narrateur nous donne toutes les indications nécessaires à sa compréhension.

D'autres personnages apparaissent au fil de l'histoire, comme Martín Saldaña (lieutenant de police¹²⁴ et ancien soldat) qui vient proposer à Alatrisme un travail car il sait qu'il a besoin d'argent. A la fin du premier chapitre, nous ignorons qui souhaite louer ses services et pourquoi¹²⁵, mais on sait ensuite que des hommes masqués le chargent de détrousser et d'effrayer deux voyageurs anglais Thomas Smith et John Smith¹²⁶, en collaboration avec un mystérieux spadassin italien au sourire inquiétant. Cette rencontre avec Gualterio Malatesta est la première d'une longue série:

« El italiano silbó entre dientes un aire musical parecido a la chacona, algo como *tirurí-ta-ta* repetido un par de veces. [...] Aquélla fue la primera vez que Alatrisme vio sonreír a Gualterio Malatesta. »¹²⁷

C'est aussi à ce moment-là qu'apparaît le père Emilio Bocanegra, président du Saint Tribunal de l'Inquisition¹²⁸, à l'aspect menaçant¹²⁹. Il leur donne l'ordre de tuer les deux

¹²³ CA, p. 15-16.

¹²⁴ Le « teniente de alguaciles » était un officier exécutant les ordres d'un magistrat ou d'un tribunal et supervisait les rondes de surveillance. Alberto MONTANER a réalisé l'édition annotée de *El capitán Alatrisme* (Alfaguara, 2009) et donne de nombreuses explications linguistiques et historiques.

¹²⁵ CA, p. 29-30.

¹²⁶ CA, p. 38.

¹²⁷ CA, p. 41.

voyageurs, alors que le premier homme masqué voulait seulement leur voler des documents importants. Ainsi, on comprend que l’Inquisiteur est très puissant:

« La luz del farol daba un aspecto diabólico al fraile, y la amenaza de sus palabras bastaba para alterar la compostura del más valiente.»¹³⁰

Ensuite, nous assistons à la première rencontre¹³¹ entre Iñigo et Angélica de Alquézar, une enfant particulièrement belle dont il tombe amoureux au premier regard. Cette jeune fille tiendra par la suite un rôle principal dans l’histoire d’Iñigo:

« Y yo me quedé en mitad de la calle, enamorado hasta el último rincón de mi corazón, viendo alejarse a aquella niña semejante a un ángel rubio e ignorando, pobre de mí, que acababa de conocer a mi más dulce, peligrosa y mortal enemiga. »¹³²

Mais l’événement le plus important à la fin du chapitre quatre, c’est qu’Alatrisme se rend compte que les deux Anglais ne sont pas de simples voyageurs:

« [...] el inglés hizo algo extraño. En vez de pedir clemencia para sí, [...] dirigió un desesperado vistazo al otro joven, que se defendía débilmente en el suelo, y señalándosele a Diego Alatrisme volvió a gritar:

- ¡Cuartel para mi compañero!

El capitán detuvo el brazo un instante, desconcertado. [...] Alatrisme se permitió considerar los ojos azules del inglés, el rostro fino, pálido, crispado por una angustia que, saltaba a la vista, no era miedo a perder la propia vida. [...] Todo olía a gente de calidad. Y aquello [...] empezaba a mostrar demasiados ángulos oscuros como para despacharlo en dos estocadas y quedarse tranquilo. »¹³³

Ainsi, nous pouvons affirmer que le nœud du récit réside entre les chapitres quatre et six (à partir de la page 80 et jusqu’à la page 128), lorsqu’il leur sauve la vie contre Malatesta, qui ne lui rend pas la tâche facile. Cette décision lui vaudra de graves ennuis par la suite avec Emilio Bocanegra mais aussi le soutien d’un ami haut placé à la Cour, Alvaro de la Marca, le comte de Guadalmedina, dès la page 95. Cet homme est également un ancien soldat, sauvé par Alatrisme quelques années auparavant, proche du roi Felipe IV et il sera présent dans les tomes suivants, permettant ainsi à Alatrisme de se sortir de situations périlleuses.

¹²⁸ Nous présenterons cette institution un peu plus loin dans notre étude, étant donné son omniprésence dans la série romanesque comme dans la vie espagnole, et ce du XV^{ème} au XIX^{ème} siècle.

¹²⁹ CA, p. 46.

¹³⁰ CA, p. 49.

¹³¹ CA, p. 67 et suivantes.

¹³² CA, p. 70.

¹³³ CA, p. 81.

Ce sont donc les premières intrigues et les premiers conflits d'intérêts entre la politique et la religion puisque les deux anglais étaient en réalité le marquis de Buckingham, le favori du roi Jacob Ier d'Angleterre, et le prince de Galles, le futur Charles Ier d'Angleterre. Il était arrivé incognito afin de créer la surprise, il souhaitait rendre visite à l'infante María, la sœur du roi Felipe IV, et accélérer les négociations pour leur mariage¹³⁴. Mais ce projet n'était pas du goût de tous (en particulier celui de Bocanegra) étant donné qu'il n'est pas catholique et par conséquent Guadalupe a des soupçons sur la raison du recrutement d'Alatrisme. L'intervention d'Alatrisme permet donc au jeune prince de se faire connaître à Madrid et de profiter des festivités qui lui sont réservées. A ce moment de l'histoire, le nom du comte-duc d'Olivares revient régulièrement car il n'était pas non plus favorable à ce mariage. Sans l'intervention d'Alatrisme, la mort du prince de Galles aurait pu déclencher une guerre contre l'Angleterre, ce qui aurait porté préjudice à l'Espagne à cause de la reprise des affrontements aux Pays-Bas. A cette occasion, bien que cela ne soit pas la première fois, le narrateur condamne durement la politique et l'ambition du *valido* Olivares qui orchestre toutes les intrigues du royaume. En quelques pages, le narrateur introduit déjà le thème récurrent de la série, la critique, dont l'évolution et la dureté varieront selon le sujet choisi par l'auteur dans chaque tome.

Iñigo, malgré son jeune âge, est très intelligent et fidèle à son maître. C'est pourquoi il le suit régulièrement pour lui apporter son aide en cas de problème. Et c'est le cas, puisque dans le chapitre huit, Alatrisme rencontre à nouveau Gualterio Malatesta, qui a été engagé avec deux autres hommes pour le tuer, mais il s'en sort grâce à l'aide d'Iñigo qui tire un coup de pistolet.

« Confieso que tenía frío y tenía miedo. Pero yo era hijo de Lope Balboa, soldado del rey y muerto en Flandes. Y no podía abandonar al amigo de mi padre. »¹³⁵

Dans les chapitres neuf et dix, après toutes ces péripéties, nous assistons à une partie d'une représentation d'une comédie de Lope de Vega, *El Arenal de Sevilla*. Car Arturo Pérez-Reverte n'insère pas seulement des vers ou des courts poèmes de Quevedo dans son roman mais également quelques vers de théâtre. Et Alatrisme est aussi un passionné de théâtre, c'est pourquoi il décide de s'y rendre malgré tout en compagnie de don Francisco de Quevedo et

¹³⁴ CA, p. 109 et suivantes. On retiendra l'article d'Ángel-Luis PUJANTE, *Dos ingleses en Madrid: lo imposible y lo verosímil en "Una partida de ajedrez" y en "El capitán Alatrisme"*, in *Alatrisme: La sombra del héroe*, op. cit., p. 446-464.

¹³⁵ CA, p. 144.

d'Iñigo, entre autres. De ce fait, Lope de Vega apparaît aussi pendant la discussion et vient les saluer. Par conséquent, Iñigo consacre une partie de son récit à une explication culturelle concernant le théâtre de l'époque et les lieux où l'on se rendait, en particulier les gradins de San Felipe et les « mentideros » de la Cour (par exemple « el corral del Príncipe »), lieux de rendez-vous de toutes sortes.

« Desde el monarca hasta el último villano, la España del Cuarto Felipe amó con locura el teatro. Las comedias tenían tres jornadas o actos, y eran todas en versos, con diferentes metros y rimas. Sus autores consagrados, como hemos visto al referirme a Lope, eran queridos y respetados por la gente; y la popularidad de actores y actrices era inmensa. »¹³⁶

Il en profite aussi pour parler du personnage de Francisco de Quevedo et de son combat poétique contre Góngora¹³⁷. Il cite aussi le nom de Diego Silva¹³⁸, un jeune peintre mieux connu sous le nom de Velázquez. Ainsi, on peut constater l'omniprésence de la culture poétique ou théâtrale, ce qui démontre l'engouement général pour le théâtre, à tous les échelons de la société.

Pendant la représentation, Alatrisme remarque la présence de plusieurs hommes qui le surveillent, en particulier un qui ne cesse de le provoquer en lui disant de se taire. Mais Diego Alatrisme reste silencieux comme à son habitude. En sa qualité de narrateur, Iñigo est également très observateur, il nous donne donc les détails de cette journée et il se rappelle même avoir aperçu le roi Philippe IV dont c'était la première apparition publique dans le récit. C'est alors que juste après le début du deuxième acte, les cinq hommes repérés par Alatrisme se dirigèrent dans sa direction. Il n'avait donc plus le choix que de se battre pour se défendre¹³⁹. Mais c'était sans compter avec le caractère bagarreur de Francisco de Quevedo qui accourt pour lui venir en aide et clamer sa devise:

« - ¡Cinco a dos ya está mejor! – exclamó el poeta acero en alto con una alegre inclinación de cabeza al capitán –... ¡No queda sino batirse! »¹⁴⁰

A la fin du chapitre dix, l'intervention du Prince de Galles et du marquis de Buckingham pour défendre Diego Alatrisme crée la surprise en adressant ces mots au roi:

« - *Diesculpado, Siure... Hombrue ese y yo tener deuda. Mi vida debo.* »¹⁴¹

¹³⁶ CA, p. 191.

¹³⁷ CA, p. 180.

¹³⁸ CA, p. 183-184.

¹³⁹ CA, p. 200-201 et suivantes.

¹⁴⁰ CA, p. 203.

¹⁴¹ CA, p. 206.

Finalement, le comte-duc d'Olivares convoque Alatrisme pour l'interroger. L'entrevue des deux hommes nous est relatée avec détails et le narrateur en profite pour nous présenter le personnage d'Olivares. C'est un homme puissant qui gère les affaires du roi et de la monarchie en général. Nous pouvons aussi noter l'apparition du mot « conspiraciones »¹⁴², ce qui résume l'intrigue principale de ce premier tome. Les derniers chapitres d'un roman servent aussi à résoudre certains mystères et c'est à ce moment que Diego Alatrisme reconnaît Luis de Alquézar, le secrétaire privé du roi, lorsqu'Olivares le fait appeler. Ces deux hommes ont donc participé activement aux intrigues principales et secondaires du début de cette série mais beaucoup d'éléments restent en suspens ou volontairement occultés. C'est pour cela que le narrateur est présent, il sait tout mais il laisse aussi le lecteur chercher et résoudre les énigmes.

L'épilogue de ce premier volume est comme son incipit, avec tous les éléments nécessaires à la compréhension du volume présent et du début du volume suivant. En plus de conseils et d'avertissements¹⁴³, Olivares remet à Alatrisme un anneau et une lettre de la part d'un certain voyageur anglais, qui lui accorde une protection supplémentaire, bien que cela ne le protège pas d'une nouvelle rencontre avec Malatesta:

« - Cuéntale al capitán – dijo el italiano – que Gualterio Malatesta no olvida la cuenta pendiente entre ambos. [...] Dile también que nos encontraremos de nuevo, y que en esa ocasión espero darne más maña que hasta ahora, y matarlo. »¹⁴⁴

En définitive, après cette première aventure, nous sommes en mesure d'affirmer qu'il s'agit bien d'une fiction adaptée de l'Histoire espagnole, d'une narration à plusieurs niveaux, d'un mélange des cultures, mais aussi d'une profonde critique de la société espagnole avec un recul nécessaire sur le passé. Les thèmes principaux sont tous aussi représentés par divers personnages et différentes situations: le soldat professionnel, le jeune page qui apprend de son maître, la misère et la guerre en opposition avec le rayonnement des arts et des lettres, l'influence de l'Eglise à travers l'Inquisition, la jeunesse du roi, l'ambition des puissants ministres, etc. La dernière page comporte la date « *Madrid, septiembre de 1996* », qui est la marque habituelle d'Arturo Pérez-Reverte et suivie de quelques extraits de poésies apocryphes de Quevedo et de Guadalmedina composés par Alberto Montaner. La note de remerciements de l'auteur nous permet de constater le début de son jeu narratif.

¹⁴² CA, p. 221.

¹⁴³ CA, p. 229 à 231.

¹⁴⁴ CA, p. 236.

II.1.2) *Limpieza de sangre* (1997)¹⁴⁵

Le deuxième tome débute avec la description d'une femme retrouvée morte à l'entrée d'une église, juste au moment où l'on célèbre une corrida sur la Plaza Mayor. Le ton est donné, le premier chapitre se situe *in medias res*, dans la continuité de l'aventure précédente. Nous retrouvons Martín Saldaña¹⁴⁶ qui commence son enquête et met au courant son ami Diego Alatrisme. Iñigo nous rapporte leur conversation animée, changeant rapidement de sujet, et nous explique qu'à l'époque, le moindre malentendu ou la moindre parole déplacée pouvaient terminer en duel à l'épée, principalement lors des fêtes ou des célébrations comme celle qu'il nous décrit au début du premier chapitre: les nobles aimaient se donner en spectacle devant le roi et le peuple en affrontant des taureaux¹⁴⁷. Il commence donc ce deuxième épisode en critiquant l'orgueil¹⁴⁸ espagnol.



Edition Alfaguara

Nous retrouvons aussi l'entourage d'Alatrisme dans les gradins de San Felipe, comme le Dómine Pérez, le Tuerto Fadrique et Francisco de Quevedo qui vient demander de l'aide au capitaine pour un de ses amis, et il lui fait comprendre que cette aide est en réalité un travail très bien payé¹⁴⁹, alors même qu'il se préparait à repartir pour les Pays-Bas. En effet, à la page 19, Iñigo nous explique qu'en 1623, la reprise de la guerre des Flandres réclamait plus d'argent et d'hommes, notamment pour le siège de Bréda. Et Diego Alatrisme avait renoué le contact avec d'anciens soldats pour se préparer, étant donné les événements récents et ses ennemis à la Cour. Après avoir lu la première aventure, nous pouvons clairement imaginer que ce travail requiert de l'expérience dans le maniement de l'épée et le goût du risque, deux qualités qu'Alatrisme possède. C'est pourquoi il ne souhaite pas y mêler le jeune garçon qui finalement trouve toujours un moyen d'écouter les conversations et de suivre son maître. On remarque aussi l'attitude protectrice d'Alatrisme envers Iñigo car il pose souvent sa main sur son épaule.

¹⁴⁵ Ici l'abréviation du titre est *LS*.

¹⁴⁶ *LS*, p. 11 et suivantes.

¹⁴⁷ *LS*, p. 14.

¹⁴⁸ *LS*, p. 21.

¹⁴⁹ *LS*, p. 30 et suivantes.

Le travail en question est de sauver une jeune fille, Elvira, enfermée dans un couvent, ce qui donne la possibilité au narrateur, une nouvelle fois, de critiquer et remettre en cause les croyances religieuses de l'époque, conditionnant la vie sociale¹⁵⁰. La personne s'occupant d'elle a disparu (on apprend plus tard qu'il s'agit de la femme découverte au début) et le père don Vicente de la Cruz suspecte les prêtres responsables du couvent de profiter de la position des religieuses et des novices pour assouvir leurs désirs. On constate alors l'existence de troubles relations entre la dévotion et l'érotisme. La culture espagnole a toujours été très imprégnée par la religion catholique et certains clercs abusaient de leur situation privilégiée. L'expression « limpieza de sangre »¹⁵¹ apparaît pour la première fois à la page 49 et c'est le thème principal du second tome car c'est à cause de cela que les protagonistes se retrouvent encore dans des situations problématiques. Alberto Montaner résume clairement la situation dans son prologue de l'édition de poche¹⁵²: « Con la Iglesia hemos topado », reprenant une phrase de Cervantes¹⁵³. Au moment où don Vicente de la Cruz explique sa situation à Alatrisme, nous comprenons que l'histoire de cette famille tourne autour du concept de pureté de sang, et leurs ennuis avec l'Inquisition ne sont pas totalement réglés, puisqu'ils craignent d'être accusés de « judaizantes » à cause d'un aïeul converti.

S'ensuit une discussion entre Diego Alatrisme et Quevedo à propos de sa position envers les « conversos » car, comme il le lui rappelle, Quevedo avait accusé en vers son ennemi Góngora¹⁵⁴ de ne pas être un chrétien de pure souche. Cependant il souhaite aider cet

¹⁵⁰ LS, p. 43 et suivantes.

¹⁵¹ La pureté de sang est un concept religieux existant en Espagne du XV^e au XIX^e siècle, atteignant une importance maximale au XVII^e siècle, à cause de la pression de l'Inquisition, qui constitue aussi un sujet de critique pour l'auteur. Comme l'explique Joseph PÉREZ dans son ouvrage *Histoire de l'Espagne* (France, Fayard, 1996): « Par pureté de sang on entend la constante orthodoxie catholique d'une famille ; la souillure consiste à avoir des ancêtres hérétiques. Dans l'Espagne du XVI^e siècle, la frontière religieuse passe entre deux sortes de fidèles : ceux qui sont nés dans une famille chrétienne depuis toujours et les autres, les descendants de convertis, Juifs ou musulmans. Le droit canonique prévoyait des mesures d'exclusion à l'encontre des hérétiques. Ceux qui ont été condamnés par l'Inquisition en sont victimes : eux-mêmes, leurs enfants et leurs petits-enfants en ligne masculine, leurs enfants en ligne féminine, sont frappés d'incapacité pour exercer des charges publiques et certaines professions, mais les intéressés ont la possibilité de racheter cette interdiction en versant au trésor royal une amende de composition plus ou moins élevée. La pureté de sang va plus loin. Elle vise tous les Juifs convertis et leurs descendants, qu'ils aient été condamnés pour hérésie ou non, et la discrimination [...] frappe toutes les générations. Concrètement, l'exigence de pureté de sang a pris la forme de dispositions réglementaires inscrites dans les statuts d'un certain nombre de confréries, d'associations, d'ordres religieux... Tout postulant devait se soumettre à une enquête préalable destinée à prouver qu'aucun de ses ascendants, si loin qu'on remontât dans le temps, n'appartenait à une « race » frappée d'infamie. » (p. 371).

¹⁵² Alberto MONTANER, *Con la Iglesia hemos topado*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *Limpieza de sangre*, Espagne, Alfaguara, édition scolaire et de poche, 2001 [1997], p. 7-16.

¹⁵³ Adaptation de la phrase « - Con la iglesia hemos dado, Sancho. » du chapitre IX, in Miguel de CERVANTES, *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, édition de John Jay Allen, 2008 [1615], p. 99.

¹⁵⁴ LS, p. 52.

homme à retrouver sa fille. Mais Iñigo n'en reste pas là, il continue son récit en nous décrivant plus en détails la personnalité d'Alatriste¹⁵⁵. Il est croyant, comme la quasi-totalité des Espagnols de l'époque, et ceci malgré son double-statut de soldat et de tueur à gages. Il met aussi un point d'honneur à parfaire l'éducation du garçon grâce à l'aide du Dómine Pérez. Nous pouvons donc constater à nouveau son attitude protectrice envers Iñigo, car, après un rapide repérage à l'église du couvent en question, un homme le bouscule brutalement. A cette époque, comme nous l'avons déjà évoqué, l'honneur était une marque de réputation et la moindre parole déplacée ou le moindre geste pouvait entraîner un conflit. La réputation et le code de l'honneur étaient très importants dans la société espagnole du XVII^e siècle, ce qui donne encore une fois l'occasion au narrateur de critiquer à plusieurs reprises le culte de l'apparence pratiqué par les nobles espagnols. Diego Alatriste s'adressa à l'homme poliment, qui rencontra son regard froid et indifférent et décida de ne pas engager les hostilités. Le jeune narrateur se rend alors compte du privilège d'avoir comme ami et protecteur un homme capable de se battre pour défendre son honneur:

« Pero a mí ya me daba igual que el lindo se hubiera disculpado o no. Yo miraba, fascinado, el perfil del capitán Alatriste bajo el ala de su chapeo [...]. Y fui consciente de un doble y magnífico privilegio: aquel hombre había sido amigo de mi padre, y ahora además era mi amigo, capaz de reñir por mí a causa de una simple palabra. »¹⁵⁶

Dans le chapitre trois, nous retrouvons aussi la jeune Angélica de Alquézar qui occupe toujours les pensées d'Iñigo. Il évoque son portrait fait par Velázquez¹⁵⁷, et nous la décrit:

« Era tan bella como Lucifer antes de ser expulsado del Paraíso. [...] Seguía llevando el cabello rubio en tirabuzones, y su chamelote de aguas tan azules como sus ojos parecía un trozo desprendido del cielo limpio [...]. »¹⁵⁸

avant de recevoir de sa part un étrange cadeau et de prononcer une terrible promesse.

« - ¿Qué sabes tu de mi naturaleza?

[...]

- Nada sé todavía – respondí, con la sencillez que pude -. Pero sé que moriría por vos.

[...]

Entonces se llevó las manos al cuello y extrajo una cadenita de oro con un pequeño dije colgado. Soltó el fiador y púsola en mis manos. »¹⁵⁹

¹⁵⁵ LS, p. 60-62.

¹⁵⁶ LS, p. 73.

¹⁵⁷ LS, p. 75.

¹⁵⁸ LS, p. 81.

¹⁵⁹ LS, p. 85-86.

Le chapitre quatre est consacré au récit de l'assaut du dit couvent, mais rien ne se déroule comme prévu et Iñigo se retrouve face à un ancien ennemi, Gualterio Malatesta, qui le livre à l'Inquisition. Le travail se transforme en un piège qui se referme brutalement sur Iñigo:

« Apoyada en el extremo del murete de piedra había una sombra que me era familiar: una silueta oscura envuelta en capa y sombrero negro de anchas alas. Y, reconociéndola, supe que la trampa era mortal, y que también se había cerrado sobre mí. »¹⁶⁰

Il est fait prisonnier puis amené aux prisons secrètes de l'Inquisition à Tolède où il nous relate le déroulement de son interrogatoire¹⁶¹. En sa qualité de narrateur il reste très observateur et critique vis-à-vis des pratiques des inquisiteurs. Pendant plusieurs jours il ne cesse de nier ce dont on l'accuse et de protéger ses amis en ne révélant aucun nom. Il espère aussi que le capitaine est sain et sauf et qu'il viendra l'aider. Seulement, Elvira a aussi été emprisonnée et interrogée et elle affirme peu de temps après¹⁶², épuisée, qu'Iñigo est judaïsant et complice de la conspiration. De plus, Iñigo porte le médaillon offert par Angélica, qui se trouve être un objet de culte hébraïque portant des signes cabalistiques, et pour les inquisiteurs il s'agit d'une preuve formelle de sa culpabilité. Cependant, comme il n'a que treize ans, et vu que l'âge légal est de quatorze ans, ils ne peuvent pas encore le torturer pour qu'il avoue¹⁶³. L'auteur insère donc à plusieurs reprises des rebondissements et du suspense, caractéristiques des romans feuilletons traditionnels.

Entre-temps, Francisco de Quevedo se renseigne: la famille de la Cruz était probablement surveillée depuis le début. Il pense que l'assaut du couvent a été planifié pour discréditer l'un des prêtres, protégé d'Olivares, qui était en désaccord avec l'Inquisition, mais aussi de « matar varios pájaros de un tiro »¹⁶⁴, incluant le capitaine. Le plan aurait été échafaudé par Alquézar et Bocanegra, qui ne lui pardonnent pas l'affaire des deux Anglais¹⁶⁵ et qui souhaitent discréditer Olivares. Pendant ce temps, Alatrisme est hébergé par Juan Vicuña et ses amis l'aident à remuer ciel et terre pour tenter d'aider Iñigo:

« - Sólo es un chiquillo – dijo por fin –. Hay que sacarlo de allí. »¹⁶⁶

¹⁶⁰ LS, p. 100.

¹⁶¹ LS, p. 102 et suivantes, et ensuite dans le chapitre 5 à partir de la p. 106.

¹⁶² LS, p. 157 et suivantes.

¹⁶³ LS, p. 119 à 129. Le « deux ex machina » qui sauve ici le personnage est un artifice d'écrivain (la limite d'âge permet de résoudre une situation désespérée), mais aussi une double source de plaisir pour le spectateur (au premier degré: soulagement pour le « héros » et au deuxième: jubilation de la reconnaissance des mécanismes propres aux histoires romanesques de ce genre).

¹⁶⁴ LS, p. 140.

¹⁶⁵ LS, p. 143.

¹⁶⁶ LS, p. 142.

« Desde que me sabía en manos de la Inquisición, y conocía además la identidad de quienes habían movido los hilos de la celada, albergaba una cólera lúcida y fría, rayana en la desesperación, que necesitaba echar afuera de algún modo. La suerte de don Vicente de la Cruz y sus hijos, incluso la de la novicia encarcelada, no le importaban tanto. En las reglas del juego peligroso donde a menudo iba en prenda la propia piel, aquello formaba parte del negocio. Lo mismo que en cada combate se producían bajas, los lances de la vida deparaban ese tipo de cosas. Y él las asumía desde el principio con su impasibilidad habitual; un talante que, si a veces parecía rozar la indiferencia, no era otra cosa que estoica resignación de viejo soldado.

Pero conmigo era diferente. Yo era – si me permiten vuestras mercedes expresarlo de algún modo – lo que para Diego Alatraste y Tenorio, veterano de los tercios de Flandes y de aquella España peligrosa y bronca, podía representar la palabra *remordimiento*. A mí no le era tan fácil asignarme fríamente a la lista de bajas de un mal lance o de un asalto. Yo era su responsabilidad, le pluguiera o no. »¹⁶⁷

Lors d'une sortie nocturne dans le passage de San Ginés, lieu favori des « retraídos », nous faisons la connaissance d'un nouveau personnage: un homme du nom de Bartolo Cagafuego, un « rufián » de Córdoba, rencontré lors du premier séjour d'Alatraste à la prison de la Cour¹⁶⁸. Cet homme sera présent dans les prochains tomes.

De nouveau grâce à l'aide du comte de Guadalmedina¹⁶⁹, il obtient un rendez-vous avec Olivares¹⁷⁰ qui, impressionné par le courage et l'entêtement du capitaine, lui remet discrètement un bout de papier où sont écrits quatre mots. Francisco de Quevedo se met en route et mène son enquête séparément à partir du chapitre huit. Il paraît alors très clair qu'Alquézar dispose des moyens nécessaires pour mener à bien son plan et que le seul espoir est de savoir ce que signifie ces quatre mots. Alatraste commence donc à être très inquiet pour Iñigo, envers lequel il ressent une immense responsabilité. Il ne peut pas le laisser à son sort, sachant qu'il risque de se retrouver sur le bûcher. Car à l'époque, l'un des châtiments inquisitoriaux était de célébrer des autos da fé. C'est pour cela qu'il décide de rendre visite au secrétaire du roi, pendant la nuit. Il le menace de revenir le tuer si jamais il arrivait malheur à Iñigo et il est sur le point de le relâcher lorsqu'Angélica le surprend et commence à crier.

¹⁶⁷ *LS*, p. 150.

¹⁶⁸ *LS*, p. 146-147.

¹⁶⁹ *LS*, p. 159 et suivantes. Cf. le début de *CA*.

¹⁷⁰ *LS*, p. 170 et suivantes.

Après cela, Iñigo revient à son séjour à la prison¹⁷¹. Il nous livre ses pensées, plus que jamais tournées vers Angélica de Alquézar. Le chapitre neuf est ensuite consacré à l'auto da fé auquel assistent des milliers de personnes, entre autres Alquézar, Bocanegra, Olivares et le roi. Iñigo nous explique alors le déroulement de l'événement¹⁷² et ce qu'il peut observer depuis sa position au milieu de la procession. Un auto da fé¹⁷³ était une cérémonie de pénitence publique célébrée par l'Inquisition espagnole, pendant laquelle la population assistait aux jugements puis à l'exécution par le feu des hérétiques. Ayant repéré Alatrisme parmi la foule, Alquézar fait signe à plusieurs hommes de s'en approcher et de le neutraliser. Mais Diego Alatrisme reste prudent et prend le temps de réfléchir à ses actes. Entre les poursuivants se trouvait Malatesta, et nous assistons à un nouveau duel¹⁷⁴ entre les deux spadassins, dont Alatrisme sort sain et sauf et Malatesta blessé.

Au moment où c'est au tour d'Iñigo de monter sur l'estrade et d'entendre sa sentence, Francisco de Quevedo apparaît près d'Alquézar, lui remettant un document¹⁷⁵. Le récit s'interrompt alors, nous laissant imaginer ce qui s'est passé, en nous décrivant les bûchers flamboyants pendant la nuit. Cette description permet de repousser à plus tard l'explication des faits, démontrant une nouvelle fois de la technique de l'auteur pour insérer le suspense. Le chapitre dix est donc la conclusion de cette aventure, tout comme il l'était pour le premier tome. On retrouve les protagonistes sains et saufs, en pleine discussion à propos des derniers événements. En réalité, les quatre mots d'Olivares signifiaient qu'Alquézar n'a pas « la sangre limpia » et cela permit de sauver la vie d'Iñigo¹⁷⁶. On peut donc penser qu'Alquézar imaginera un moyen de prendre sa revanche par la suite. Finalement, Alatrisme reste pour veiller sur le jeune garçon endormi, qui sent sa présence et se sent rassuré. Par conséquent, nous pouvons aussi constater l'évolution de leur relation: le page devient un protégé puis un ami. Alatrisme ne s'imaginait pas avoir la garde d'un jeune garçon mais il se rend compte de l'importance de sa présence.

« [...] sentí el contacto de su mano, la palma áspera que se posó un momento sobre mi frente, con una ternura calida, inesperada. »¹⁷⁷

¹⁷¹ LS, p. 194.

¹⁷² LS, p. 212 et suivantes.

¹⁷³ Cela nous rappelle la description parodique de Voltaire dans *Candide ou l'Optimisme* (Edition Pocket, 1998 [1989], p. 40-41).

¹⁷⁴ LS, p. 222 et suivantes.

¹⁷⁵ LS, p. 227.

¹⁷⁶ LS, p. 232.

¹⁷⁷ LS, p. 237.

Dans ce dernier chapitre nous assistons à une nouvelle « tertulia » de poésie, lorsqu'Iñigo recopie des vers de Quevedo mais également à une dernière rencontre entre Alariste et Malatesta qui est mal en point, mais le capitaine ne peut le tuer de sang froid. Il s'éloigne, de la même façon que Malatesta s'était éloigné à la fin du premier roman, en riant bruyamment. Les armes et les lettres sont donc deux éléments indissociables. L'épilogue permet ainsi de faire le lien entre la fin du second et le début du troisième tome, dont le sujet sera le retour des soldats en Flandres. Mais à la différence du premier, il n'y a pas de date à la fin du récit, elle ne se situe qu'après les extraits de poésie apocryphes et le message d'Alberto Montaner demandant, à la manière des ouvrages du XVII^{ème} siècle, la licence d'imprimer l'ouvrage d'Arturo Pérez-Reverte.

II.1.3) *El sol de Breda* (1998)¹⁷⁸

C'est le troisième volet de la saga historique et il commence au moment où nos deux protagonistes ne sont plus en Espagne mais aux Pays-Bas, où la guerre a repris. Le titre est



Edition Alfabara

transparent pour un lecteur cultivé qui connaît le célèbre tableau de Diego Velázquez, *Las Lanzas o la Rendición de Breda* (1635). Il est donc consacré au récit des combats menés lors du siège de Bréda et des épisodes marquants dans la vie d'Iñigo. Le jeune garçon est « mochilero » (aide de camp) et s'occupe des affaires du capitaine Alatrisme. Il acquiert dans ce tome beaucoup plus de protagonisme que dans les précédents. Il passe un an en Flandres et fait donc le lien avec les tomes précédents. Pendant cette période il acquiert de l'expérience au combat et grandit aussi de manière plus flagrante car il prend du recul sur les événements passés ou présents et veut témoigner fidèlement de ce qu'il voit. Il commence son récit en décrivant les alentours de la ville d'Oudkerk qu'ils sont sur le point d'attaquer afin d'empêcher l'accès des renforts aux assiégés de Bréda. Un nouveau personnage fait son apparition, Jaime Correas, un autre « mochilero »¹⁷⁹ qui devient l'ami d'Iñigo.

Derrière le récit du combat le narrateur insère son propre commentaire historique, grâce aux citations de poèmes et ce dès le premier chapitre, comme dans les deux premiers volets. Malgré sa renommée internationale, l'armée espagnole n'est plus celle qu'elle était:

« Éramos la fiel infantería del rey católico. Voluntarios todos en busca de fortuna o de gloria, gente de honra y también a menudo escoria de las Españas, [...]. Impávidos y terribles hasta en la derrota, los tercios españoles, seminario de los mejores soldados que durante siglos había dado Europa, encarnaron la más eficaz máquina militar que nadie mandó nunca sobre un campo de batalla. Aunque en ese tiempo, acabada la era de los grandes asaltos, con la artillería imponiéndose y la guerra de Flandes convertida en lentos asedios de minas y trincheras, nuestra infantería ya no fuera la espléndida milicia en la que fiaba el gran Felipe II [...] Tras largas décadas de reñir con medio mundo, sin sacar de todo aquello mas que los pies fríos y la cabeza caliente, muy pronto a España no le quedará sino ver morir a sus tercios en campos de batalla [...].»¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ici l'abréviation du titre est *SB*.

¹⁷⁹ *SB*, p. 19.

¹⁸⁰ *SB*, p. 20-21.

En effet, l'armée était sujette aux mutineries et à l'indiscipline, notamment à cause du manque de moyens financiers pour payer les soldats. Mais au milieu du désordre et des combats, une seule chose semble être plus importante: Iñigo remarque un Hollandais et un Espagnol qui entassent des livres hors d'un édifice en feu, il leur offre son aide. Quelques lignes plus loin nous apprenons que cet épisode fut marquant pour Iñigo: il venait de rencontrer Pedro Calderón de la Barca, dont il ne connaîtrait le nom que bien plus tard, comme il nous le confie par anticipation. Ce mode de narration est aussi typique dans les romans d'Arturo Pérez-Reverte et nous pourrions étudier son fonctionnement un peu plus loin. Ainsi, cet épisode rend compte de l'importance du sauvetage de la culture, comme le revendique Pérez-Reverte depuis le début de sa carrière.

Le capitaine Alatrisme n'apparaît qu'à partir de la page 28 et les premières choses que l'on apprend de lui ce sont son sourire fatigué et son regard. Il se trouve près d'un feu en compagnie d'autres soldats, dont un ancien camarade Sebastián Copons qui sera très présent par la suite, et du capitaine Bragado, leur supérieur. Iñigo, comme à son habitude, nous donne le nom de chaque personnage qu'il rencontre et le décrit, mais certains n'ont parfois qu'un rôle minime. Dans le deuxième chapitre il nous en cite un autre, plus important cette fois, le général Ambrosio Spínola, dont il vante les mérites et les victoires mais qui n'apparaît pas avant le chapitre quatre et il en profite pour expliquer en détails la situation:

« Flandes se iba perdiendo, y nunca se acababa de perder, hasta que al cabo se perdió. »¹⁸¹

On sait désormais que le début de ce troisième tome se situe en 1624, pendant l'hiver et qu'il devient difficile pour les « tercios » de conserver le lien entre l'Espagne et les États catholiques du nord de l'Europe, en proie à l'influence protestante et lassés de tant de guerres. Iñigo a donc fêté ses quatorze ans sur le front et nous explique qu'il s'est rapidement converti en soldat aux côtés de Diego Alatrisme¹⁸²:

« Hice, en suma, y aún haría otras en mis siguientes años, muchas cosas que no estoy orgulloso de recordar; pero sobreviví al invierno, socorrí a mis camaradas y me hice hombre en toda la extensa y terrible acepción de esa palabra. »¹⁸³

¹⁸¹ *SB*, p. 35.

¹⁸² *SB*, p. 37.

¹⁸³ *SB*, p. 39.

Le roman est un exemple typique du *Bildungroman* et d'un hommage aux soldats espagnols, par Jaime SILES, « *El sol de Breda* »: *situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica*, in *Territorio Reverte*, *op. cit.*, p. 444.

Ainsi, après une longue description de la situation des soldats et de son parcours personnel, il nous relate le début d'une mutinerie, étant donné qu'ils n'ont pas reçu leur paye depuis plusieurs mois¹⁸⁴. Il affirme que tous les motifs étaient réunis pour qu'elle se réalise. Entre-temps, Alatrisme reçoit une lettre de Francisco de Quevedo qui le tient au courant des dernières nouvelles de la Cour. Il évoque aussi une rencontre fortuite avec Malatesta et lui conseille de prendre garde à son retour car Luis de Alquézar est devenu très puissant. Mais après cette pause épistolaire, le chapitre trois nous annonce la mutinerie dont il était question à cause de la faim, du froid, de la misère, etc., et c'est la première d'une longue série:

« Los motines de Flandes, hijos de la indisciplina originada por el mal gobierno, fueron la enfermedad que minó el prestigio de la monarquía española; cuyo declive en las provincias rebeldes, e incluso en las que se mantuvieron fieles, debió más agravios a las tropas amotinadas que a los propios sucesos de guerra. »¹⁸⁵

Le général Ambrosio Spínola¹⁸⁶ arrive au chapitre quatre pour mettre fin aux négociations. On apprend en même temps qu'il connaît aussi Alatrisme depuis plusieurs années et que les deux vétérans sont restés en bons termes. Iñigo nous relate que cette rencontre a lieu peu de temps avant l'incident dont il est victime. En effet, étant donné que les moments de repos sont rares en temps de guerre, les soldats en profitent pour festoyer et dépenser leur argent. C'est alors qu'Iñigo nous confie qu'il a perdu sa virginité à cette époque et qu'il était fréquent d'assister à des duels entre des soldats qui convoitaient une même jeune femme. La jeune femme en question était précisément convoitée par un autre soldat plus âgé qui s'en prit à Iñigo¹⁸⁷, qui se défendit avant d'être écarté de justesse par Diego Alatrisme. Ce chapitre se termine avec la mort de son adversaire et l'annonce d'un nouveau combat imminent sur le champ de bataille d'Oudkerk. Dans les chapitres suivants (cinq et six), Iñigo nous rapporte les événements avec toujours beaucoup de détails, étant donné qu'il s'agit de son premier vrai combat et qu'il veut témoigner fidèlement de ce qu'il a vécu:

« Aquélla era mi primera refriega general en campo abierto; y nunca hasta entonces había visto a los españoles esperando a pie firme una acometida. »¹⁸⁸

Le combat violent occupe le chapitre cinq, de la page 115 à la page 140, et il nous semble interminable. D'ailleurs, le titre *La fiel infantería* rappelle aussi le titre d'un essai

¹⁸⁴ SB, p. 65

¹⁸⁵ SB, p. 78.

¹⁸⁶ SB, p. 91-92.

¹⁸⁷ SB, p. 105-106.

¹⁸⁸ SB, p. 124.

d'Arturo Pérez-Reverte¹⁸⁹ dans lequel on retrouve tous les détails du siège de Bréda et du tableau de Velázquez¹⁹⁰, qui est le point de référence de ce roman et témoigne de la fin de ce siège, au moment où le général hollandais remet les clés de la ville aux espagnols. Il est évoqué au début du chapitre six et décrit dans l'épilogue. Les Espagnols finissent par l'emporter grâce à la discipline de fer et l'organisation rigoureuse des tercios, l'unité basique de l'armée espagnole¹⁹¹. Ainsi, ce roman permet également à l'auteur d'expliquer le statut, le fonctionnement et l'organisation de l'armée espagnole au XVII^e siècle. Au milieu du désordre Iñigo parvient à rejoindre Alatrisme qui vient en aide à Copons et il nous relate la fin du combat¹⁹². C'est aussi un épisode marquant pour le jeune garçon car c'était son premier vrai combat en tant que soldat. Au même moment il rencontre le regard d'Alatrisme qui l'observe fixement. Ce regard scrutateur est l'une des caractéristiques principales du vétéran et il en déconcerte plus d'un, dont Iñigo qui ne sait jamais à quoi s'attendre avec son maître:

« Los ojos de Diego Alatrisme, relucientes por el reflejo del incendio, me observaban con una suerte de cavilosa fijeza, como si pretendiera leer algo en mi interior. »¹⁹³

Le récit se poursuit dans le chapitre six avec un autre épisode marquant pour Iñigo. En effet, après le combat, il découvre un homme blessé et s'enquiert d'Alatrisme et de Copons pour leur demander de l'aide. Mais il ne s'attendait pas à ce qu'ils mettent fin à ses souffrances froidement. Il nous fait donc comprendre que ce jour-là il a appris une dure leçon, qui est celle qu'a vécu Arturo Pérez-Reverte en tant que correspondant de guerre:

« Fue entonces cuando me revolví. Sentía una cólera sorda y tranquila, que jamás había conocido hasta esa noche. [...] Así fue como ocurrió todo, la noche en que Sebastián Copons degolló al holandés herido y yo aparté de mi hombro la mano del capitán Alatrisme. [...] Allí, solo y de pie ante el cadáver, empecé a mirar el mundo de manera diferente. Y vime en posesión de una verdad terrible, que hasta ese instante sólo había sabido intuir en la mirada glauca del capitán Alatrisme: quien mata de lejos lo ignora todo sobre el hecho de matar. Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte. »¹⁹⁴

¹⁸⁹ Arturo PÉREZ-REVERTE, *Sobre cuadros, libro y héroes*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998, p. 5-11.

L'intertextualité est aussi un trait récurrent des romans d'Arturo Pérez-Reverte.

¹⁹⁰ *La rendición de Breda o Las lanzas* (1635) est un condensé d'éthique : récit hagiographique de la dignité espagnole et d'esthétique (les lances verticales, l'opposition entre l'ordre dans le camp des vainqueurs et la déroute dans celui des vaincus). Velázquez était le peintre officiel de la Cour. On peut aussi remarquer les commentaires des personnages qui ne prêtent pas plus d'attention que cela au tableau et ceux-ci sont aussi révélateurs du statut du peintre, pas encore considéré comme artiste à l'époque.

¹⁹¹ Juan ESLAVA GALÁN, *Viaje a los escenarios del capitán Alatrisme*, Madrid, El País Aguilar, 2006, p. 98-114.

¹⁹² *SB*, p. 144-150.

¹⁹³ *SB*, p. 151.

¹⁹⁴ *SB*, p. 159-160.

Par conséquent, ce troisième tome acquiert une dimension plus obscure que les précédents car Iñigo grandit, il a désormais quinze ans et apprend à ses dépens les difficultés de la vie. Après une longue réflexion, il nous livre dans le chapitre sept le contenu d'une lettre¹⁹⁵ destinée à Francisco de Quevedo, mais le repos, une fois encore, est de courte durée. Le combat se déroule désormais dans les tranchées car l'ennemi pose des mines. Ils sont sur le point de remporter la victoire car les assiégés commencent à manquer de tout. Le capitaine Bragado envoie Alatrisme et ses camarades dans les caponnières¹⁹⁶ afin de pénétrer dans le camp adverse et ils réussissent leur mission. Le chapitre huit est consacré au récit d'une « encamisada »¹⁹⁷, en d'autres termes, d'une attaque nocturne à effectif réduit, à laquelle Iñigo survit de justesse. Ce n'est que dans les derniers chapitres qu'a lieu la fin du siège puisqu'Iñigo consacre la majeure partie de son récit à expliquer le déroulement des combats et ses propres réflexions, ce qui explique les ellipses temporelles. La dimension critique de la série atteint alors un niveau maximal et le jeu narratif de l'auteur repose sur le témoignage du jeune garçon. Nous pouvons constater les effets du temps sur Iñigo qui devient un adolescent, pense souvent à Angélica¹⁹⁸ et commence à se rebeller contre la figure paternelle:

« En cuanto a mí, la naturaleza de mis sentimientos estaba dividida respecto al capitán, aunque yo apenas era consciente de ello. »¹⁹⁹

Dans l'épilogue, le peintre Diego Velázquez apparaît pour la seconde fois depuis le début de la série. Il est dans son atelier et n'est plus un jeune peintre inconnu car il s'occupe de décorer le palais royal. Iñigo lui confie les derniers détails sur la reddition de Breda²⁰⁰. Il nous explique aussi que le tableau immortalise un événement qui restera dans les mémoires. Finalement, ce ne sont pas les combats ou les critiques qui sont omniprésents, mais la dimension humaine des personnages littéraires ainsi que la culture espagnole et ses plus célèbres représentants. La date « Madrid, agosto de 1998 », la note de l'éditeur²⁰¹ et les poèmes à la fin ne font que corroborer les aspects vraisemblables de ce roman. Le commentaire fait sourire le lecteur pour les raisons déjà données plus haut: Alatrisme est un personnage de fiction mais par le biais des mécanismes narratifs propres du roman historique, le narrateur affirme qu'il apparaît sur le tableau de Velázquez et qu'il a été témoin de la fin du siège de Breda.

¹⁹⁵ *SB*, p. 163-167.

¹⁹⁶ *SB*, p. 177 et suivantes.

¹⁹⁷ *SB*, p. 189 et suivantes.

¹⁹⁸ Il reçoit une lettre d'elle, *SB*, p. 221.

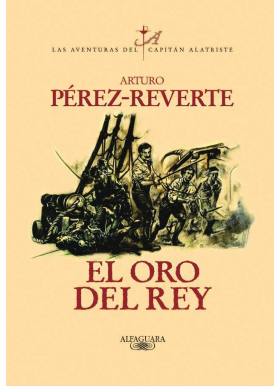
¹⁹⁹ *SB*, p. 219 et suivantes.

²⁰⁰ « El resto es un cuadro, y es Historia. », *SB*, p. 237 et suivantes.

²⁰¹ *SB*, p. 249.

II.1.4) *El oro del rey* (2000)²⁰²

Le quatrième tome nous emmène à Cádiz, au moment du retour de Flandres de Diego Alatrisme et d'Iñigo en 1626, qui a désormais seize ans, et ce dernier commence son récit avec



Edition Alfaguara

beaucoup de détails concernant les lieux qu'ils visitent et de critiques sur la situation économique de l'Espagne, comme dans les volumes précédents. Nous retrouvons le capitaine Diego Alatrisme à partir de la page 15, toujours avec un léger sourire et sa main sur l'épaule d'Iñigo²⁰³. Puis on nous relate le déroulement de leur voyage, pendant lequel Iñigo a pu assister à un combat naval entre Hollandais et Espagnols. Dès le début Iñigo nous rappelle qu'Alatrisme mettait un point d'honneur à parfaire son éducation et qu'il avait donc emporté avec lui plusieurs livres. De la même façon, il l'entraînait régulièrement à l'épée afin qu'il apprenne toutes les techniques du combat. A la page 23, ils reçoivent une lettre de Francisco de Quevedo. Cette fois-ci, il les attend à Séville et laisse entendre qu'il a besoin d'eux:

« Sólo que, teniendo que ver con vuestra merced, se trata (naturalmente) de un asunto de espada. »²⁰⁴

La fin du premier chapitre est consacrée à la transition entre leur départ de Breda et leur arrivée à Séville, Iñigo nous racontant leur retour en Espagne et insérant quelques données biographiques à propos d'Alatrisme. Dans le second chapitre, Quevedo résume l'affaire dont il est question:

« Habrá que matar. »²⁰⁵

Un nouveau personnage fait son apparition, un comptable du nom d'Olmedilla et Iñigo nous décrit leur parcours dans Séville. Il en profite aussi pour nous exposer la situation économique de la ville, puisque celle-ci accueillait les bateaux de retour des Indes, chargés d'or et de produits divers. Ensuite, nous apprenons le rôle d'Olmedilla dans cette histoire:

« - Está aquí con una misión... El propio conde-duque mueve los hilos. Y su trabajo incomodará a más de uno. »²⁰⁶

Par la même occasion, Francisco de Quevedo leur détaille aussi la raison de sa présence. Il est apprécié à la Cour et rend des services à Olivares. Pendant une promenade

²⁰² L'abréviation du titre est *OR*.

²⁰³ *OR*, p. 17.

²⁰⁴ *OR*, p. 24.

²⁰⁵ *OR*, p. 35.

²⁰⁶ *OR*, p. 49.

d'Iñigo dans Séville, il se retrouve face à un ancien ennemi²⁰⁷ qui est décrit, comme toujours, menaçant et impatient de rencontrer le capitaine Alatrisme pour régler ses comptes. Gualterio Malatesta interpelle le jeune garçon avec son sifflement habituel, juste au moment où Iñigo croit apercevoir Angélica de Alquézar dans un des carrosses de la reine.

Puis nous retrouvons également le comte de Guadalmedina qui apprécie le retour d'Alatrisme et lui donne plus de détails concernant leur mission. Séville accueille les richesses provenant d'Amérique (les Indes) et celles-ci servent à financer les conflits européens au lieu de rester en Espagne. Ainsi, par le biais de Guadalmedina, le narrateur dénonce la contrebande d'or et d'argent et l'enrichissement excessif des intermédiaires entre l'arrivée et le départ des marchandises:

«Era un secreto a voces, pero nadie cortaba el tráfico porque todos se beneficiaban. Incluso el rey. [...] En ese panorama, prosiguió Guadalmedina, el contrabando de oro y de plata era decisivo.»²⁰⁸

Leur mission est d'intercepter un galion dont une partie de la marchandise n'a pas été déclarée, qui se trouve être de l'or. Il appartiendrait à plusieurs personnes influentes dont Luis de Alquézar et serait bientôt transféré vers un autre galion en direction des Flandres²⁰⁹. Il leur dit aussi que le plan a été échafaudé par Olivares avec approbation du roi et que c'est la raison de leur présence à Séville. Ce plan comporte par conséquent deux facettes dont une très dangereuse et Alatrisme se voit encore une fois impliqué dans une intrigue politique.

Dans le chapitre quatre nous retrouvons aussi Sebastián Copons²¹⁰ et Alatrisme lui demande de rester dans les parages. En effet, afin de mener à bien sa mission, il doit constituer une équipe d'hommes de confiance. Par la suite, il rend une visite au propriétaire du bateau²¹¹ avec le comptable Olmedilla. Au même moment, Iñigo se trouve dans les rues de Séville car il a reçu un mot d'Angélica²¹². Ils se rencontrent de nouveau et nous pouvons constater que les sentiments d'Iñigo sont toujours les mêmes, malgré les dangers qu'elle lui a fait encourir dans *Limpieza de sangre*. Comme à son habitude, ses paroles sont brèves et mystérieuses, voire menaçantes. Elle souhaite le revoir et lui donne rendez-vous au parc de la

²⁰⁷ OR, p. 57.

²⁰⁸ OR, p. 66.

²⁰⁹ OR, p. 70-71.

²¹⁰ OR, p. 91-93.

²¹¹ OR, p. 95 et suivantes.

²¹² OR, p. 101.

Alameda²¹³, ce qu'il nous relate dans le chapitre cinq. Mais il tombe à nouveau dans une embuscade car Malatesta est aussi présent avec plusieurs hommes et le provoque en duel. Seulement, au moment où il ne s'y attendait pas, Alatrisme, Copons et Quevedo sortent aussi de l'obscurité²¹⁴ afin de lui venir en aide. Cet épisode nous permet de constater, une fois encore, la naïveté d'Iñigo face à Angélica et la protection constante d'Alatrisme. Leur discussion à partir de la page 129 ne fait que le confirmer. Depuis le début de la série ils n'ont eu que de brefs échanges mais une certaine complicité s'est installée dans ce duo père / fils:

« Tal vez, pensé, buscaba decirme que a Lope de Balboa, su amigo, le habría gustado verme aquella noche espada y daga en mano, solo frente a seis hombres, con dieciséis años apenas cumplidos. O escuchar a su hijo diciendo que estaba enamorado de una mujer. »²¹⁵

Après cet épisode, ils se mettent à recruter les hommes dont ils ont besoin pour accomplir leur mission. On assiste à leur rencontre avec Juan Jaqueta (un soldat connu à Naples)²¹⁶ qui leur donne quelques noms dont celui d'un certain Nicasio Ganzúa, qui est à la prison royale (chapitre six). Cela leur donne donc l'occasion d'aller à la Cour et de voir le roi et la reine lors d'une sortie²¹⁷. Iñigo nous les décrit et affirme que la reine est très belle. Il nous expose aussi quelques détails biographiques de Philippe IV, très jeune et très différent de ses prédécesseurs. Ensuite, il revient à son récit à propos de Ganzúa, la veille de sa pendaison, et nous fait part de la rencontre avec Cagafuego²¹⁸. Cet épisode²¹⁹ donne à Iñigo l'opportunité de décrire la prison, la situation des prisonniers ainsi que le déroulement d'une exécution.

Dans le chapitre sept, Alatrisme, Olmedilla et Iñigo sont au port, observant le Guadalquivir. Guadalmedina et Quevedo les rejoignent avant que le groupe de mercenaires ne se forme et insistent sur le fait qu'ils ne seront pas responsables d'un quelconque échec de l'opération. Le comte lui transmet des éloges de la part d'Olivares²²⁰ qui semble s'intéresser de plus en plus à Alatrisme, ainsi que le roi. La troupe est donc formée d'Alatrisme, Iñigo, Ginesillo el Lindo et deux de ses amis (qui étaient aussi à la prison avec Ganzúa), Sebastián Copons, Juan Jaqueta et deux de ses amis, Bartolo Cagafuego ainsi que d'autres anciens soldats. Le capitaine et Olmedilla leur donnent les dernières informations mais on n'assiste

²¹³ OR, p. 108.

²¹⁴ OR, p. 124.

²¹⁵ OR, p. 130.

²¹⁶ OR, p. 138.

²¹⁷ OR, p. 148-151.

²¹⁸ OR, p. 153.

²¹⁹ OR, p. 145-172.

²²⁰ OR, p. 176.

pas à l'assaut du bateau avant la fin du roman, c'est-à-dire aux chapitres huit et neuf (à partir de la page 197). Entre temps, deux hommes encapuchonnés²²¹ arrivent en compagnie de Guadalmedina qui vient les saluer et observer l'équipe. Ensuite, ils embarquent en direction du lieu de rendez-vous et mettent au point leur stratégie. Alatrisme conseille ainsi à Iñigo de prendre soin de lui car personne ne pourra lui venir en aide. Leur dialogue ressemble à celui qu'ils ont eu après le piège d'Angélica, à propos de l'avenir du jeune garçon et de son éducation²²².

Dans le chapitre huit l'équipe se déploie en petits groupes et attaque le galion, à la surprise des marins présents sur le bateau²²³. Mais la surprise est plus grande lorsqu'Alatrisme se retrouve face à Malatesta et qu'il comprend qu'ils ont encore été piégés²²⁴. Il se rend compte que le détournement de l'or a été planifié par quelqu'un de haut placé (Qui d'autre qu'Alquézar ?). Dans le chapitre neuf, nous assistons à leur duel²²⁵ puis à la fuite de Malatesta, comme à son habitude, dans l'obscurité. Pendant le combat la moitié de l'équipe survit et Iñigo est blessé sans gravité mais il s'inquiète pour son maître. Lorsqu'ils vérifient qu'il n'y a plus personne, deux des mercenaires désobéissent à l'ordre d'Alatrisme et descendent à la cale, là où est caché l'or²²⁶. Ils sont tués et l'équipe abandonne le bateau.

C'est ainsi que, malgré les difficultés, la mission a été menée à bien. Le récit d'Iñigo se clôt dans la douleur à cause de sa blessure et l'épilogue nous permet d'assister à une autre sortie du roi et de sa Cour. A cette occasion, Olivares convie Alatrisme par le biais de Guadalmedina. Le jeune garçon peut apercevoir Angélica, pour la dernière fois dans cette histoire. Le roi fait alors un geste surprenant envers Alatrisme, il s'arrête un instant pour le dévisager et lui offrir une chaîne en or, un cadeau considéré à double tranchant par le capitaine, et l'on peut supposer que nous saurons le fin mot de l'histoire dans le prochain volet. Comme dans les précédents volets de la saga, la date (« *Madrid, octobre 2000* ») et les extraits de poésie servent de conclusion d'une aventure riche en émotions et en combats.

²²¹ OR, p. 185-187. On apprendra ensuite que l'un d'entre eux était Philippe IV.

²²² OR, p. 195.

²²³ OR, p. 201 et suivantes.

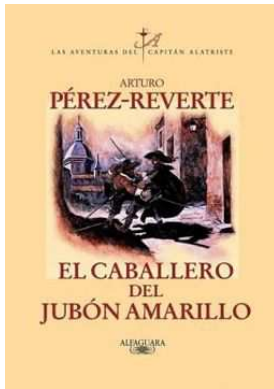
²²⁴ OR, p. 228 et suivantes.

²²⁵ OR, p. 231-238.

²²⁶ OR, p. 242 et suivantes.

II.1.5) *El caballero del jubón amarillo* (2003)²²⁷

Le cinquième volet se présente de la même manière que les précédents: le titre de chacun d'entre eux désigne soit une personne, soit un endroit et résume l'intrigue. La nouvelle



Edition Alfaguara

aventure de Diego Alatrisme et d'Iñigo Balboa les ramène à Madrid, dans les « corrales de comedias »²²⁸. Le premier chapitre commence également *in medias res*: nous retrouvons le capitaine en plein duel avec un jeune inconnu parce qu'il a utilisé le « vos » pour s'adresser à lui, ce qui, à l'époque du Siècle d'Or, était un motif suffisant pour empoigner l'épée²²⁹. Le premier chapitre est représentatif du cinquième roman et de la série dans sa globalité: Alatrisme est sur le point de rater la première d'une pièce de Tirso de Molina à cause de ce contretemps²³⁰. Il finit par rejoindre Francisco de Quevedo et Iñigo Balboa. De nouveaux personnages font leur entrée sur les planches: l'actrice María de Castro et son mari Rafael de Cózar. Celle-ci avait déjà fait une rapide apparition dans *CA*²³¹, lors d'une représentation de Lope de Vega. C'était le jour où le Prince de Galles et le marquis de Buckingham sont venus en aide à Diego Alatrisme. Nous retrouvons aussi d'anciens personnages comme le comte de Guadalmedina et le comte-duc d'Olivares (dans les gradins), puis Martín Saldaña (dans les coulisses) et Juan Vicuña à la taverne du Turc en compagnie du Licenciado Calzas et du Tuerto Fadrique.

Cependant, deux autres personnages sont aussi présentés dans ce premier chapitre: Gonzalo Moscatel (un boucher déjà connu d'Alatrisme) et Saturnio Apolo (un avocat intrigant), qui interviendront plus loin dans l'histoire. Le fait est que ce Gonzalo Moscatel est présent dans les coulisses avec María de Castro et qu'il ne s'entend pas bien avec Alatrisme²³², qu'il foudroie du regard.

²²⁷ L'abréviation du titre est *CJA*.

²²⁸ Le titre du premier chapitre est « El corral de la Cruz » (*CJA*, p. 11), un lieu théâtral très fréquenté à l'époque comme nous l'explique Alberto MONTANER dans son introduction (*Encuadre histórico, El Madrid del Rey Planeta*, p. 63) dans l'édition annotée de *El capitán Alatrisme* (Alfaguara, 2009).

²²⁹ Le « vos » était une formule trop familière pour s'adresser à une autre personne d'une catégorie sociale égale ou plus élevée que soi, ou que l'on rencontrait pour la première fois, comme c'est le cas ici. Le jeune homme en question ne s'est pas exprimé avec respect. Il était donc plus commun d'utiliser la formule « vuestra merced » ou « vuestras mercedes », qui est celle qu'Iñigo utilise pour s'adresser à ses lecteurs.

²³⁰ « Todo Madrid estaba en lo de Tirso, mientras él seguía allí, perdiendo el tiempo. », *CJA*, p. 14.

²³¹ *CJA*, p. 26.

²³² *CJA*, p. 32-35. Le narrateur nous apprend qu'ils se sont déjà rencontrés il y a de cela deux mois et qu'Alatrisme a pris la défense d'une jeune femme (qui se révèle être María de Castro) contre l'insistance de Moscatel. L'actrice a plusieurs amants, dont Diego Alatrisme.

Au début du deuxième chapitre, à partir d'une rencontre avec Pedro Calderón de la Barca²³³ et d'une visite à Lope de Vega, Iñigo nous expose longuement le panorama littéraire du Siècle d'Or: il y avait une grande concentration de talents littéraires à Madrid²³⁴ (Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Góngora, Tirso de Molina, etc.) et tous rivalisaient les uns avec les autres (en particulier Quevedo et Góngora ou bien Cervantes et Lope). Cette conversation nous rappelle que tous les écrivains espagnols (poètes et dramaturges) de l'époque se connaissaient bien et avaient des contacts avec les autres artistes européens. Ce panorama littéraire et artistique prend le contrepied de la décadence, de la violence et de la corruption²³⁵. Francisco de Quevedo nous apprend aussi que le roi s'intéresse à María de Castro. La visite à Lope de Vega, dramaturge admiré par le capitaine Alatrisme, nous dévoile une des énigmes du début du roman:

« - A fe – dijo el joven – que Madrid es un pañuelo.
Y lo era. El capitán Alatrisme y él se habían batido, sin conocerse los nombres, la mañana anterior en las vistillas del Manzanares. Pero lo singular, averiguado ahora con gran admiración de todos, era que el joven reñidor se llamaba Lopito Félix de Vega Carpio, era hijo del poeta y estaba recién llegado a Madrid desde Sicilia. »²³⁶

Le deuxième chapitre nous en apprend un peu plus sur le protagoniste puisqu'Iñigo devient de plus en plus critique et observateur. En effet, derrière ses silences, le capitaine Alatrisme tente de cacher les aspects les plus obscurs de sa vie:

« En lo que se refiere a Diego Alatrisme, a medida que pasaba el tiempo y mis ojos se hacían más despiertos, yo veía cosas que habría preferido no ver. »²³⁷

A la fin de ce chapitre, Alatrisme a rendez-vous avec María de Castro après une malencontreuse rencontre²³⁸ dans une ruelle sombre. On peut ainsi noter le contraste entre certains lieux de Madrid, entre les lieux fréquentés par les nobles et la famille royale et les lieux mal famés et fréquentés par des gens peu recommandables. C'est d'ailleurs le cas dans le troisième chapitre puisque l'ambiance change totalement, au moment où Iñigo rencontre la reine Isabel de Borbón²³⁹ grâce à Francisco de Quevedo. Elle demande à l'écrivain de composer une comédie qu'il intitule *La espada y la daga*. Cela permet à Iñigo de la décrire en

²³³ CJA, p. 48. Dans *El sol de Breda*, Iñigo ne connaissait pas le nom de celui qu'il avait aidé à sauver des livres de la bibliothèque hollandaise incendiée.

²³⁴ CJA, p. 43 et suivantes, et p. 56-61.

²³⁵ CJA, p. 62-63.

²³⁶ CJA, p. 53.

²³⁷ CJA, p. 64.

²³⁸ CJA, p. 67-71.

²³⁹ CJA, p. 75-76.

détails et de revoir Angélica de Alquézar, qui fait partie des ménines de la reine et lui transmet un message²⁴⁰. Cette cinquième aventure est placée sous l'égide de la culture et des amours contrariés. Les femmes ont un rôle important à jouer dans la vie d'Iñigo et d'Alatriste.

Effectivement, le comte de Guadalmedina profite de la visite de Francisco de Quevedo pour qu'il prévienne Diego Alatriste que María de Castro a les faveurs du roi et qu'il serait préférable pour lui qu'il s'éloigne de l'actrice²⁴¹. Seulement, Alatriste n'est pas d'accord avec lui et change de sujet. Ensuite Gonzalo Moscatel réapparaît et nous apprenons ce qu'il prévoit pour sa nièce Laura. En effet, son ami l'avocat Saturnio Apolo souhaite se marier avec la jeune fille et c'est une affaire presque conclue lorsque le jeune Lopito révèle qu'il est tombé amoureux d'elle et elle de lui²⁴². Au même moment, Iñigo sort pour aller retrouver Angélica mais il ne s'attend pas à ce qu'elle lui demande de l'accompagner pour observer de loin le capitaine Alatriste. Dans le chapitre quatre, les ruelles sombres et en particulier la « calle de los Peligros »²⁴³ sont de nouveau le lieu privilégié pour des rencontres secrètes. Ce sont aussi les premiers échanges amoureux, le premier baiser d'Iñigo et Angélica²⁴⁴.

Au bout de quelques instants, deux hommes entrent dans une taverne et Iñigo retient que l'un d'eux porte un pourpoint jaune²⁴⁵. Voilà l'homme évoqué dans le titre. Angélica refuse de donner plus de détails sur cette affaire d'espionnage et Iñigo est donc de plus en plus troublé par ses propres sentiments, mais aussi par les paroles et les baisers de la jeune fille. Il représente parfaitement le topique « l'amour rend aveugle » car, malgré la personnalité intrigante et diabolique d'Angélica, Iñigo accepte toujours de faire ce qu'elle lui demande. Au bout d'un certain temps, le deuxième homme ressort de la taverne pour faire le guet. Il se retrouve face au capitaine Alatriste, qui termine par reconnaître son ami le comte de Guadalmedina. Ce dernier tente une nouvelle fois de le dissuader d'aller retrouver une femme (on imagine qu'il s'agit de María de Castro) étant donné qu'elle a déjà rendez-vous avec le roi²⁴⁶, ce qui compliquerait la situation du capitaine. A la fin du chapitre quatre Iñigo retrouve ses esprits, quitte Angélica²⁴⁷ et rejoint son maître, à la grande surprise de celui-ci, sur le point d'affronter en duel le comte. On peut ainsi constater qu'à partir de ce moment leur relation a

²⁴⁰ *CJA*, p. 79 et p. 83.

²⁴¹ *CJA*, p. 86-93.

²⁴² *CJA*, p. 96-101.

²⁴³ *CJA*, p. 105.

²⁴⁴ *CJA*, p. 109.

²⁴⁵ *CJA*, p. 113.

²⁴⁶ *CJA*, p. 122 et suivantes.

²⁴⁷ Cela lui déplait fortement et elle lui reproche son attitude entre les pages 147 et 150.

évolué et que leur amitié est en péril²⁴⁸. Guadalmedina, en sa qualité de noble, n'oubliera pas l'affront subi et l'intervention d'Iñigo ne fait que retarder le duel. Peu de temps après, Martín Saldaña remet un billet à Alatrisme de la part de María de Castro qui lui demande de ne plus lui rendre visite. Le lieutenant en profite aussi pour lui transmettre un avertissement²⁴⁹ car il ne veut pas que son ami mette sa vie et sa liberté en péril.

Ensuite le récit revient se centrer sur l'histoire de Lopito de Vega et Laura Moscatel. Le jeune homme demande alors de l'aide à Francisco de Quevedo et ses amis afin de la faire sortir et de se marier en secret. A la fin du chapitre cinq, Quevedo, Alatrisme, Iñigo et le capitaine Contreras (un ami de Lope de Vega) se rendent à la maison de Gonzalo Moscatel et accomplissent leur mission avec succès, mais Iñigo nous raconte ensuite par anticipation la fin tragique de leur histoire. En effet, les deux jeunes gens ne furent heureux que trois mois car Laura mourut de fièvre à cause de la mauvaise hygiène régnant à Madrid, ce qui donne par conséquent l'opportunité au narrateur de critiquer la capitale espagnole²⁵⁰.

Le chapitre six est le nœud de ce cinquième tome. Iñigo et Alatrisme reçoivent chacun un message de la part d'une femme, le premier de María de Castro et le second d'Angélica de Alquézar, ce qui les entraîne une fois de plus vers un piège²⁵¹. Au lieu de rendez-vous Iñigo et Alatrisme reconnaissent le roi Philippe IV mais ils ne s'attendent pas à se retrouver, une fois encore, face à un ancien ennemi en la personne de Gualterio Malatesta. On comprend alors, en même temps qu'Alatrisme, qu'il a été engagé avec d'autres mercenaires pour attenter à la vie du roi. Le capitaine décide alors de protéger le souverain, suivi de près par Iñigo. La rapidité de l'embuscade trouble le narrateur qui finit par constater la mort de l'homme au pourpoint jaune. Ils en réchappent aussi de peu:

« - Nos necesitan. A quien querían muerto era a él... Tú y yo sólo somos cabezas de turco. »²⁵²

L'implication des deux protagonistes dans des conspirations politiques est de plus en plus inquiétante. La relation entre Iñigo et Alatrisme continue d'évoluer: ils se protègent mutuellement, même si le capitaine se sent toujours autant responsable du jeune garçon. C'est pour cela qu'il lui demande de fuir et de ne pas révéler sa présence au moment de

²⁴⁸ A la page 141 Alatrisme rend visite à Guadalmedina qui ne veut pas le recevoir et lui fait dire de s'en aller.

²⁴⁹ *CJA*, p. 130-139.

²⁵⁰ *CJA*, p. 160-162.

Marcelin DEFOURNEAUX, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'or*, Hachette, 1964.

²⁵¹ *CJA*, p. 170.

²⁵² *CJA*, p. 175.

l'embuscade. En effet, peu de temps après, Guadalmedina et Martín Saldaña viennent pour l'arrêter et il est sur le point de se défendre lorsque le comte lui révèle un secret bien gardé. L'homme qui a été tué n'est pas le roi, mais sa doublure²⁵³. Malgré cette révélation, ils tentent de l'envoyer en prison mais Alatrisme réussit à s'échapper et retrouve Bartolo Cagafuego dans une taverne.

Nous retrouvons Iñigo en compagnie de Francisco de Quevedo dans le chapitre sept. L'écrivain tente de convaincre le comte de Guadalmedina de l'innocence d'Alatrisme, en vain. Lorsqu'Iñigo se présente à la taverne pour lui donner les dernières nouvelles, on peut constater la loyauté de Cagafuego²⁵⁴ envers le capitaine, une loyauté déjà observée par Iñigo chez d'autres anciens camarades d'Alatrisme. Le jeune homme finit par lui avouer la raison de son escapade la nuit de l'embuscade. Il lui confie aussi ses sentiments pour Angélica mais Alatrisme ne le blâme pas. Il cherche également à comprendre pourquoi ils ont été impliqués dans cette histoire²⁵⁵. Iñigo fait donc tout ce qu'il peut pour l'aider, en particulier en allant révéler ce qu'il sait au comte de Guadalmedina:

« - Yo estuve allí aquella noche – empecé. »²⁵⁶

Pendant tout ce temps, dans le chapitre huit, Alatrisme cherche Malatesta et l'attend chez lui. S'ensuit une longue conversation et Malatesta lui révèle que les raisons de son implication dans l'embuscade sont nombreuses mais il reste mystérieux et menaçant, nous laissant imaginer une future rencontre entre les deux spadassins. Après cela, Iñigo retrouve Francisco de Quevedo pour lui dire que Guadalmedina a changé d'avis. En effet, après avoir écouté le récit d'Iñigo, le comte arrange un rendez-vous entre Olivares et le capitaine, ce qui permettra aussi à Iñigo de rendre visite à Angélica et de lui demander des explications²⁵⁷. A la fin de ce chapitre, Alatrisme rencontre Martín Saldaña qui le suit et cela se termine une nouvelle fois en duel²⁵⁸. Puis Cagafuego lui vient en aide et lui permet de se rendre à l'Escorial où se trouvent déjà la famille royale, Olivares, Quevedo, Guadalmedina et Iñigo.

En effet, Guadalmedina amène Iñigo auprès d'Olivares²⁵⁹ qui souhaite le questionner. Le jeune homme reste toutefois prudent car il ne veut pas aggraver les problèmes de son maître, qui, au même moment se retrouve poursuivi pendant son trajet entre Madrid et El

²⁵³ *CJA*, p. 180 et suivantes.

²⁵⁴ *CJA*, p. 198-200.

²⁵⁵ *CJA*, p. 204-206.

²⁵⁶ *CJA*, p. 216.

²⁵⁷ *CJA*, p. 228-234.

²⁵⁸ *CJA*, p. 240-244.

²⁵⁹ *CJA*, p. 255 et suivantes.

Escorial. Le chapitre neuf se termine sur une rencontre de Quevedo et Iñigo avec María de Castro²⁶⁰ et son mari. Les chapitres dix et onze sont donc consacrés aux dernières péripéties du roman. Le capitaine a été capturé et Malatesta vient lui tenir compagnie²⁶¹ pendant qu'Iñigo rejoint Angélica et passe la nuit avec elle. Le lendemain, Alatrisme reçoit la visite d'Emilio Bocanegra et découvre que la conspiration contre le roi n'est pas seulement d'ordre politique mais aussi privé. Au même moment, Iñigo s'enfuit de l'endroit où il était retenu par Angélica et apprend, inquiet pour son maître en apercevant Luis de Alquézar, que le roi court de graves dangers²⁶². Il tente d'avertir le comte de Guadalmedina et Francisco de Quevedo, en vain. Il se retrouve face à Rafael de Cózar²⁶³, le mari de María de Castro, ivre, et le convainc de l'amener à l'endroit où elle se trouve, c'est-à-dire au pavillon de chasse de Philippe IV.

Finalement, Alatrisme se retrouve en pleine forêt, tentant de négocier pour protéger le plus possible Iñigo. Il finit par trouver un moyen de se débarrasser de son geôlier une fois Malatesta parti et se retrouve nez à nez, surpris, avec Iñigo et Rafael de Cózar²⁶⁴. Puis ils entendent du bruit et se rendent compte que le roi a été pris en otage par des mercenaires dont Malatesta. Le souverain n'a nullement l'intention d'obéir à leurs ordres²⁶⁵ ou de se rendre. Au bout de quelques instants d'observation, Alatrisme sort de sa cachette suivi par Iñigo afin de protéger le roi, menacé par Malatesta. Cela nous montre qu'il maintient son respect et sa loyauté envers le roi, comme il l'affirme à plusieurs reprises: « Tu rey es tu rey ». Le chapitre se clôt alors une nouvelle fois sur la tentative de fuite de l'Italien et sur un duel, cette fois-ci contre Iñigo, ce qui permet à Alatrisme de les rejoindre et de le faire prisonnier. L'épilogue nous rapporte les excuses de Guadalmedina à Alatrisme et la rencontre de ce dernier avec le roi, qui le remercie à sa manière²⁶⁶.

Ce cinquième volet a donc été riche en émotions et en péripéties et se termine comme les précédents sur la date « *La Navata, agosto de 2003* », une approbation de la part d'un ami de Pérez-Reverte, Alberto Luis de Cuenca, et des poèmes apocryphes.

²⁶⁰ CJA, p. 273 et suivantes.

²⁶¹ CJA, p. 284-290.

²⁶² CJA, p. 300.

²⁶³ CJA, p. 302-309.

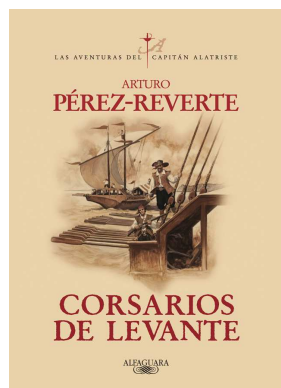
²⁶⁴ CJA, p. 325 et suivantes.

²⁶⁵ CJA, p. 329.

²⁶⁶ CJA, p. 346-347.

II.1.6) *Corsarios de Levante* (2006)²⁶⁷

Après avoir échappé plusieurs fois à la justice inquisitoriale, à la prison et à la mort, les deux protagonistes parcourent la Méditerranée dans le sixième volume des aventures du



Edition Alfabara

capitaine Alatrisme. Nous les retrouvons corsaires, en 1627, à bord de la galère *Mulata* et sur le point d'attaquer un navire étranger²⁶⁸. Dans le premier chapitre Iñigo nous relate leur parcours depuis l'aventure précédente: leurs problèmes avec Olivares et le roi se sont arrangés malgré la rancœur de Guadalmedina ; Malatesta a disparu ; Bocanegra a été interné et Luis de Alquézar est parti pour le Nouveau Monde en emmenant Angélica. Iñigo a maintenant dix-sept ans et veut s'engager dans l'armée. Mais Diego Alatrisme et Francisco de Quevedo souhaitent assurer son avenir et lui trouver une place à la Cour, dans le service du courrier royal²⁶⁹. Afin d'obtenir le statut de soldat, il doit se former en tant que tel pendant une période réglementaire de deux ans. Ainsi, lorsque le capitaine Contreras, ami de Lope de Vega, leur propose de l'accompagner jusque Naples, Iñigo et Alatrisme s'enrôlent dans le tercio de Naples afin de s'éloigner de Madrid et de leurs problèmes. L'histoire avec María de Castro a engendré des difficultés financières mais aussi des disputes avec Caridad La Lebrijana (qui était déjà l'amante occasionnelle d'Alatrisme). Iñigo nous relate par conséquent leur parcours naval²⁷⁰ de l'Espagne à l'Italie en passant par les côtes africaines.

Cette nouvelle aventure nous permet aussi de rencontrer de nouveaux personnages et de visiter de nombreux lieux. La voix narratrice est toujours aussi critique envers la monarchie, les soldats ou la religion, en particulier depuis leur dernier séjour à la Cour. Il s'est rendu compte que les conspirations sont omniprésentes et que l'Espagne, malgré sa richesse et son influence, est de plus en plus décadente et corrompue. Il n'est plus un adolescent qui apprend de son maître mais un jeune homme désirant prendre sa vie en main²⁷¹. Ses réflexions sont plus précises et il insère plus d'indicateurs temporels pour raconter ses souvenirs. Il devient presque l'égal de Diego Alatrisme, qui continue de le protéger et de s'inquiéter pour lui. Les deux hommes se portent désormais une confiance mutuelle.

²⁶⁷ L'abréviation du titre est *CL*.

²⁶⁸ *CL*, p. 11-15.

²⁶⁹ *CL*, p. 18.

²⁷⁰ *CL*, p. 19. Les cartes à l'intérieur de la couverture illustrent les différentes étapes de leurs voyages.

²⁷¹ *CL*, p. 46-47. Réflexion à propos des années passées avec Alatrisme.

Le premier chapitre nous embarque sur la *Mulata*, sous le commandement du capitaine Manuel Urdemalas, et est consacré au premier combat naval du roman. Ils font prisonniers plusieurs hommes, et Iñigo en profite pour expliquer le système d'esclavage de l'époque et critiquer l'attitude des soldats, en particulier envers les morisques (musulmans reconvertis au christianisme) et les renégats d'origine chrétienne²⁷². Les prisonniers sont traités comme du bétail et puis vendus sur d'autres bateaux. Il critique aussi l'expulsion des morisques réalisée quelques années plus tôt et la cruauté des soldats. Par la même occasion, pendant une discussion à propos des esclaves, nous en apprenons plus sur le passé d'Alatriste. Il n'est pas toujours fier de ce qu'il a vécu et ses silences et son regard froid l'expriment clairement:

« Puesto a maltratar y degollar infieles, argumentó, prefería a los que eran capaces de defenderse. »²⁷³

Le deuxième chapitre nous emmène à Oran puis à Melilla et le narrateur insère dans son récit plusieurs extraits de poésie, comme à son habitude, afin de nous présenter les deux villes²⁷⁴. L'univers culturel des personnages est aussi ample que celui de leur créateur et leurs voyages ne font qu'enrichir leur connaissance des territoires espagnols. Ce voyage à Oran leur permet de retrouver un personnage présent dans *El sol de Breda* et *El oro del rey*, Sebastián Copons, ancien soldat et ami de longue date du capitaine Alatriste. Il leur relate son parcours et les raisons de son séjour à Oran. Mais c'est dans le chapitre trois qu'Iñigo va vivre un autre épisode marquant. En effet, afin de gagner un peu d'argent, il souhaite participer à une « cabalgada »²⁷⁵, un assaut de nuit, organisé d'un village éloigné qui rapporte un butin abondant en esclaves et richesses matérielles. Il nous décrit alors les scènes violentes²⁷⁶ auxquelles il assiste et plusieurs épisodes marquants dont il se souvient. Dans une des tentes il retrouve le capitaine avec un des maures « mogataz »²⁷⁷ qui est venu en aide à une jeune femme musulmane, sur le point d'être violée par deux soldats espagnols. Aixa Ben Gurriat est un soldat musulman au service de l'Espagne et il est d'une aide précieuse à Alatriste tout au long du roman, comme on peut le constater dans le chapitre quatre lorsqu'il offre son aide au capitaine, même sans le connaître:

« [...] Te había visto luchar antes, y me pareciste buen *imyahad*... Buen guerrero... [...] »²⁷⁸

²⁷² *CL*, p. 26-28.

²⁷³ *CL*, p. 37.

²⁷⁴ *CL*, p. 49-54.

²⁷⁵ *CL*, p. 68 et suivantes.

²⁷⁶ *CL*, p. 81-92.

²⁷⁷ *CL*, p. 86-87. Le « mogataz » était un soldat indigène au service de l'Espagne dans les galères et les garnisons espagnoles sans renoncer à sa religion.

²⁷⁸ *CL*, p. 114.

Il embarque aussi sur la *Mulata* en compagnie d'Alatriste, d'Iñigo et de Copons sous le nom de Gurriato et fait l'objet de nombreuses observations et de discussions de la part des trois hommes²⁷⁹:

« - Vaya moro extraño – comentó Sebastián Copons. »²⁸⁰

Puis, dans le chapitre cinq, nous parcourons la Méditerranée²⁸¹ d'Oran vers Naples, en passant par Carthagène, Majorque, la Sardaigne, la Sicile et l'île de Lampedusa. Leur voyage ne se fait pas sans dangers puisqu'ils rencontrent des navires pirates anglais et doivent accoster prudemment. Ce chapitre est donc consacré au récit du combat²⁸² mené contre les corsaires anglais, le second d'une longue série, et finalement gagné par les Espagnols. Dans le chapitre six, ils arrivent à Malte où Iñigo connaît un nouvel accrochage avec d'autres soldats, vénitiens cette fois²⁸³ mais il en réchappe grâce à l'aide de Gurriato. Le maure est assez silencieux, comme Alatriste, mais Iñigo parvient à en savoir plus à son sujet. Il apprend ainsi d'où il vient et pourquoi il a suivi le capitaine. On comprend aussi que Gurriato souhaite protéger Iñigo et Alatriste car ce sont deux soldats courageux. Leur arrivée à Naples dans le chapitre sept interrompt le jeune homme dans sa réflexion sur la mort et le destin des soldats. La description de la ville italienne nous est relatée à travers des souvenirs d'Alatriste en relation avec l'Italie mais aussi grâce à diverses promenades d'Iñigo qui rencontre par hasard un ancien camarade de Breda, Jaime Correas²⁸⁴. Ce dernier n'a pas reçu la même éducation que lui et fréquente donc souvent des établissements peu recommandables. Les deux jeunes gens finissent par tenir tête à plusieurs Italiens et s'échappent en courant avant qu'ils ne puissent les attraper pour les faire payer.

A la fin du chapitre sept et dans le chapitre huit Iñigo est impliqué dans un nouvel incident, cette fois-ci à cause d'une jeune Italienne²⁸⁵. Entre-temps Iñigo reçoit une lettre d'Angélica²⁸⁶ qui, malgré la distance et le temps qui passe, ne cesse de le troubler et d'être menaçante en affirmant qu'elle a des projets pour lui. Alatriste tente alors de le dissuader de garder le contact car elle est dangereuse. Leur discussion²⁸⁷ sur les femmes est typiquement celle d'un père inquiet avec son fils rebelle et amoureux et représente un thème récurrent au

²⁷⁹ *CL*, p. 117-127.

²⁸⁰ *CL*, p. 119.

²⁸¹ *CL*, p. 130-140.

²⁸² *CL*, p. 141-160.

²⁸³ *CL*, p. 170 et suivantes.

²⁸⁴ *CL*, p. 189.

²⁸⁵ *CL*, p. 207-214.

²⁸⁶ *CL*, p. 197-199.

²⁸⁷ *CL*, p. 199-202.

théâtre et en littérature. Francisco de Quevedo est aussi présent dans ce roman à travers une lettre adressée à Alatrisme et s'enquiert de la situation d'Iñigo, lui apprenant que sa place à la Cour est assurée. Il lui donne aussi des nouvelles de ses amis de la taverne du Turc, de Caridad la Lebrijana, Juan Vicuña, etc. On comprend également qu'il souhaite lui parler d'affaires privées et on imagine que tout cela se résoudra dans le tome suivant.

Le capitaine Alatrisme est mis au courant par le capitaine Contreras à propos du premier incident avec Iñigo dans un tripot et lui fait la morale, mais le jeune homme est rebelle²⁸⁸ et veut se débrouiller seul. Leur relation se détériore. Seulement, Alatrisme parvient à retrouver l'homme en question et le menace²⁸⁹, ce qui lui permet de régler cette affaire.

« - Y no soy un niño, capitán – concluí. [...] - Tampoco eres un hombre todavía, por lo que veo. »²⁹⁰

Les trois derniers chapitres (neuf, dix et onze) sont cruciaux dans le dénouement de cette sixième aventure. On assiste à de nouveaux combats navals contre les Turcs, ce qui permet au narrateur d'évoquer Lépante²⁹¹ à travers plusieurs références littéraires dont Cervantes. Depuis leur dispute, Iñigo ne parle presque pas à Alatrisme, malgré l'insistance de Gurriato pour les réconcilier:

« - Creo que deberías hablar con él – dijo el moro Gurriato. [...] - ¿Para qué?... ¿Para pedirle perdón? - No – se despezó entre bostezos –. Digo hablar, sólo. [...] - Veo en él cosas que antes no veía, y ya no encuentro otras. »²⁹²

Ils sont de nouveau à bord de la *Mulata* avec le capitaine Urdemalas et approchent des îles grecques en compagnie de deux autres galères au moment où ils constatent la présence des Turcs. Ils parlent de la favorite du pacha²⁹³ de Chypre et leur plan de la capturer. Ils abordent donc un premier bateau et Iñigo nous fait part du courage de l'équipe et de la difficulté du combat²⁹⁴, ce qui justifie une fois encore sa critique de l'économie espagnole car il considère que les soldats n'étaient pas assez rémunérés pour tous leurs sacrifices. Finalement, Iñigo ressent le besoin d'aller parler au capitaine avant la reprise des assauts et ce

²⁸⁸ CL, p. 221-228.

²⁸⁹ CL, p. 240-243.

²⁹⁰ CL, p. 225-226.

²⁹¹ CL, p. 249 et suivantes.

²⁹² CL, p. 255-257.

²⁹³ CL, p. 258 et suivantes.

²⁹⁴ CL, p. 276.

dernier, comme à son habitude, lui pose la main sur l'épaule et lui démontre son affection et ses encouragements par un « hijo mío »²⁹⁵.

Le chapitre dix est consacré au récit du dernier combat naval, le plus long et le plus éprouvant: trois galères espagnoles face à huit galères turques. Le narrateur nous fait part de tous les détails auditifs et visuels, ce qui nous permet d'imaginer les rameurs en mouvement et les soldats en défense sous les encouragements véhéments du capitaine Urdemalas. La situation est désespérée²⁹⁶ mais les Espagnols continuent de résister, malgré la réticence des soldats pour remplacer les rameurs fatigués et malgré la perte d'une des trois galères. Ils font une pause pendant la nuit²⁹⁷ et constatent les nombreuses pertes de chaque côté. Gurriato a également protégé Iñigo pendant l'assaut des Turcs, ce qui prouve une fois encore sa loyauté à ses compagnons. Pendant la nuit, Iñigo a froid et il décide alors de s'allonger près de son ancien maître, comme il le faisait aux Pays-Bas, se sentant rassuré par sa présence²⁹⁸.

Nommé aux commandes de la *Mulata* par un capitaine Urdemalas blessé, Alatriste fait part aux autres officiers que l'équipage refuse de se rendre et c'est ainsi que le combat reprend²⁹⁹, causant encore plus de pertes humaines de chaque côté et laissant la *Mulata* comme seule galère espagnole survivante, face aux cinq galères turques. Mais dans l'épilogue les survivants constatent l'absence des Turcs au petit matin:

« Las galeras enemigas se habían ido a oscuras, en mitad de la noche, al decidir que no compensaba la captura de una mísera y arruinada galera el alto costo en vidas que iba a suponer tomarla. Y todavía incrédulos, mirando en todas direcciones sin ver huellas de los otomanos, era de ver cómo nos abrazábamos unos a otros, llorando de felicidad mientras dábamos gracias al cielo por tal merced; que habríamos llamado milagro de no saber con cuanto sufrimiento y sangre habíamos preservado nuestra vida y libertad. »³⁰⁰

Le roman se termine alors sur une conclusion du narrateur, entre euphorie et tristesse, qui replace cet événement dans un contexte historique (1627) et qui fait l'éloge de tous les hommes courageux qui ont lutté pour leur patrie, pour leur Dieu et pour leur roi³⁰¹. Et à la fin nous retrouvons de nouveau une date (« *La Navata, octubre de 2006* ») et des poèmes apocryphes pour couronner cette aventure navale.

²⁹⁵ CL, p. 298.

²⁹⁶ CL, p. 300-312 et p. 308.

²⁹⁷ CL, p. 321.

²⁹⁸ CL, p. 327-328.

²⁹⁹ CL, p. 333-344.

³⁰⁰ CL, p. 345.

³⁰¹ CL, p. 348..

II.1.7) *El puente de los Asesinos* (2011)³⁰²

C'est le septième et dernier volume paru à ce jour et nous retrouvons Iñigo Balboa et Diego Alatrisme en Italie, à Naples, quelques mois après leurs aventures navales sur la



Edition Alfabuara

Méditerranée. Le roman s'ouvre sur un duel entre deux hommes, dont Alatrisme, qui tente de régler une ancienne querelle³⁰³ puis le narrateur fait un retour en arrière de deux mois pour commencer son récit. On apprend leur parcours depuis le combat d'Escanderlu³⁰⁴ et on les retrouve en compagnie de leurs compagnons du tome précédent: Sebastián Copons, le maure Gurriato et Jaime Correas. Ils revoient aussi Lopito de Vega, le fils de Lope de Vega, rappelant que sa femme Laura Moscatel vient de décéder. Leur repos est de courte durée puisqu'un homme vient chercher Alatrisme en lui remettant une lettre. Apparaît alors Francisco de Quevedo³⁰⁵ qui lui expose une nouvelle affaire secrète et dangereuse.

En effet, un complot s'organise contre la République de Venise, laquelle est un lieu stratégique pour les Français, Espagnols et Italiens. Quevedo rappelle aussi un ancien conflit³⁰⁶ entre l'Espagne et Venise à cause d'une conspiration afin de renverser la République. L'inconnu qui accompagne Francisco de Quevedo lui explique alors qu'une occasion se présente le jour de Noël et que les Espagnols veulent donner une leçon aux Vénitiens. Alatrisme se voit donc une nouvelle fois impliqué dans une conspiration politique sans savoir de quoi il retourne mais il est sûr qu'il s'agit d'un nouveau plan d'Olivares:

« En qué maldito embrollo, se dijo desolado, me están metiendo. »³⁰⁷

Après ces retrouvailles mystérieuses, Francisco de Quevedo retrouve Iñigo, constatant de nombreux changements depuis l'épisode du pourpoint jaune, et lui explique, sans trop de détails, la mission qui les attend. Ils doivent constituer une équipe de plusieurs groupes et suivre un plan par étapes dont les deux premières se réaliseront à Milan et à Rome³⁰⁸. Il leur

³⁰² L'abréviation choisie pour le septième tome est *PA*.

³⁰³ *PA*, p. 11-13.

³⁰⁴ *PA*, p. 13-16.

³⁰⁵ *PA*, p. 23 et suivantes.

³⁰⁶ *PA*, p. 27-29. Le prédécesseur d'Olivares, le duc d'Osuna, avait organisé un premier complot neuf ans plus tôt, mais il échoua à cause de la guerre aux Pays-Bas qui nécessitait plus d'hommes et de moyens.

³⁰⁷ *PA*, p. 31.

³⁰⁸ *PA*, p. 35-38. Puis le recrutement est détaillé dans le chapitre deux.

donne aussi des nouvelles de Luis de Alquézar qui, selon des rumeurs à la Cour, pourrait revenir bientôt à Madrid en compagnie de sa nièce³⁰⁹, ce qui nous laisse imaginer de futures retrouvailles entre les deux jeunes gens.

Le deuxième chapitre les emmène en direction de Rome afin de commencer le recrutement et leur arrivée permet à Iñigo de rappeler plusieurs aspects historiques comme le nom de plusieurs papes (Clément VII au XVIème siècle et Urbain VIII, le pape actuel à l'époque d'Alatriste) ou bien quelques événements comme la victoire de Pavie (1526) et le sac de Rome (1527) dans le cadre des guerres d'Italie³¹⁰. Au moment où ils se trouvent à l'ambassade d'Espagne, un sifflement retentit dans l'obscurité et Alatriste se retrouve nez à nez avec la dernière personne qu'il s'attendait à voir: Gualterio Malatesta³¹¹. Il est très surpris car tous le croyaient mort ou en prison. Il explique qu'il a été longtemps torturé et que grâce à certains de ses aveux il a pu bénéficier d'un sursis. Ils vont devoir travailler ensemble à nouveau mais ils n'oublient pas leur règlement de comptes qui a été ajourné plusieurs fois. On apprend ensuite de la part de Quevedo que cette rencontre avait été planifiée³¹² afin de savoir si une conciliation était possible pendant la durée de la mission:

« [...] así que Olivares, que lo lleva todo con su habitual mano de hierro, [...] consideró que el italiano iba a ser más oportuno vivo que muerto, y más útil en Venecia que en una mazmorra... »³¹³

Dans le chapitre trois Iñigo et Alatriste sont à Milan et rencontrent Lopito de Vega³¹⁴ ainsi qu'une partie de leur équipe dont Copons et Gurriato font partie. Puis on en sait plus à propos de la mission qui doit avoir lieu le soir de Noël³¹⁵. Les hommes se diviseront en quatre groupes, chacun se chargeant d'un secteur du palais.

« Se miraron unos a otros. Incluso entre hombres de armas como eran todos, aquellas palabras iban más allá de lo imaginable. Asesinar al dogo de Venecia en plena misa de Navidad. La audacia era inaudita. »³¹⁶

De hauts fonctionnaires sont aussi impliqués dans cette affaire, comme par exemple le gouverneur de Milan don Gonzalo Fernández de Córdoba, qui dirige l'opération, et le secrétaire de l'ambassade espagnole Diego de Saavedra Fajardo. Pendant qu'ils leur

³⁰⁹ PA, p. 39-42.

³¹⁰ PA, p. 45-60.

³¹¹ PA, p. 64-71.

³¹² PA, p. 76.

³¹³ PA, p. 79.

³¹⁴ PA, p. 87 et suivantes.

³¹⁵ PA, p. 94 et suivantes.

³¹⁶ PA, p. 102.

expliquent le déroulement de la mission, Alatrisme prend à parti le gouverneur en lui rappelant que chaque soldat doit pouvoir se retirer en toute sécurité en cas d'échec³¹⁷. En effet, les deux hommes se sont déjà côtoyés dans l'armée et leurs souvenirs ne font qu'entériner l'opinion du capitaine. Ils vont donc prévoir une embarcation pour chaque groupe et navigueront vers une île en pleine mer. Pendant ce temps, Iñigo peut observer à sa guise chaque personnage et donner une nouvelle fois son opinion sur la situation de l'armée espagnole³¹⁸. Il énumère aussi les champs de bataille traversés au fil des années par cette invincible armée, aux quatre coins de l'Europe et d'Amérique du Sud. C'est pourquoi chacun des personnages a un vécu différent et pourquoy ce sont tous des soldats lucides et doués. Ce moment de réflexion nous donne un aperçu de la suite de l'histoire de Diego Alatrisme car Iñigo évoque, et ce n'est pas la première fois, l'endroit où l'armée espagnole sera vaincue et où son maître mourra: Rocroi³¹⁹.

Dans le chapitre quatre, ils retournent à Venise et un nouveau personnage fait son apparition: Donna Livia Tagliapiera³²⁰, une ancienne prostituée, et elle semble être au courant de certaines affaires secrètes. Puis nous suivons la longue organisation de la mission, commençant par une reconnaissance du terrain par Copons, Gurriato et Iñigo mais le jeune homme finit par rencontrer Malatesta³²¹ qui lui rappelle aussi qu'ils ont une affaire à régler. Iñigo n'a plus aussi peur de lui qu'avant et se permet même de le menacer:

« - Estáis equivocado con el capitán. Seré yo quien os mate. »³²²

Ensuite, dans le chapitre cinq, ils vont à la rencontre d'un soldat italien de leur groupe, Lorenzo Faliero, dans une taverne mal famée située près du pont des Assassins³²³. L'Italien leur apprend qu'ils ont un « ami » commun, et Alatrisme en déduit qu'il s'agit de Malatesta, qui justement l'attend sur le fameux pont pour régler certains détails³²⁴. Dans le chapitre suivant, Iñigo se retrouve impliqué dans un nouvel incident, à cause d'une jeune entraîneuse de Livia Tagliapiera, et il blesse un homme³²⁵. Avant cela, il avait déjà eu l'occasion de parler des prostituées et de leur attitude envers les soldats, ce qui lui fournit aussi un sujet de critique. Seulement, malgré la fréquence de ce genre de combats, se battre en duel pour une prostituée n'est pas un événement anodin vu leur implication dans une conspiration. Par

³¹⁷ PA, p. 108-110.

³¹⁸ PA, p. 110-120.

³¹⁹ PA, p. 123.

³²⁰ PA, p. 131 et suivantes.

³²¹ PA, p. 140-145.

³²² PA, p. 145.

³²³ PA, p. 165 et suivantes.

³²⁴ PA, p. 175-183.

³²⁵ PA, p. 190 et suivantes.

conséquent, Alatrisme lui demande s'il lui a fait des confidences à la jeune fille et pense qu'ils ont été suivis. Alatrisme espère que le complot n'a pas été découvert et c'est pourquoi il interroge violemment la jeune Luzietta. Il apprend ainsi que l'Inquisition italienne a envoyé un espion pour obtenir plus d'informations sur Pedro Tovar (le pseudonyme d'Alatrisme) et son assistant³²⁶. Il conseille donc à la logeuse de prendre des précautions et d'éloigner la jeune fille, ce qu'elle s'empresse de faire le lendemain³²⁷.

Le lieu clé de cette aventure est le pont des Assassins³²⁸, où les mercenaires se retrouvent une dernière fois deux jours avant le moment fatidique. Ils préparent ensuite les embarcations prévues pour fuir en cas d'échec et constatent que tout est en place mais l'inquiétude se fait de plus en plus ressentir à mesure que le récit avance:

« - Si algo se torciera – resumía el funcionario – cada grupo deberá dirigirse a su punto de embarque. »³²⁹

Iñigo nous détaille tous les dialogues et toutes les étapes de la préparation, de ce fait nous n'assistons à l'attaque que dans les derniers chapitres, à partir du chapitre huit. Le jour J, Alatrisme et Malatesta se rencontrent pour s'organiser une dernière fois³³⁰. Ils font partie du même groupe, celui qui est chargé d'assassiner le doge. On constate aussi que le capitaine n'est pas le seul à se préoccuper pour Iñigo, car Malatesta s'enquiert de sa situation et lui fait comprendre qu'il s'inquiète aussi de sa relation avec Angélica.

Soudain, le narrateur recentre son récit sur le groupe formé par Gurriato et Iñigo. Un homme les suit et cela inquiète le maure, qui s'occupe aussitôt de régler le problème³³¹. Puis, de l'autre côté de la ville, nous retrouvons Alatrisme chez Livia Tagliapiera et le secrétaire Saavedra Fajardo vient lui annoncer que le prêtre qui devait collaborer avec Malatesta a été arrêté. Beaucoup de questions restent sans réponses car ils pensent qu'une partie de la conspiration a été découverte mais ils ne savent toujours pas ce qu'il en est. Ils décident malgré tout de maintenir le plan³³² et Malatesta revient en compagnie d'Iñigo pour convaincre Alatrisme de mener à bien leur mission:

³²⁶ PA, p. 206-207.

³²⁷ PA, p. 216-219.

³²⁸ PA, p. 225.

³²⁹ PA, p. 235.

³³⁰ PA, p. 250-262.

³³¹ PA, p. 267.

³³² PA, p. 272-276.

« - Juradme que no os tienta – susurró Malatesta alzando el vaso en un brindis irónico -. Como me tienta a mí. »³³³

Convaincu, Diego Alatrisme prend le temps de se préparer et de parler avec Iñigo même s'ils se sont éloignés et s'ils ne savent pas quoi dire avant leur départ. Le jeune homme a désormais dix-huit ans et se rend compte que la figure paternelle n'est plus celle qu'il admirait tant au début:

« Pero tampoco la actitud del capitán ayudaba a desbrozar el espacio cada vez mayor que desde hacía tiempo se ensanchaba entre nosotros. [...] Yo me debatía ahora entre la vieja admiración, que pese a todo conservaba [...], y la certidumbre de que los rincones oscuros, loa sombras atormentadas que poblaban su mirada y su memoria, lo alejaban cada vez más de mí y de cuanto había sido nuestro mundo. »³³⁴

Comme s'il cherchait un prétexte, le capitaine lui fait l'éloge de ses camarades et le conseille de tout faire pour se sauver en cas de problème. Il lui confie aussi qu'il maudissait cette responsabilité de tuteur en le regardant dormir quand il était plus jeune. C'est un moment de confiance et de tendresse entre un père et son fils adoptif, ce dernier le rassurant et le remerciant pour tout. Iñigo se rend compte à ce moment-là que l'homme en face de lui a tout fait pour l'éduquer correctement et pour le protéger. Cette discussion est la plus longue et la plus intense qu'ils aient eu depuis le début³³⁵ car elle est très solennelle.

Les deux derniers chapitres (neuf et dix) sont consacrés à l'action proprement dite et au dénouement de ce septième roman. Les dialogues et les descriptions rapportées par le narrateur ont servi à nous exposer la longue préparation du complot contre le doge de Venise. Tous les mercenaires se rejoignent au pont des Assassins³³⁶ et se mettent en route, chaque groupe de leur côté. Alatrisme et Malatesta s'habillent d'officiers vénitiens sous la neige pendant que Copons, Gurriato, Iñigo et les autres sont à leur poste³³⁷. Soudain, ils se rendent compte du piège dans lequel ils sont tombés en apercevant le visage crispé d'un des Italiens qui devait faire le guet, constatant qu'il n'est pas armé. En effet, une troupe de soldats surgit par surprise et ils se défendent féroce­ment mais de l'autre côté, Alatrisme et Malatesta rencontrent Lorenzo Faliero³³⁸. Il semblerait que c'est lui qui les a dénoncés et il leur tend un piège à l'endroit même où les deux spadassins devaient arriver. Après quelques instants de

³³³ PA, p. 282.

³³⁴ PA, p. 285.

³³⁵ PA, p. 285-290.

³³⁶ PA, p. 297 et suivantes.

³³⁷ PA, p. 304-308.

³³⁸ PA, p. 312 et suivantes.

combats et de fuite, les deux hommes prennent le temps de réfléchir et finissent par conclure qu'ils sont les boucs émissaires³³⁹ du complot. La discrétion avec laquelle l'attaque a été déjouée surprend Alatrisme et ils comprennent que le scandale a été étouffé en faveur d'un autre événement diplomatique. En effet, le secrétaire avait expliqué à Alatrisme que le duc de Milan était sur le point de mourir sans descendance directe et que cela engendrerait un conflit contre la Savoie et la France. Ainsi, on peut imaginer que l'assassinat du doge de Venise passe au second plan et n'est plus une priorité³⁴⁰. Ils doivent par conséquent fuir et se faire discrets, embarquant de ce fait sur une gondole déserte.

Par la suite, dans le dixième et dernier chapitre, ils parviennent à rejoindre leurs compagnons sur l'île des Squelettes³⁴¹, dont Copons, Iñigo et Gurriato sont les seuls survivants:

« Escuchándolos, asenté más la certeza de una traición, y del abandono por parte de quienes nos habían mandado a Venecia. Eso me cegó de cólera hasta hacerme renegar de reyes, ministros y embajadores; y hasta de don Francisco de Quevedo, maldita fuera su estampa y su amistad, que de alguna forma nos habían metido al capitán y a mí en tan dudosa aventura.»³⁴²

Ils se retrouvent sur une île, attendant qu'une embarcation vienne les secourir, comme il était prévu au départ. Mais Alatrisme refuse de rester inactif et veut profiter de l'occasion pour régler ses comptes avec Malatesta³⁴³. Voilà comment s'achève le roman, comme il a commencé, et nous connaissons l'identité du second duelliste. Les spectateurs de ce violent spectacle sont Copons, Gurriato et Iñigo, qui nous livre tous les détails du combat et admire leur technique. Seulement, au moment crucial, ils doivent suspendre une nouvelle fois cet affrontement qui dure depuis des années: les premiers rayons du soleil laissent entrevoir une embarcation au large de l'île.

Ainsi se termine le septième volume des aventures du capitaine Diego Alatrisme et d'Iñigo Balboa. La fin ouverte, la date (« *La Navata, enero de 2011* »), la note de l'auteur et les poèmes apocryphes concluent le récit et font preuve, une fois encore, de la stratégie narrative d'Arturo Pérez-Reverte, réalisée de bout en bout par le narrateur Iñigo Balboa.

³³⁹ PA, p. 323 et suivantes, p. 329.

³⁴⁰ PA, p. 326-327.

³⁴¹ PA, p. 334 et suivantes.

³⁴² PA, p. 337.

³⁴³ PA, p. 342-350.



En conclusion, nous pouvons affirmer que cette série traite des thèmes variés et que la structure de chacun des sept tomes est identique. Après une présentation du contexte, un résumé faisant le lien avec la précédente aventure, le narrateur explique la mission qui est confiée aux protagonistes (en général c'est Diego Alatriste que l'on engage) et toute l'organisation qu'elle nécessite ainsi que leurs voyages, ce qui lui permet de décrire en détails tous les lieux visités. Interviennent ensuite d'autres personnages dont l'histoire personnelle se mêle à l'intrigue principale et ils rencontrent quelques imprévus en chemin. Un élément déclencheur puis des péripéties inattendues modifient le dénouement qui est généralement une fuite ou une résolution d'une affaire d'Etat. Le suspense et le mystère sont également deux parties intégrantes de l'histoire relatée par le narrateur omniscient qui est aussi un double de l'auteur. La fin est généralement ouverte, ce qui permet au lecteur d'imaginer la suite et d'attendre le prochain volume.

Au fil des pages nous constatons l'évolution de chaque personnage, qu'il soit historique ou fictif, et de leurs relations. Nous voyons grandir Iñigo (de 13 à 18 ans) et son esprit critique se développe rapidement, en particulier en ce qui concerne la vie des soldats et la vie à la Cour, dans tous les domaines. Il insère également dans son récit de multiples références littéraires et artistiques dont des poèmes, des vers, des extraits de théâtre et des descriptions de tableaux. Par conséquent, la culture et les armes sont les deux aspects les plus importants de l'Espagne du Siècle d'Or et en l'occurrence, la série en est un fidèle reflet. Les soldats vont au théâtre et lisent tandis que les lettrés manient aussi bien la plume que l'épée. A travers le parcours des deux protagonistes nous pouvons également retracer un itinéraire comportant des lieux historiques comme Madrid, Cadix, Séville, les Pays-Bas, le nord de l'Afrique, Milan, Rome, Venise, les îles méditerranéennes, etc.

Par conséquent le contexte historique est au service de la fiction et constitue le fil rouge des aventures du capitaine Alatriste, ce qui permet au lecteur d'avoir des repères et de réviser ses connaissances. La série commence en 1623 et s'interrompt pour l'instant en 1628, bien qu'on sache déjà où et quand elle s'achèvera (en 1643 à Rocroi), par le biais d'une confidence du narrateur. Dans chacun des sept romans le travail d'Alatriste est en rapport avec une affaire privée, un personnage ou une institution publique de l'Espagne du XVIIème siècle mais il finit toujours par être impliqué, malgré lui, dans une conspiration d'ordre politique ou religieux, dont il se sauve in extremis. Le feuilleton est donc loin d'être terminé.

II.2) Le cadre historique



ous avons déjà eu l'opportunité de présenter le contexte spatio-temporel et culturel de la saga historique créée par Arturo Pérez-Reverte. La majorité des lieux, des personnages, des thématiques et des références culturelles sont repris et inspirés du cadre historique espagnol propre du XVII^e siècle, et ce grâce à toute la documentation réunie par l'auteur:

« La historia es ficticia, pero las referencias toponímicas, topográficas y geográficas; salvo algún guiño personal, son todas reales. »³⁴⁴

Par la même occasion, le croisement des genres romanesques nous permet d'étudier la fusion entre l'Histoire et la fiction, dont les frontières sont fortement estompées grâce à cette stratégie narrative. Comme dans un roman de cape et d'épée traditionnel, à la manière d'Alexandre Dumas, l'auteur ne fait que:

« respetar el marco y alterar el cuadro. »³⁴⁵

De cette stratégie se distinguent plusieurs catégories, comme l'expose Alberto Montaner dans son introduction à l'édition annotée de *El capitán Alatriste*³⁴⁶ en nous présentant le cadre littéraire, le cadre historique et l'épopée du héros fatigué. En effet, en ce qui concerne les deux premières catégories, nous pouvons rappeler qu'Arturo Pérez-Reverte fait preuve de larges connaissances et que le cadre historique servant de base à la fiction n'est pas seulement géographique ou événementiel mais aussi littéraire et artistique car il se compose de figures célèbres et d'événements festifs ou religieux, en particulier en ce qui concerne la famille royale, les écrivains, les peintres ou les institutions espagnoles de l'époque. Ce cadre est par conséquent divisé en plusieurs catégories: les informations géographiques, les figures historiques et les institutions, et enfin le monde littéraire et artistique. C'est ainsi que l'auteur entreprend sa récupération de la mémoire historique espagnole et le lecteur son excursion dans l'histoire d'Alatriste, étape par étape.

³⁴⁴ Juan Cruz MENDIZÁBAL, *Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista*, art. cit., p. 100-102.

³⁴⁵ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 2007 [1993], p. 27.

³⁴⁶ Alfaguara, 2009, p. 9-95.

II.2.1) Références géographiques

En établissant un premier inventaire géographique des lieux cités³⁴⁷ tout au long de la série, nous avons pu distinguer six catégories: Madrid, les Flandres, Cadix et Séville, les côtes africaines et les îles méditerranéennes, et enfin l'Italie. Chaque tome est consacré à un épisode se déroulant en un même lieu ou une même zone. Ainsi, le lecteur voyage à travers l'Europe et découvre ces lieux grâce aux descriptions plus ou moins précises du narrateur.

A) Tout d'abord, rappelons que Madrid est le point de départ de la série³⁴⁸. La capitale espagnole appelée « la Villa y Corte »³⁴⁹ fait l'objet d'une description disséminée dans le premier (*CA*), le deuxième (*LS*) et le cinquième volume (*CJA*). On trouve aussi d'autres brèves références dans les autres tomes de la série. Il serait long d'en détailler tous les aspects architecturaux, géographiques et sociaux mais nous pouvons faire une liste des endroits les plus importants dans l'intrigue:

- La Plaza Mayor³⁵⁰ (anciennement « Plaza del Arrabal » au XV^eme siècle) est de forme rectangulaire bâtie sur des portiques, construite sous Philippe III (commencée en 1617 par Juan Gómez de Mora et inaugurée en 1620) et existe encore aujourd'hui avec la statue équestre de ce monarque au centre. En plus du marché couvert, elle servait aussi de théâtre de la monarchie pour célébrer de nombreuses festivités, des corridas, des processions religieuses ou bien des autos da fé de l'Inquisition:

« [...] Madrid ardía en fiestas con la venida del príncipe de Gales, acontecimiento que ya era oficial. Siguiéron días de cabalgatas, saraos en el real Alcázar, banquetes, recepciones, máscaras, y una fiesta de toros y cañas en la Plaza Mayor que recuerdo como uno de los espectáculos más lucidos que en su género conoció el Madrid de los Austrias. »³⁵¹

³⁴⁷ Cf. les photos en Annexe 5.

³⁴⁸ *CA*, p. 11. Dans l'édition annotée, Alberto MONTANER énumère les monuments, places et couvents évoqués dans *CA*, p. 56-64.

³⁴⁹ Philippe III déclara Madrid comme capitale en 1606 après le transfert de la Cour de Valladolid à la capitale. Bernard BESSIERE, *Histoire de Madrid*, Fayard, 1996, p. 77-78 et suivantes.

Marcelin DEFOURNEAUX, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'or*, Hachette, 1964, p. 50.

Juan ESLAVA GALÁN, *Viaje a los escenarios del capitán Alatriste*, Madrid, El País Aguilar, 2006. Il présente tous les lieux de la saga, en particulier les différents endroits de Madrid de la page 11 à la page 55.

³⁵⁰ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 67. Bernard BESSIERE, *op. cit.*, p. 85. Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 39-41.

Elle est évoquée dans *CA*, p. 20, 47, 52, 67, 168 ; dans *LS* p. 11, 13, 131, 159, 173, 192, 195, 206, 209 ; et dans *CJA* p. 132, 134, 166, 256. Elle est aussi évoquée dans *SB*, p. 238 ; dans *OR*, p. 106, 149 ; dans *CL*, p. 144 ; et dans *PA*, p. 76, 119.

³⁵¹ *CA*, p. 168.

- L'Alcázar Real³⁵² était la résidence madrilène des monarques espagnols ainsi que le siège de la Cour et du gouvernement, sur les rives du fleuve Manzanares. Il était situé à l'endroit de l'actuel Palais Royal, de la Plaza de Oriente et de la statue équestre de Philippe IV à l'ouest de la ville. C'était une ancienne forteresse médiévale, édifiée au IX^{ème} siècle pendant l'occupation musulmane, réaménagée puis modernisée successivement par les différents monarques, puis restaurée par Philippe II et embellie par Philippe IV. Le bâtiment était organisé autour de deux patios, celui du Roi et celui de la Reine, respectivement placés à gauche et à droite de l'entrée. En 1734, un incendie le détruisit complètement, c'est pourquoi il ne reste que peu de traces de l'époque des Habsbourg.

« Por la ventanilla izquierda del carruaje, en los altos que dominaban los huertos y el río Manzanares, se distinguía la mole oscura del Alcázar Real.»³⁵³

- Le palais du Buen Retiro³⁵⁴ a été construit en tant que résidence secondaire et lieu de divertissement de la Cour, près du monastère de San Jerónimo. Une résidence y existait déjà, le Cuarto Real, mais le monarque décida de la réformer et de l'agrandir. Le désirant moins austère que l'Alcázar, Philippe IV chargea plusieurs artistes de décorer ce palais, entre autres avec des peintures de Velázquez. Erigé entre 1631 et 1640, puis inauguré en 1632, il n'en reste aujourd'hui que des vestiges et le jardin, situé près du parc actuel du Musée du Prado dont l'église de San Jerónimo en est devenue l'extension.

- Le « Prado » de San Jerónimo³⁵⁵ se situait près du Buen Retiro et dans la série c'est un endroit pour « hacer la rúa », c'est-à-dire un lieu de promenade en carrosse, de rendez-vous amoureux. Il est devenu par la suite le « Paseo del Prado » et l'ensemble constitue actuellement le Parc du Retiro.

« En cuanto al Prado de San Jerónimo, grato en días de sol invernal y en tardes de verano, era lugar arbolado y verde, con veintitrés fuentes, [...] y una alameda por donde circulaban carruajes y paseantes en amena conversación. »³⁵⁶

³⁵² Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 51-52. Bernard BESSIERE, *op. cit.*, p. 38, 57, 65, 78-79. Le monument apparaît dans CA, p. 20, 47, 113, 130, 143, 147, 168, 173, 209, 233 ; dans LS, p. 76, 77, 81, 251 ; et dans CJA, p. 14, 52, 75-76, 78-80, 101, 143, 180, 182, 226, 245.

³⁵³ CJA, p. 180.

³⁵⁴ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 58-59. Bernard BESSIERE, *op. cit.*, p. 86-87.

³⁵⁵ Egalement décrits par Alberto MONTANER, ils apparaissent dans CA, p. 129-130, 132, 173, 175 ; dans LS, p. 22, 167 et dans CJA, p. 88, 91. Ils sont aussi évoqués dans SB, p. 238-239 ; et dans PA, p. 76

³⁵⁶ CA, p. 130.

- L'Escorial³⁵⁷ est un lieu extrêmement important en Espagne depuis le XVIème siècle. Il est généralement considéré comme le symbole de l'Espagne parvenue à son apogée. C'est d'abord un village à une cinquantaine de kilomètres à l'ouest de Madrid mais il devient célèbre grâce au monument conçu par le roi Philippe II, construit entre 1563 et 1584, afin de rendre hommage à la victoire contre les Français à la bataille de Saint-Quentin en 1557. Plusieurs architectes se sont succédé au fil des années. L'édifice comprend un palais, un monastère, une basilique, une bibliothèque, un collège et un panthéon, où sont enterrés la plupart des monarques espagnols depuis Charles Quint, excepté Philippe V, Ferdinand VI et Ferdinand VII. C'est également un musée car il contient plusieurs collections d'œuvres picturales des écoles italiennes et espagnoles de l'époque. Dans le cinquième tome de la série, le roi Philippe IV s'y rend pour chasser dans la forêt du domaine et pour y retrouver María de Castro à La Fresneda (appelé aujourd'hui la « Granjilla »), une résidence proche de l'Escorial et comportant un pavillon de chasse.

« [La reina doña Isabel de Borbón] Ella sí sonreía con donaire a todo el mundo, a diferencia de su marido; y era grato espectáculo el paso de aquella hermosa reina española de nación francesa, hija, hermana y esposa de reyes, cuya alegre naturaleza alegró la sobria Corte durante dos décadas [...], y se negó siempre a vivir en El Escorial: el impresionante, oscuro y austero palacio construido por el abuelo de su esposo, hasta que, [...] la pobrecilla terminó morando en él a perpetuidad, enterrada allí a su muerte con el resto de las reinas de España. »³⁵⁸

- Les « mentideros » de la Cour³⁵⁹ étaient des lieux de divertissement et de discussions où l'on se rassemblait pour connaître les dernières nouvelles. Il y en avait trois: les « gradas de San Felipe », devant l'église de San Felipe el Real et proche de la Puerta del Sol en plein centre de Madrid, où l'on trouvait des gens de toutes conditions sociales. Puis il y avait « las Losas de Palacio », situé devant l'Alcázar Real, où l'on s'informait des indiscretions des couloirs du palais. Enfin on trouvait aussi le « mentidero de Representantes », situé dans l'actuel « Barrio de las Letras » dans la rue de León, où les comédiens et les artistes se réunissaient. Le plus fréquenté dans la série est celui de San Felipe.

³⁵⁷ Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique*, Armand Colin, 2004, p. 241-246. Les caractéristiques de l'Escorial sont également détaillées en ligne sur <http://es.feelmadrid.com/elescorialmadrid.html>.

Les deux lieux sont cités et décrits dans *LS*, p. 205 ; dans *OR*, p. 262 ; dans *CJA*, p. 45, 146, 201, 226, 229-230, 234, 253, 259, 261-262, 265, 268, 276, 299-300, 347 ; dans *CL*, p. 16, 187, 196-197, 200 ; et dans *PA*, p. 32, 41, 65, 104, 140, 262.

³⁵⁸ *OR*, p. 261-262.

³⁵⁹ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 76-77. Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 37-38.

Ils sont cités dans *CA*, p. 52, 53, 56, 122, 128, 167, 176, 178, 181, 188, 190, 196 ; dans *LS*, p. 18, 25, 27, 29, 76, 135 ; et dans *CJA*, p. 42, 44-45, 47, 49, 50, 80, 206, 278. Il est aussi évoqué dans *SB*, p. 238 ; et dans *OR*, p. 134.

« Me he referido antes a los mentideros de la Corte, lugar de cita de los ociosos y centro de toda suerte de noticias, hablillas y murmuraciones que por Madrid corrían. Los principales eran tres, y entre ellos [...] el de las gradas de la iglesia agustina de San Felipe, entre las calles de Correos, Mayor y Esparteros, era el más concurrido. Las gradas formaban la entrada de la iglesia, y por desnivel con la calle Mayor quedaban elevadas sobre ésta, constituyendo por debajo una serie de pequeñas tiendas... »³⁶⁰

- Les « corrales de comedias » étaient des locaux servant de théâtres et il y en avait deux: celui « del Príncipe » (existant depuis 1582) et celui « de la Cruz »³⁶¹ (créé en 1579 et aujourd'hui disparu), du même nom que les rues où ils étaient situés. Le premier est aujourd'hui le Teatro Nacional. A l'époque, les pièces se jouaient à l'extérieur, dans une cour ou sur une place publique. Les deux « corrales » en question se trouvaient dans les cours intérieures de bâtiments, de forme rectangulaire allongée, dont les deux extrémités étaient constituées par la scène et par le balcon réservé au public féminin. Les fenêtres des pièces qui donnaient sur la cour étaient réservées au public de qualité et le parterre était composé généralement de bancs, entourés de gradins. Selon Marcelin Defourneaux, la « comedia » était souvent une œuvre dramatique de caractère tragique ou tragi-comique ou bien une comédie, divisée en trois actes ou « journées », entre lesquels s'intercalaient un ou plusieurs « entremés », des intermèdes faisant contraste avec l'œuvre qu'ils interrompaient. Ces deux locaux étaient toujours pleins et fréquentés par des centaines de personnes, dont la plupart restaient debout ou à l'extérieur à cause du manque de sièges ou bien trop pauvres pour y entrer. Ainsi, le « corral » réunissait à la fois toutes les catégories sociales de la population³⁶². Ils constituent la scène principale des diverses intrigues dans *CJA*, ainsi que le dénouement dans *CA*, et sont le symbole de la passion de l'Espagne impériale pour le théâtre.

« Cada estreno o reposición de una obra famosa congregaba al pueblo y la corte, teniéndolos en suspenso, admirados, las casi tres horas que duraba cada representación; que en aquel tiempo solía desarrollarse a la luz del día, por la tarde después de comer, en locales al aire libre conocidos como corrales. »³⁶³

³⁶⁰ *CA*, p. 176.

³⁶¹ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 156-157. Bernard BESSIERE, *op. cit.*, p. 91-95.

Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *op. cit.*, p. 219-227

En plus des explications de l'édition annotée de *CA* (Alfaguara, 2009) par Alberto MONTANER, ils sont cités et décrits dans *CA*, p. 53, 184, 186, 190, 192-194, 196-197, 200, 202, 206-207, 212 ; dans *LS*, p. 41, 76-77, 208 ; et dans *CJA*, p. 11, 12, 14-16, 21, 23-24, 26-28, 34-35, 37, 42-43, 48, 62, 82, 88-89, 97, 110, 150, 162, 264, 277, 307. Le narrateur les cite aussi dans *OR*, p. 48, 257 ; et dans *PA*, p. 119.

³⁶² César OLIVA, *Alatriste en el corral de comedias*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 321-341.

³⁶³ *CA*, p. 191-192.

- La maison des Sept Cheminées³⁶⁴ était la résidence de l'ambassadeur d'Angleterre à l'époque de Philippe IV. De style baroque, elle a été construite entre 1574 et 1577, a fait l'objet de nombreuses extensions et restaurations et existe encore aujourd'hui en tant que siège du Ministère de la Culture, située entre la rue des Infantas et la Plaza del Rey. Dans la série, Alariste et Malatesta doivent attaquer deux Anglais dont la destination est ce palais. Le bâtiment a également été la cible de nombreuses légendes depuis sa construction.

« La calle, que torcía en ángulo recto, arrancaba de la del Barquillo, junto al palacio del conde de Guadalmedina, y tras discurrir junto a la tapia del huerto del convento de los Carmelitas Descalzos iba a morir ante la casa de las Siete Chimeneas, en el cruce de la calle de Torres con la de las Infantas. »³⁶⁵

- Le passage de San Ginés³⁶⁶ est une ruelle qui existe encore de nos jours à quelques pas de la Puerta del Sol. L'entrée est constituée d'une arcade près de la rue de l'Arenal et la sortie débouche sur l'église qui lui donne son nom. A l'époque d'Alariste il était célèbre pour être le lieu favori des solitaires, des fuyards mais également un endroit propice aux duels et aux vengeances. Dans le second volume, il est qualifié comme très obscur et dangereux et Alariste y retrouve son ami andalou Bartolo Cagafuego. Aujourd'hui c'est une zone piétonne connue pour sa chocolaterie et sa librairie à ciel ouvert.

« El pasadizo de San Ginés era uno de los sitios favoritos de los retraídos, pues por la noche salían allí a que les diese el aire, convirtiendo el lugar en concurrido ir y venir donde no faltaban improvisados figones de puntapié para tomar un bocado; dignísima concurrencia que se disolvía por ensalmo en cuanto asomaban los corchetes. »³⁶⁷

Le narrateur cite également un grand nombre de rues et ruelles, de places, de portes, de couvents, d'églises, de fontaines et de jardins, qui sont des lieux de conspirations, de rencontres amoureuses ou de manifestations festives et religieuses: la Calle Mayor, la Puerta del Sol, les couvents du Carmen Descalzo et des Carmelitas Descalzos, les rues et les portes de Tolède, d'Alcalá, d'Atocha, le pont de Ségovie, le palais de Santa Cruz, etc. On peut ainsi constater que le Madrid d'Alariste³⁶⁸ établit un contraste entre plusieurs zones: celles

³⁶⁴ Cf. les explications d'Alberto MONTANER dans l'édition annotée de *CA* (Alfaguara 2009), p. 152-153. Elle est citée dans *CA*, p. 38, 71-72, 74, 94, 102, 111-113, 120, 123-124, 133.

Cf. les légendes de la maison des Sept Cheminées sur Madripedia [en ligne].

³⁶⁵ *CA*, p. 72.

³⁶⁶ Cité dans *LS*, p. 11, 131, 133, 135, 137-139, 148, 211 ; dans *SB*, p. 62 ; dans *OR*, p. 154 ; et dans *PA*, p. 154.

³⁶⁷ *CA*, p. 139.

³⁶⁸ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.* Cf. le documentaire *El Madrid de Alariste* de la National Geographic Channel (2006), en trois parties [en ligne].

Pedro CÉSAR CERRILLO, *Leer Alariste, leer el Barroco*, in *Alariste: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 79.

fréquentées par les classes aisées et celles fréquentées par les classes populaires. Comme dans la plupart de ses romans, Arturo Pérez-Reverte choisit un espace urbain comme scène principale. Madrid est par conséquent partie intégrante de l'intrigue et des diverses péripéties. Mais malgré son statut de capitale impériale et ses monuments luxueux, la ville est la cible de nombreuses critiques de la part du narrateur. En effet, Madrid conserve un aspect misérable et sale malgré le luxe d'autres monuments et la critique la plus constante est celle du manque d'hygiène. De plus, la ville apparaît constamment comme dangereuse³⁶⁹ et Juan Eslava Galán nous en fait également part dans son ouvrage. La saleté et la dangerosité de la ville sont par conséquent deux aspects récurrents de la description globale du Madrid des Austrias, autant dans la série romanesque que dans les ouvrages d'Histoire.

« En realidad, el ahora llamado Madrid de los Austrias conserva más edificio de los siglos XVIII y XIX que de la época que le da el nombre. Así que, a la hora de planificar los escenarios, hubo que plantearse la reconstrucción de una especie de Madrid virtual por el que nuestro espadachín, sus amigos y sus enemigos, pudieran moverse con la debida soltura. Ese Madrid fascinante y peligroso, de callejuelas estrechas y mal alumbradas, tabernas, mancebías y garitos, donde en la hora menguada los vecinos arrojaban inmundicias a la calle, y donde la vida había que buscársela, a menudo, en lances y emboscadas, entre el brillo de dos aceros. Recrear semejante escenario suponía un desafío y una tarea divertida (sobradas razones, ya, para escribir una novela). »³⁷⁰

La connaissance de tous ces endroits est possible grâce à l'observation de plusieurs plans de l'époque dont *La villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España* (Frederic de Wit, 1635) et la *Topografía de la villa de Madrid* (Pedro Teixeira, 1656)³⁷¹, et elle permet également à l'auteur d'illustrer son roman et d'établir une interaction entre la matière historique et l'histoire personnelle du capitaine Alatrisme. Il existe même une maquette du plan de Teixeira, qui apparaît dans le documentaire *El Madrid de Alatrisme*, donc les scénaristes se sont inspirés pour réaliser le film *Alatrisme* (2006).

³⁶⁹ CA, p. 33 ; LS, p. 13, 19 ; CJA, p. 195 ; PA, p. 42

³⁷⁰ Arturo PÉREZ-REVERTE, *Los motivos del novelista*, édition annotée de CA par Alberto MONTANER, p. 56. L'article provient de l'ancien site web du romancier mais reste introuvable sur le nouveau.

³⁷¹ Edition annotée de CA d'Alberto MONTANER, p. 391. Cf. les plans en Annexe 4.

Frederic de Wit (1630-1706) était un cartographe et un graveur néerlandais qui réalisa de nombreux atlas donc deux très connus, celui des villes d'Europe (publié vers 1694) et celui des villes des Pays-Bas (publié en 1698). Pedro Teixeira Albernaz (1595-1662) était un cartographe portugais au service de Philippe IV. Il réalisa deux immenses plans: *La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos* en 1634 et *Mantua Carpetatorum sive Matritum Urbs Regia* (plus connu sous le nom de *Topografía de Madrid*) en 1656.

B) Dans le troisième tome de la série, les protagonistes se trouvent au nord de l'Europe, en Flandres (actuels Pays-Bas et Belgique). Les conflits aux Pays-Bas³⁷² ne cessent de requérir des moyens financiers et humains après des années de guerres pendant le règne de Philippe II. Ce dernier avait hérité de son père Charles Quint un empire européen aux prises avec les révoltes protestantes et souhaitait conserver l'hégémonie catholique. La Guerre de Quatre-vingts Ans (1568-1648) reprit alors après une trêve de douze ans (1609-1621) accordée par Philippe III. En effet, cela se produisit par initiative du comte-duc d'Olivares afin de rétablir les liens entre l'Espagne et ses territoires du nord de l'Europe. Il fallait aussi protéger le trafic maritime des pirates hollandais, en particulier vers les colonies américaines. Mais cela coûtait trop cher à la couronne espagnole et les Flandres se convertissaient peu à peu en un puits sans fond.

Au XVII^e siècle, Breda était la place forte des Hollandais et elle était assiégée par les Espagnols. Breda³⁷³ est actuellement située au sud des Pays-Bas, entre Rotterdam et Anvers, et fut assiégée par les Espagnols pendant plus de neuf mois (août 1624 à juin 1625) jusqu'à la reddition des Hollandais (représentée par Diego Velázquez en 1635). Dans le roman, Iñigo et Alatrisme rejoignent le siège pendant l'automne et luttent jour après jour dans les marécages, les tranchées et les ruines des villages alentours. A l'époque d'Alatrisme, la ville était le lieu de résidence des comtes de Nassau, ancêtres de l'actuelle famille royale.

« A tales fechas del negocio, lo de Breda no era ya para España cuestión de interés militar, sino de reputación. Estaba el mundo en suspenso, guardando el triunfo o el fracaso de las armas del rey católico. »³⁷⁴

Le narrateur décrit dans *SB* les paysages, les scènes de batailles, les tranchées, les saisons, le climat, etc. Le récit s'ouvre dans un village nommé Oudkerk, au sud de Breda selon la carte insérée dans le roman³⁷⁵. En réalité, Oudkerk³⁷⁶ (nom actuel Aldtsjerk) est un village au nord des Pays-Bas, situé dans la commune de Tytsjerksteradiel, dans la province de Frise. Dans le récit, Iñigo nous explique qu'il se situait à la confluence du canal Ooster, du fleuve Merck et du delta de la Meuse. Grâce au canal, les Hollandais accédaient à Breda et

³⁷² Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 94-97.

Cf. Gonzalo SANTONJA dans son introduction *Por el laberinto de los olvidos*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El sol de Breda*, édition scolaire de poche, Madrid, Alfaguara, 2002 [1998], p. 7-19.

³⁷³ Elle est citée dans *CA*, p. 13 ; *LS*, p. 19, 27, 62 ; dans *OR*, p. 27, 30, 32, 51, 55, 61, 62, 85, 118, 127, 195, 264 ; dans *CJA*, p. 49, 66, 256, 267, 289 ; dans *CL*, p. 18, 55, 127, 194, 200, 294 ; et dans *PA*, p. 62, 83, 84, 184.

³⁷⁴ *SB*, p. 216.

³⁷⁵ Cf. Annexe 5.

³⁷⁶ Cité dans *SB*, p. 12-17, 20, 24, 28, 33, 37, 71, 80, 91, 93, 95, 105, 117, 121, 136, 144, 149, 192, 207, 218, 223 ; dans *OR*, p. 32, 55, 71 ; dans *CJA*, p. 48, 255 ; et dans *CL*, p. 127.

envoyaient du secours aux assiégés. A Oudkerk, Iñigo nous décrit l'incendie de la bibliothèque, les mutineries, le moulin Ruyter sur le chemin de Breda, les caponnières, les attaques de nuit (les « encamisadas ») sur la digue de Sevenberge et enfin la défense du bastion de Terheyden. Tous ces endroits sont également rappelés dans les volumes suivants, lorsque le narrateur se remémore certains événements cruciaux.

C) Dans le quatrième tome, les personnages débarquent à Cadix puis voyagent jusqu'à Séville en remontant le Guadalquivir. On y découvre à la fois des monuments fastueux, des ports extrêmement importants et des navires de toutes les origines mais aussi des ruelles sombres et dangereuses qui sont le lieu de nombreux trafics et affrontements, comme c'était le cas à Madrid. Cadix³⁷⁷ est une ville et une province d'Andalousie, au sud-ouest de l'Espagne. Au début du quatrième tome, nous découvrons la baie, le port et les maisons blanches à travers les yeux d'Iñigo. Il observe les forteresses destinées à protéger la ville des pillages des Anglais, dont le château de Santa Catalina³⁷⁸. Ces châteaux ont été construits pour préserver le commerce et la circulation des marchandises.

« Yo miraba Cádiz, fascinado por el efecto de la luz sobre sus casas blancas y la majestuosidad de su inmensa bahía verde y azul. »³⁷⁹

Séville³⁸⁰ est la capitale de l'Andalousie. Toute l'intrigue du quatrième volume s'y déroule. Au XVII^e siècle c'était une des plus grandes villes d'Europe grâce au monopole commercial dont elle profite grâce aux colonies américaines. On comprend ainsi pourquoi de nombreux endroits sont cités dans *OR* et grâce à l'ouvrage de Juan Eslava Galán, nous pouvons découvrir ces lieux.

- Triana³⁸¹ était un quartier pauvre et sordide de Séville. Alariste et Iñigo y accèdent par le Pont de Santa María et y résident quelque temps en arrivant de Cádiz. De cet endroit on peut aujourd'hui observer les grands monuments comme la Giralda ou la Torre del Oro et profiter des commerces locaux.

³⁷⁷ Elle est citée et décrite dans *CA*, p. 65 ; dans *OR*, p. 11-14, 17-18, 21, 23, 25, 27-28, 63, 65, 68, 70, 92, 173, 209 ; dans *CJA*, p. 136, 140 ; et dans *CL*, p. 64, 116, 198.

³⁷⁸ *OR*, p. 11-15. Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 173-175.

³⁷⁹ *OR*, p. 17.

³⁸⁰ Elle apparaît dans *CA*, p. 58, 75, 197 ; dans *LS*, p. 58, 84, 133, 138, 202 ; dans *OR*, p. 23-27, 38, 42-44, 48, 58, 63, 65-68, 70, 72-75, 79-81, 89-94, 102, 107, 113, 127, 132-135, 141-142, 144, 146-147, 153, 159, 161, 163, 169, 173-174, 189, 191, 209, 230-231, 253-254, 264 ; dans *CJA*, p. 40, 112, 123, 170, 215, 288 ; dans *CL*, p. 54-55, 97, 100, 194, 212, 234 ; et dans *PA*, p. 53, 116, 119, 143, 147, 154, 206, 223.

Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 118-173.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 119-122. Cité dans *OR*, p. 37-38, 45, 47, 49, 77-78, 81, 133, 143, 175-176, 178-179, 182, 189, 257.

- L'Arenal³⁸² était une zone portuaire à l'époque d'Alatriste. Aujourd'hui l'immense plage de sable a disparu ainsi que les entrepôts. On y trouve désormais le Paseo de Colón et des jardins jusqu'à la Torre del Oro. L'Arenal est aussi le titre d'une comédie de Lope de Vega, *El Arenal de Sevilla*, à laquelle les protagonistes assistent dans *CA*.

- La Torre del Oro³⁸³ fut construite au XIII^e siècle pendant l'occupation musulmane. Elle servait à défendre l'Alcázar de Séville et le bord du fleuve Guadalquivir formant une muraille avec la Torre de Plata. Elle abrite désormais le Musée Naval de Séville.

- La Casa de la Moneda³⁸⁴ était un édifice où l'on apportait les lingots d'or et d'argent provenant des colonies afin de les transformer en pièces de monnaie, destinées aux coffres royaux, génois, ou à tout autre banque européenne qui prêtait de l'argent à l'Espagne.

« Tomamos luego el camino de la plaza de San Francisco y la Iglesia Mayor, y de allí por la calle del Aceite nos llegamos a la Casa de la Moneda, cercana a la Torre del Oro, donde Olmedilla tenía ciertas diligencias. »³⁸⁵

- La Casa de Contratación³⁸⁶, construite à la fin du XVI^e siècle, était un imposant édifice où les commerçants se réunissaient pour négocier et faire des affaires. Aujourd'hui le bâtiment accueille le service d'Archives des Indes et contient des milliers de documents se référant à la colonisation espagnole.

- La Iglesia Mayor³⁸⁷ est un temple gothique-mudéjar selon Juan Eslava Galán mais dans le récit elle correspond à l'actuelle cathédrale de Séville datant du XV^e siècle. Elle fut inaugurée en 1507 et terminée en 1887. Elle est bâtie sur une ancienne mosquée et se compose de plusieurs styles architecturaux: gothique, Renaissance, baroque, néogothique. De la mosquée il ne reste que la Giralda et le patio de los Naranjos. Le patio de los Naranjos³⁸⁸ est le cloître de la cathédrale. Alatriste y recrute les mercenaires dont il a besoin pour réaliser sa mission dans *OR*. La Giralda³⁸⁹ est le clocher de la cathédrale mais aussi l'ancien minaret de la mosquée. Elle mesure environ 100 mètres de haut et date de la fin du XII^e siècle.

³⁸² *Ibid.*, p. 124-128. Il apparaît dans *OR*, p. 36, 38, 47, 49, 77, 87, 174, 179.

³⁸³ *Ibid.* Elle est citée dans *OR*, p. 41, 45, 174.

³⁸⁴ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 133, 176. Elle est citée dans *OR*, p. 41, 45.

³⁸⁵ *OR*, p. 41.

³⁸⁶ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 133-136. Elle est citée dans *OR*, p. 40, 66, 111.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 136-138 et p. 170-171. Citée dans *OR*, p. 25, 41, 45, 50, 54, 90, 103, 110, 132, 134, 146, 201, 209.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 138-141. Il est cité dans *OR*, p. 90, 91, 132, 134-135, 159 ; dans *CL*, p. 212 ; et dans *PA*, p. 154.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 141-144. Citée dans *OR*, p. 134.

- L'Alcázar³⁹⁰ est un des palais royaux les plus anciens d'Europe. Il daterait du VIII^{ème} siècle et est de style mudéjar et gothique, auxquels s'ajoutèrent les styles Renaissance et baroque au fil des siècles. L'ensemble occupe un terrain d'environ 14 000 mètres carrés et sept hectares de jardins.

- Les Alcaicerías³⁹¹ composent un quartier commercial musulman subsistant à l'époque d'Alatriste. On y trouve des produits exotiques et précieux, des objets de luxe provenant d'Europe, d'Orient et d'Amérique.

- La Alameda de Hércules³⁹² est un jardin du centre historique de Séville datant de 1574. Le jardin est caractérisé par deux énormes colonnes au sommet desquelles se trouvent les statues d'Hercules et de César. Son nom vient du héros Hercules qui serait le fondateur mythique de la ville. A l'époque d'Alatriste, c'était un lieu de promenade très populaire à pied ou en carrosse.

« Las columnas de Hércules, altas de dos alabardas y recortadas en la claridad lunar, destacaban frente a la Alameda. »³⁹³

- Sanlúcar de Barrameda³⁹⁴ (ou Barra de Sanlúcar) est une petite ville portuaire à l'embouchure du Guadalquivir. Le port de Bonanza (où Alatriste accoste) est le plus connu pour la pêche au thon, un commerce traditionnel existant depuis des siècles. La ville était la propriété des ducs de Medina Sidonia (famille de nobles dont le titre leur a été attribué en 1445), qui étaient parents avec le comte-duc d'Olivares. Le duché de Medina Sidonia est le plus ancien d'Espagne et fut impliqué dans une affaire de conspiration (elle fut déjouée) pendant le règne de Philippe IV, afin de proclamer l'indépendance de l'Andalousie.

« En la otra orilla podíamos ver a lo lejos la próspera Sanlúcar extendida sobre la margen izquierda, con sus casas nuevas bajando hasta el borde mismo del agua y el enclave antiguo y amurallado sobre la colina, donde destacaban las torres del castillo, el palacio de los duques, la Iglesia Mayor y el edificio de la aduana vieja, que a tanta gente enriquecía en jornadas como aquéllas. »³⁹⁵

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 151-154. Cité dans *OR*, p. 46, 54-55, 57, 60, 70, 103, 104, 111, 120, 145, 202-203, 219, 222-224, 226-227, 229, 233, 239, 253, 260, 264, 267.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 150-151. Cités dans *OR*, p. 53, 135.

³⁹² Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 164-165. Cité dans *OR*, p. 107-109, 117-119, 124, 127, 130, 145, 182, 261.

³⁹³ *OR*, p. 117.

³⁹⁴ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 166-168 et p. 178. Cité dans *OR*, p. 24, 38, 65, 71, 90, 114-115, 138, 150, 163, 173-174, 177, 190, 197, 201, 209-210, 216, 218, 249-250.

³⁹⁵ *OR*, p. 209.

A la différence de Madrid, Séville représente la richesse et l'apogée urbaine³⁹⁶. C'est la porte des Indes et le centre économique et commercial de l'Espagne impériale. Selon Marcelin Defourneaux, tous les monuments datant du XVIème siècle ou rénovés à cette époque témoignent de la fonction de Séville au sein de l'Empire espagnol. Il décrit aussi les lieux que nous avons présentés ci-dessus, ainsi que l'ambiance qui y régnait. En effet, l'afflux de toutes ces richesses provoque des changements dans la vie des Sévillans. L'ostentation de ce luxe se manifeste lors des événements religieux ou des constructions urbaines, en plus du mécénat pictural (Velázquez, Murillo et Zurbarán en sont les principaux bénéficiaires). Par conséquent, de la même façon que pour décrire Madrid, le narrateur peint le cadre de Séville en citant également des couvents, un certain nombre de rues et ruelles, des navires et aussi quelques tavernes. Mais les richesses matérielles sont convoitées et font l'objet de fréquents détournements, pour financer des crédits ou des conflits. Ainsi, nous pouvons affirmer que les grandes métropoles espagnoles que sont Madrid et Séville au XVIIème siècle représentent l'évolution du Siècle d'Or: à la prospérité succède le déclin.

D) Puis dans le sixième tome, ils parcourent la Méditerranée à bord de la galère *La Mulata*, prenant la direction des côtes africaines depuis Cartagena, et débarquent à Oran, avant de se diriger vers l'Italie et ses nombreuses îles comme la Sicile et Lampedusa, et contournent finalement les îles grecques. Ils atteignent presque Constantinople avant d'être encerclés par les navires turcs.

- Les galères étaient des navires de guerre qui ont été créés par les Grecs et ont dominé la Méditerranée pendant des siècles depuis l'Antiquité. *La Mulata* est une galère de vingt-quatre bancs, identique au croquis³⁹⁷ qu'on trouve dans l'ouvrage de Juan Eslava Galán. Ce genre de navire était très long (jusqu'à 12 mètres) et très lourd (environ 130 kilos). La plupart du temps les rameurs étaient des esclaves, des prisonniers de guerre ou bien des délinquants condamnés à des travaux forcés. Il arrivait que certains rameurs volontaires soient employés en échange d'un salaire, on les appelait les « buenas boyas ». Chaque rame nécessitait trois rameurs, les galériens étant renouvelés régulièrement à cause des mauvaises conditions d'hygiène à bord et car ils ne survivaient pas plus de dix ans. Dans le roman Iñigo décrit leur situation ainsi que leurs mouvements, nous permettant d'imaginer tous les aspects de la galère avec précision.

³⁹⁶ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 83-102.

³⁹⁷ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 202-205. Cf. Annexe 5.

« El tambor redobló a zafarrancho mientras la gente de guerra, entre los habituales reniegos, peseatales y porvidas de la infantería española [...], empavesaba las bandas con jergones y mantas para protegerse de los tiros enemigos, se proveía de las herramientas del oficio, cargaba arcabuces, mosquetes y pedreros, y ocupaba su lugar a proa y en los corredores – los pasillos que iban por ambas bandas de la galera –, sobre los remos que ya calaba la chusma con buen compás mientras cómitre y sotacómitre, entre toque y toque de silbato, seguían mosqueando lomos a gusto. »³⁹⁸

- La Méditerranée, une « mer au milieu des terres », s'étend sur une superficie d'environ 2,5 millions de kilomètres carrés. C'est le berceau de la civilisation occidentale et le carrefour entre plusieurs cultures depuis l'Antiquité, donnant lieu à un important commerce maritime et de nombreux combats navals.

« Y es que todo el mundo tenía asuntos que ajustar en aquella turbulenta frontera mediterránea, encrucijada de razas, lenguas y viejos odios. »³⁹⁹

Le titre du roman, *Corsarios de Levante*, rend hommage à ce lieu car aujourd'hui le « Levante » rassemble les régions méditerranéennes de la Péninsule Ibérique et plus particulièrement les zones de Valence et de Murcie.

- La côte de « Berbería »⁴⁰⁰ était la dénomination des européens au XVIème siècle pour désigner le nord de l'Afrique (Maroc, Algérie, Tunisie et Libye). Dans le roman, les personnages effectuent de nombreux voyages en mer et finissent par débarquer à Melilla puis à Oran en remontant le long de la côte africaine.

Melilla⁴⁰¹ est une ville autonome située sur la côte nord-ouest du Maroc. Elle existe depuis que les Phéniciens s'y installèrent au VIème siècle avant J.C. La ville n'est un territoire espagnol que depuis le XVème siècle, après une occupation romaine, puis byzantine, une attaque des Vandales au Vème siècle, puis l'occupation musulmane à partir du VIIème siècle, la conquête par le troisième duc de Media Sidonia en 1497 et enfin l'annexion à la Couronne espagnole au XVIème siècle. Actuellement, le Maroc revendique ce territoire ainsi que Ceuta, l'autre ville autonome espagnole. Dans le roman Melilla apparaît entourée de murailles, dont il ne reste aujourd'hui que des vestiges et plusieurs forts dans le quartier de

³⁹⁸ CL, p. 14.

³⁹⁹ CL, p. 30.

⁴⁰⁰ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 193-195. CL, p. 11-38 (chapitre 1).

⁴⁰¹ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 185-189. Citée dans CL, p. 42, 49-52, 99, 104.

Melilla La Vieja. De plus, elle semble ruinée car elle ne reçoit aucun bénéfice de l'or des colonies, comme la plupart des autres villes du nord de l'Afrique.

« Con la primera luz del alba escurrimos el ancora bajo los muros de Melilla, plaza española ganada a los moros ciento treinta años atrás [...]. El imponente aspecto de la ciudad era sólo apariencia, como pude comprobar cuando [...] paseé por sus calles apretadas, sin un solo árbol, y por sus murallas, advirtiendo el estado de abandono en que se encontraba todo. »⁴⁰²

Ensuite ils séjournent à Oran⁴⁰³ dont le sort ressemble à celui de Melilla:

« Orán era otra cosa, aunque tampoco el paraíso. La ciudad participaba de la ruin condición del resto de plazas españolas en África, mal abastecida y peor comunicada con sus defensas mermadas por la improvisación y la incuria. Pero en este caso no se trataba de una peña seca y fortificada como Melilla, sino de un verdadero lugar con río, agua abundante y huertas alledañas, amén de una guarnición que, aunque insuficiente – en aquel tiempo había unos mil trescientos soldados con sus familias, además de quinientos vecinos de diversos oficios –, se las arreglaba para defenderse y, llegado el caso, ofendía con desenvoltura. »⁴⁰⁴

Oran est une ville du nord-ouest de l'Algérie. Elle fut fondée par les musulmans au Xème siècle. Les Rois Catholiques puis Charles Quint tentèrent de la conquérir au XVIème siècle et la ville resta en possession des Espagnols jusqu'en 1708. Iñigo nous décrit plusieurs endroits⁴⁰⁵ dont le fort de Mazalquivir, quelques tavernes, ainsi que la caserne, la « alcazaba » (la casbah), les ruelles et les maisons étroites, des églises construites sur d'anciennes mosquées et enfin quelques villages des alentours, dont celui choisi pour la « cabalgada », Uad Berruch⁴⁰⁶.

« Copons nos guió a través de las calles encaladas y estrechas, de casas amontonadas, que excepto por tener terrazas en vez de tejados recordaban un poco las de Toledo, con buenos cantones de piedra y pocas ventanas, siendo éstas bajas y protegidas por esteras y celosías. »⁴⁰⁷

⁴⁰² CL, p. 49-50.

⁴⁰³ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 195-196. Elle est citée dans CL, p. 13, 19, 37, 39, 42, 50, 52-57, 59-60, 62, 65, 67-68, 70, 74-78, 80, 84, 88, 90-97, 101, 104-105, 110-111, 117, 119, 122-124, 126-127, 130, 150, 177.

⁴⁰⁴ CL, p. 52.

⁴⁰⁵ CL, p. 52-53 et suivantes.

⁴⁰⁶ CL, p. 74.

⁴⁰⁷ CL, p. 65.

- Avant et après leur séjour à Naples, la galère fait étapes en plusieurs endroits⁴⁰⁸ dont Carthagène, Majorque et Minorque, la Sardaigne, la Sicile, Lampedusa⁴⁰⁹ et Malte⁴¹⁰. Les archipels méditerranéens constituent des positions stratégiques et ont toujours fait l'objet de nombreuses conquêtes depuis l'Antiquité. C'est pourquoi l'équipage de *La Mulata* doit se défendre à plusieurs reprises des abordages anglais ou turcs.

« Esta vez el camino se hizo con ojo avizor, con buenos vigías en las gatas de los árboles trinquete y mayor, por tratarse de aguas con mucho trafico de embarcaciones entre Berbería, Europa y Levante; que al ser cintura estrecha y embudo natural del Mediterráneo, de todas las naciones las frecuentaban. Debíamos nuestra cautela tanto a precavernos de enemigos como a vigilar la aparición de posible naves turcas, berberiscas o inglesas [...]. »⁴¹¹

La ville de Naples⁴¹² tient une place particulière dans l'histoire de Diego Alatrisme. Elle est citée à plusieurs reprises tout au long de la série, faisant partie des nombreux souvenirs du spadassin. A la différence des villes espagnoles, Naples est présentée comme une ville agréable et très animée. Située au pied du Vésuve, elle est caractérisée par son immense baie et sa situation stratégique au bord de l'Italie et de la Méditerranée. Elle fut fondée par les Grecs entre le IX^{ème} et le VIII^{ème} siècle avant J.C., puis occupée par l'Empire romain, par les Byzantins, et entra en possession des Français au XIII^{ème} siècle pendant la période angevine. Au XV^{ème} siècle, le Royaume de Naples dépendait de la Couronne d'Aragon, puis fut regroupé avec le Royaume des Deux-Siciles, et ce jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Aujourd'hui c'est la troisième ville d'Italie pour sa population. Le parcours d'Alatrisme dans Naples démarre au niveau du Château de l'Œuf, le « Castillo del Huevo »⁴¹³, le plus ancien château de Naples, construit par un peuple d'origine grecque. Il se promène aussi dans le quartier espagnol où se trouve le Château de Sant Elmo, une forteresse médiévale:

« Diego Alatrisme dejó atrás la esquina empedrada de la amplia vía Toledo, iluminada con hachas en los cantones, y se adentró en el barrio español, cuyas calles rectas y empinadas ascendían en tinieblas por la ladera de San Elmo. El castillo se adivinaba en lo alto, aún vagamente enrojecido por la luz amortiguada y lejana del Vesubio. »⁴¹⁴

⁴⁰⁸ CL, p. 130-131.

⁴⁰⁹ CL, p. 139-140.

⁴¹⁰ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 197-198. Elle apparaît dans CL, p. 131, 135, 139, 152, 156, 158, 161-163, 168-169, 170, 172, 174-175, 188, 248-249, 251-252, 262-263, 270, 277, 286, 289, 299-300, 303, 305, 311, 321, 346.

⁴¹¹ CL, p. 131

⁴¹² Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 189-192. Elle est citée dans CL, p. 7, 18-19, 37, 46-48, 53, 77, 96, 98, 129, 138, 159, 162, 185, 187, 188-190, 194-195, 197, 200-201, 204, 206, 209-210, 216, 220, 228-229, 232-234, 239, 248, 251, 254, 256, 265, 280, 336.

⁴¹³ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 190. CL, p. 186.

⁴¹⁴ CL, p. 203.

L'autre château qui est cité est le « Castilnuovo »⁴¹⁵ (le « Castel Nuovo » ou Château Neuf), de style gothique et célèbre pour ses cinq tours cylindriques. Le château est une ancienne forteresse angevine du XIIIème siècle qui a été restaurée de nombreuses fois jusqu'au XIXème siècle. Il servait à défendre le port. Naples est aussi une ville militaire et c'est pourquoi Iñigo décrit la caserne, les tavernes, les maisons de jeu ainsi que les maisons closes, lieux fréquentés par tous les soldats de passage.

- Enfin, pendant la dernière étape jusqu'au détroit des Dardanelles, ils passent par le golfe de Lépante, les îles grecques et enfin le golfe d'Escanderlu (bien que cet endroit n'ait pas de références géographiques précises) qui serait situé sur la côte d'Anatolie (aujourd'hui la partie asiatique de la Turquie).

E) Leur voyage s'interrompt dans le septième tome en Italie, de Rome à Venise en passant par Milan. Comme à Madrid ou à Séville, les personnages côtoient diverses classes sociales et se rendent par conséquent soit dans des endroits luxueux soit dans des endroits sordides et obscurs. Il serait long de vérifier toutes les références géographiques des trois villes italiennes, c'est pourquoi nous nous limitons à citer quelques monuments et quelques aspects généraux de chacune d'entre elles.

- Après une aventure méditerranéenne, ils font de nouveau escale à Naples⁴¹⁶:

« El paisaje era soberbio: el mar de un azul intenso surcado por velas blancas, el Vesubio lejano, humeante sobre su ladera oscura, y la ciudad hermosa que se extendía a nuestros pies, en torno a las faldas de la colina. El puerto con sus galeras y naves amarradas, Castilnuovo y el palacio del virrey a un lado, la eminencia fortificada de San Elmo a nuestra espalda, y la playa de Chiaia a la otra parte, con sus palacios alineados, la arboleda inicial y la hermosa playa que se curvaba, semicircular y franca, hacia Mergelina y las verdes alturas del Posílipo. »⁴¹⁷

- Puis nous les retrouvons à Rome⁴¹⁸, à l'ambassade d'Espagne. Ils remontent donc le Tibre jusqu'à l'actuelle capitale italienne. C'est la ville berceau de la civilisation occidentale après Athènes. Sa création par les deux frères Romulus et Remus fait partie du mythe de la ville car ils seraient des descendants du dieu Mars. Elle était le centre de l'Empire romain qui a dominé l'Europe, l'Afrique du nord et le Moyen-Orient pendant plus que cinq siècles.

⁴¹⁵ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 191. Il est décrit dans *CA*, p. 196, 215, 218, 228.

⁴¹⁶ La ville est citée dans *PA*, p. 13, 15-16, 19-20, 24, 26, 30, 35-36, 41-42, 46.

⁴¹⁷ *PA*, p. 32.

⁴¹⁸ *PA*, p. 35-36, 45.

Comme le dit Iñigo, Rome est la ville des Papes, en effet, elle occupe une place importante dans la religion chrétienne car elle abrite le siège de l'Église catholique et le Vatican.

« Roma, *caput mundi*, ombligo del catolicismo, reina de las ciudades y señora del orbe, como dijo don Miguel de Cervantes, era mucha Roma. La veía yo por segunda vez, y admiré asombrado, de nuevo, sus palacios y jardines suntuosos, las cúpulas y campanarios de sus iglesias, los edificios antiguos, las plazas con hermosas fuentes labradas, los vestigios de mármol y piedra que por todas partes ennoblecían la ciudad de San Pedro y de los papas. »⁴¹⁹

- Après une description des rues de Rome, de certains monuments et églises, ou du climat, ils se dirigent vers Milan. Créée par les Celtes, elle était la capitale de l'Empire romain d'Occident jusqu'au VI^e siècle. Aujourd'hui elle est la seconde ville d'Italie par sa population. Iñigo nomme par conséquent de nombreuses églises et plusieurs châteaux, signes d'une certaine prépondérance économique et culturelle. A l'époque d'Alatriste, Milan⁴²⁰ est la principale place militaire du nord de l'Italie et c'est pourquoi ils la surnomment la « ciudad de hierro ». Il explique aussi qu'elle était en concurrence avec Tolède pour la fabrication et le commerce des épées, d'où son surnom. Leur étape n'est que de courte durée car ils se dirigent ensuite vers la « ciudad del mar », Venise, lieu principal de l'intrigue du septième volume.

- Venise⁴²¹ est située au nord-est de l'Italie et est surnommée la « Cité des Doges » ou la « Sérénissime ». Fondée au VI^e siècle, elle fut pendant longtemps la capitale de la République de Venise, jusqu'au XVIII^e siècle. On découvre ainsi dans le chapitre quatre⁴²² le quartier de Saint-Marc avec sa basilique et son clocher, puis l'île de San Giorgio, les ponts du Rialto et des Soupîrs, les nombreux canaux où circulent les gondoles, les riches palais et l'Arsenal (le chantier naval). Toutes les descriptions sont disséminées au fil des pages mais les observations d'Iñigo nous font comprendre que c'est une ville riche et animée, à l'image de Milan et d'autres villes italiennes.

⁴¹⁹ PA, p. 51.

⁴²⁰ PA, p. 26, 30, 34-36, 45, 74, 83-86, 89, 93, 95, 96, 101.

⁴²¹ PA, p. 12, 15, 23, 26-27, 30, 36, 71, 74-75, 102, 126, 128, 139, 149, 163-164, 166, 169, 183, 217, 221-222, 234, 239, 249, 258, 272, 274, 277, 279, 285, 351-352.

⁴²² PA, p. 125 et suivantes.



n définitive, tous les détails géographiques réels permettent au lecteur de suivre le parcours des personnages et d'insérer la matière fictionnelle dans le fond historique. En même temps qu'il décrit, le narrateur raconte certains faits avérés, comme la visite des Anglais à Madrid en 1623, les jugements de l'Inquisition, les combats contre les Hollandais et la prise de Breda, les richesses venant d'Amérique et débarquant à Cadix, ou bien les combats navals contre les Anglais et les Turcs. De plus, dans le septième volume, les faits historiques italiens (conspiration contre le doge et conflits entre la France et l'Italie) ne sont pas seulement évoqués comme base réelle, ils participent au déroulement des péripéties. Toute cette base historique et géographique permet également à l'auteur d'insérer des décors et des personnages fictifs. Par exemple, plusieurs endroits comme la Taberna del Turco⁴²³, l'une des quatre cents tavernes de Madrid ; le « portillo » de las Ánimas⁴²⁴ comme ancien cimetière ; les résidences des écrivains de l'époque⁴²⁵ dont la plupart existent encore mais les noms de rue ont changé (« calle Francos » pour Lope et « calle del Niño » pour Quevedo) ; la « calle de los Peligros »⁴²⁶ et le Pont des Assassins⁴²⁷ dont le simple nom donne des frissons, sont décrits à partir d'indications géographiques réelles et fictives par exemple :

« La del Turco era en realidad un bodegón de los llamados de comer, beber y arder, situado en la esquina de las calles de Toledo y del Arcabuz, a quinientos pasos de la Plaza Mayor. »⁴²⁸

On notera que la rue de l'Arcabuz n'existe pas mais elle nous prouve les liens étroits entre la réalité et le récit. L'auteur démontre par conséquent l'équilibre qu'il souhaite donner à ses romans historiques mais aussi que l'Histoire et la fiction s'influencent mutuellement. Un événement historique peut donner lieu à l'élaboration d'une fiction, d'un mythe ou d'une légende, dans le premier cas il s'agit une création artistique personnelle (d'Arturo Pérez-Reverte) et dans le second le résultat d'un imaginaire collectif évoluant à travers les siècles. L'historien se distingue du romancier sur cet aspect car le récit d'un événement requiert des détails objectifs et chronologiques alors que le roman historique réutilise ces détails et insère des aspects psychologiques et émotionnels à des figures historiques, comme dans le cas de la famille royale, des écrivains ou des peintres du Siècle d'Or.

⁴²³ CA, p. 16, 20, 68, 121,

⁴²⁴ Cité dans CA, p. 143, 145, 155, 158, 167, 175, 191, 234, 237 ; dans LS, p. 41, 69 ; dans SB, p. 223 ; dans OR, p. 127 ; dans CL, p. 227 ; et dans PA, p. 65, 106.

⁴²⁵ CJA, p. 43.

⁴²⁶ CJA, chapitre quatre.

⁴²⁷ PA, p. 165, 179, 225.

⁴²⁸ CA, p. 51-52.

II.2.2) Institutions et figures historiques

L'entourage de Diego Alatriste et d'Íñigo Balboa ne se compose pas seulement de leurs amis ou de leurs ennemis. Dans plusieurs romans, certains personnages représentent les hautes institutions espagnoles ainsi que les courants intellectuels et artistiques de l'époque (Philippe IV, Olivares, l'Inquisition, l'armée espagnole, Francisco de Quevedo, Lope de Vega et Diego Velázquez) et ils interviennent dans la trame narrative. D'autres personnages secondaires ne sont décrits que rapidement comme le Prince de Galles et George Villiers le duc de Buckingham⁴²⁹, Ambrosio Spínola⁴³⁰ ou encore Maurice et Justin de Nassau⁴³¹.

- La famille royale et le *valido* sont les représentants du pouvoir, c'est-à-dire du gouvernement, et de l'Espagne en général. Ce n'est qu'à partir du règne de Charles Quint que la dynastie des Habsbourg est introduite en Espagne. Philippe IV (1605-1665, portrait ci-contre par Diego Velázquez entre 1626 et 1628), fils de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, surnommé « el Grande » ou « el Rey Planeta », est l'arrière-petit-fils de Charles Quint mais l'Empire dont il hérite n'est plus aussi glorieux qu'il l'était au début du XVI^e siècle. En effet, Philippe III avait commencé à déléguer certains pouvoirs à son *valido*,



Source: Wikipedia,
Licence CC-BY-SA

⁴²⁹ Charles Ier d'Angleterre (Charles Stuart) était le deuxième fils du roi Jacques VI d'Ecosse (Jacques Ier d'Angleterre) et d'Anne du Danemark, né en novembre 1600. A la mort de son frère aîné, il devint le successeur de la Couronne. En 1623, il voyagea en Espagne avec George Villiers, premier Duc de Buckingham, pour arranger un éventuel mariage avec une des filles de Philippe III, l'infante Marie-Anne mais les noces ne furent jamais célébrées. Il devint roi d'Angleterre en 1625, à la mort de son père et se maria la même année avec Henriette Marie de Bourbon. Son règne suscita beaucoup de polémiques, ce qui déclencha plusieurs guerres en Ecosse et deux guerres civiles en Angleterre. Il fut emprisonné et mourut exécuté en 1649. Cf. L'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 232.

George Villiers (1592-1628) était le favori du roi d'Angleterre et fut nommé Duc de Buckingham en 1623. C'est un personnage historique qui apparaît aussi dans *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas (1844). Cf. L'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 229.

⁴³⁰ Ambrosio Spínola Doria (1569-1630), marquis des Balbases, fut l'un des grands généraux génois de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Gênes était un protectorat espagnol très puissant en Méditerranée, siège de nombreuses banques européennes. Lors de la guerre des Flandres le militaire décida d'entrer au service de l'Espagne en suivant l'exemple d'un de ses frères. Il conquiert Ostende en 1603-1604, le premier de ses nombreux succès militaires. Il fut ensuite nommé Capitaine Général des Flandres. L'une de ses plus grandes victoires fut la conquête de Bréda en 1625 après un an de siège. Malgré une difficile situation économique, il s'opposa à la politique belliqueuse d'Olivares. Cf. L'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 173.

⁴³¹ Maurice de Nassau (1567-1625) était le fils de Guillaume d'Orange et fut le « stathouder » (gouverneur) du nord des Pays-Bas deux ans après la mort de son père en 1586. Après de nombreuses campagnes militaires il fut l'un des défenseurs de Bréda lors du siège de la ville par les troupes espagnoles, avec son demi-frère Justin de Nassau (1559-1631), fils illégitime de Guillaume d'Orange. Maurice décéda peu de temps avant la reddition de la ville en avril 1625 (cf. *SB*, p. 215). Justin apparaît dans le tableau de Velázquez (*La rendición de Breda o Las Lanzas*, 1635), remettant les clés de la ville au général espagnol Ambrosio Spínola. (cf. *SB*, p. 67).

le duc de Lerma. Philippe IV monte sur le trône en 1621 à l'âge de seize ans à la mort de son père. Il se marie en 1615 avec Isabel de Borbón (fille d'Henri IV, portrait ci-dessous par Diego Velázquez en 1625) et à la mort de celle-ci il se remarie en 1648 avec sa nièce



Marianne d'Autriche. Jusqu'en 1643, celui qui gère la politique intérieure et extérieure est son *valido*, le comte-duc d'Olivares, un personnage également présent dans la série romanesque. Malgré quelques grandes victoires militaires, comme celle de Bréda, et le lancement de plusieurs réformes, l'Empire entre dans une longue période de troubles et de décadence. Pendant son règne, la Catalogne, Naples et le Portugal se soulèvent et l'Empire perd le contrôle des Pays-Bas (après la bataille de Rocroi et la paix de Westphalie) ainsi que le Roussillon et la Sardaigne. Son règne est donc considéré comme décisif⁴³² par les historiens en raison de sa longueur (45 ans) et de l'évolution de son royaume.

Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

Le couple Philippe IV-Isabel de Borbón apparaît dans *CA*, dans *LS* et dans *CJA* et il est également cité dans les autres volumes. Dans l'histoire de Pérez-Reverte, le jeune Roi apparaît comme inexpérimenté, très jeune, intéressé par les femmes, et plus passionné par la chasse que par le gouvernement de son empire. Il est aussi intéressé par la littérature et l'art, ce qui le convertit rapidement en un mécène pour les dramaturges et les peintres et de l'époque, en particulier pour Diego Velázquez. La plus grande partie de ses tableaux fait partie de la collection de l'actuel Musée du Prado et de l'Escorial. Le Roi fait également l'objet de nombreuses observations et de critiques de la part du narrateur. La Reine quant à elle est seulement décrite physiquement, avec une certaine pointe d'humour concernant son accent français. De par leur jeunesse et leurs traits fins, le couple royal paraît sympathique et il est aimé du peuple mais sans aucune expérience pour régner, ce qui provoque par la suite une certaine désillusion.

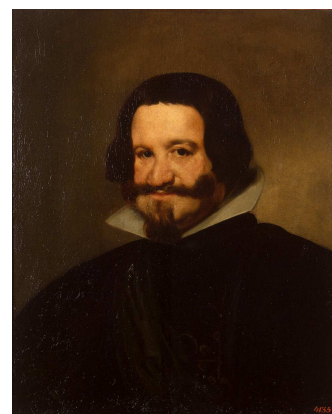
« La reina Isabel, joven y bellísima, saludaba con graciosos movimientos de cabeza. A veces sonreía, con aquel peculiar encanto francés que no siempre encajó en la rígida etiqueta de la Corte. [...] Le daba el brazo, galante en su misma juventud, el Rey Don Felipe Cuarto, rubio, pálido, hierático e impenetrable como solía. [...] Contrastaba con la simpatía y la

⁴³² Cf. la partie I.3) de notre étude.

Michel DEVEZE, *L'Espagne de Philippe IV (1621-1665)*, ("Siècle d'or et de misère"), *op. cit.*, 1970.
Pedro CÉSAR CERRILLO, *art. cit.*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 74-81.

amable sonrisa de la reina el aire solemne de su augusto esposo, sujeto siempre al grave protocolo borgoñón que había traído de Flandes el emperador Carlos; de manera que, salvo al caminar, siempre mirando hacia arriba como si no tuviera que dar cuentas sino a Dios. Nadie le había visto antes, ni lo vería jamás, perder su flema extraordinaria en público ni en privado. [...] No era un Rey antipático, sin embargo; nos salió aficionado a la poesía, las comedias y los esparcimientos literarios, las artes y los usos caballerescos. Tenía valor personal, aunque nunca piso un campo de batalla salvo muy de lejos [...] pero en la caza, que era su pasión, corría riesgos mas que razonables [...] Era consumado jinete [...]. Sus puntos flacos fueron una cierta debilidad de carácter que lo llevó a dejar en manos del conde duque de Olivares los negocios de la monarquía, y la afición desmedida a las mujeres; que en alguna ocasión – como contaré en un próximo episodio – estuvo a punto de costarle la vida. Por lo demás, nunca tuvo la grandeza ni la energía de su bisabuelo el emperador, ni la tenaz inteligencia e su abuelo el segundo Felipe; pero [...] ajeno al clamor del pueblo hambriento, [...] a la fragmentación del imperio que heredo y a la ruina militar y marítima [...]. »⁴³³

- Don Gaspar de Guzmán y Pimentel, Ribera y Velasco, de Tovar, comte-duc d'Olivares est un personnage complexe et ambitieux⁴³⁴ (portrait ci-contre par Diego Velázquez en 1638). Il apparaît dans *CA*, dans *LS*, dans *OR*, et dans *CJA* mais il est cité à plusieurs reprises dans chacun des sept tomes de la série. Il gère la politique de l'Espagne pendant le règne de Philippe IV. Avant d'accéder au statut de *valido*, il était gentilhomme de la chambre du prince depuis 1615. Le comte d'Olivares, troisième du nom provenait d'une famille noble d'Andalousie et appartenait à une



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

branche mineure de la maison de Medina Sidonia. Né à Rome en 1587, où son père était ambassadeur de l'Espagne, il était destiné à une carrière ecclésiastique et se passionnait pour les arts et les lettres mais la mort de ses deux frères aînés (en 1587 et en 1604) obligea son père à le rappeler à la Cour. En 1607, après le décès de son père, il hérite du titre de comte d'Olivares. La même année, il se marie avec sa cousine Doña Inés de Zuñiga y Velasco, convoitant le rang de Grand d'Espagne. Une intrigue fomentée dans l'entourage de Philippe III par les adversaires du duc de Lerma lui permit d'être nommé gentilhomme du prince, grâce à l'influence de son oncle, Baltasar de Zuñiga y Velasco, diplomate expérimenté.

⁴³³ *OR*, p. 148-150.

⁴³⁴ Michel DEVEZE, *op. cit.*, p. 31-39.

Lorsque le roi décède en 1621, Olivares avait déjà convaincu le prince de lui confier un poste important. Il est donc nommé officiellement *valido* et Grand d'Espagne, lui permettant par conséquent de diriger le royaume et de réaliser ses ambitions personnelles⁴³⁵.

« Aunque Gaspar de Guzmán, tercer conde de Olivares, no sería nombrado duque hasta dos años más tarde, ya estaba en el segundo de su privanza. Era grande de España y su poder, a los treinta y cinco años, resultaba inmenso. El joven monarca [...] era un instrumento ciego en sus manos; y quienes podían haberle hecho sombra estaban sometidos o muertos. Sus antiguos protectores el duque de Uceda y fray Luis de Aliaga, favoritos del anterior rey, se hallaban en el destierro; el duque de Osuna, caído en desgracia y con sus propiedades confiscadas; el duque de Lerma esquivaba el cadalso gracias al capelo cardenalicio [...], y Rodrigo Calderón, otro de los hombres principales del antiguo régimen, había sido ejecutado en la plaza pública. Ya nadie estorbaba a aquel hombre inteligente, culto, patriota y ambicioso, en su designio de controlar los principales resortes del imperio más poderoso que seguía existiendo sobre la tierra. »⁴³⁶

Lorsque Philippe IV monte sur le trône, l'espérance du peuple était grande, en particulier à cause du mécontentement engendré par le clientélisme et la corruption pendant le règne antérieur. Comme l'explique Raphaël Carrasco dans son ouvrage sur les *validos*, tous espéraient de grands changements. L'organisation du gouvernement espagnol reposait sur plusieurs Conseils d'Etat et sur l'entourage du roi, ce qui ne rendait pas la tâche facile à Olivares, mais Philippe IV manquait d'expérience et avait besoin de son « Premier ministre ». Par conséquent, dès les premières années de son « ministère », Olivares entreprit de réformer la société espagnole et une partie du gouvernement. De nombreux procès eurent lieu, des biens furent confisqués et des mesures furent prises. Plusieurs d'entre elles consistaient à réduire la corruption administrative, à assainir les finances et à renforcer l'hégémonie espagnole de l'Empire en Europe et en Amérique. Ce courant réformateur était également influencé par la situation de la société espagnole au milieu du Siècle d'Or mais il ne put s'imposer totalement et fut voué à l'échec.

A cause de la pluralité des royaumes et des territoires espagnols, très différents les uns des autres, l'Empire nécessitait de plus en plus de moyens financiers et humains pour les défendre. Etant donné la détérioration des relations européennes (en particulier avec les Hollandais et les Turcs) et l'affaiblissement de l'Espagne en ce qui concerne le commerce et

⁴³⁵ Raphaël CARRASCO, *L'Espagne au temps des validos, 1598-1645*, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 97-162.

⁴³⁶ CA, p. 210-211.

le système militaire, Olivares décida de centrer d'abord son action sur la résolution des conflits aux Pays-Bas. Après de nombreuses négociations, les combats reprirent contre les Provinces Unies du nord de l'Europe en 1621, après douze ans de trêve.

« La guerra de Flandes iba para largo; y se decía que, tras los esfuerzos en dinero y vidas de los últimos años, el conde-duque de Olivares, valido y ministro de nuestro rey don Felipe Cuarto, había decidido poner al ejército de allá arriba en actitud defensiva, para combatir de forma económica, reduciendo las tropas de choque a lo indispensable. »⁴³⁷

L'autre objectif d'Olivares était de réduire le coût de la politique extérieure, c'est pourquoi il fit appel à de nombreux banquiers dont la plupart étaient d'origine portugaise ou des juifs convertis. Seulement, le problème de la religion était un sujet délicat en Espagne à cette époque. Chaque membre du gouvernement, de l'administration ou des banques devait prouver son origine chrétienne, et ce depuis la création du Tribunal de l'Inquisition par les Rois Catholiques, ce qui valu à Olivares de nombreux ennemis à la Cour:

« Don Gaspar de Guzmán, harto de que la monarquía fuese rehén en manos de banqueros genoveses, pretendía reemplazarlos por los de Portugal; cuya limpieza de sangre podía resultar dudosa, mas su dinero era cristiano viejo, diáfano, contante y sonante. Esto enfrentó al valido con los consejos de Estado, con la Inquisición y con el propio nuncio apostólico, mientras el rey nuestro señor, bondadoso y meapilas, débil en materia de conciencia como en otras muchas cosas, se mostraba indeciso [...]. »⁴³⁸

Dans la série d'Arturo Pérez-Reverte, le comte-duc d'Olivares est un ministre puissant qui manipule le roi, ses collaborateurs et tisse des intrigues. On peut ainsi constater que le personnage correspond parfaitement à son homonyme historique.

« [...] Pude confirmar que el valido todopoderoso de nuestro señor don Felipe IV, pese a que nunca vaciló en sacrificar cuantos peones hubo menester, nunca se desprendía de una pieza, por modesta que fuera, mientras creyese que podía serle útil. »⁴³⁹

- Après la reconquête de Grenade en 1492, les Rois Catholiques se rendirent compte que les « conversos » (juifs ou musulmans) occupaient des postes importants et avaient réussi à prospérer⁴⁴⁰. Par conséquent, le fort et constant sentiment religieux qui imprègne la culture espagnole depuis des siècles explique la place centrale du clergé dans la société espagnole⁴⁴¹,

⁴³⁷ *OR*, p. 27.

⁴³⁸ *LS*, p. 126.

⁴³⁹ *CJA*, p. 259.

⁴⁴⁰ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 68-76.

⁴⁴¹ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 121-145.

l'importance des manifestations de la foi catholique, mais aussi le rôle de l'Inquisition aux XVIème et XVIIème siècles. Le Saint Tribunal de l'Inquisition espagnole fut créé par les Rois Catholiques en 1478 et perdura jusqu'au XIXème siècle où il fut aboli en 1834⁴⁴². Il fut créé dans le but d'unifier les pratiques religieuses, et plus particulièrement la communauté catholique. Toute-puissante et indépendante, l'Inquisition influait sur de nombreux aspects de la vie espagnole, comme les enquêtes de pureté de sang, le jugement des affaires criminelles, le contrôle de la diffusion de l'écrit en interdisant certains livres, etc.

« Lo cierto es que no fue aquí peor que en otros países de Europa [...]. Verdad es que el Santo Oficio, creado para velar por la ortodoxia de la fe, en España fue más riguroso que en Italia y Portugal, por ejemplo [...]. De cualquier modo, la verdad es que a menudo la Inquisición fue un arma de gobierno en poder de reyes como nuestro cuarto Felipe, que dejó en sus manos el control de cristianos nuevos y judaizantes, la persecución de brujos, bígamos y sodomitas, e incluso la potestad de censurar libros y combatir el contrabando de armas y caballos, y el de la moneda y su falsificación. »⁴⁴³

L'administration inquisitoriale⁴⁴⁴ se caractérisait par sa hiérarchie, sa centralisation, son fonctionnement identique dans tous les territoires, son contrôle de l'espace (présente sur tout le territoire espagnol), son système de financement et sa procédure d'exception (secret et isolement pendant les jugements). L'Inquisiteur Général ou Grand Inquisiteur était nommé par le roi et il dirigeait le Conseil de la Suprême et Générale Inquisition (*la Suprema*) créé en 1483 et composé de six membres. La *Suprema* était le centre de décision et de surveillance des tribunaux de chaque district. Ces tribunaux étaient au nombre de treize dans la Péninsule, dont les principaux membres étaient deux inquisiteurs, un procureur, deux greffiers et un juge des bien confisqués, tous nommés par la *Suprema*. On trouvait également des milliers d'autres agents inquisitoriaux (comme les « familiers » qui étaient des indicateurs) qui recueillaient les dénonciations. L'activité la plus pratiquée par l'Inquisition était la répression de l'hétérodoxie et l'enquête sur l'origine ethnico-religieuse des populations. Celle-ci touchait le plus souvent les personnes converties soupçonnées de pratiquer leur ancienne religion (judaïsme ou islam). A cause de l'avancée rapide du protestantisme, tous les ennemis de la foi catholique étaient considérés comme suspects. Conçue au départ pour combattre l'hérésie des judaïsants, l'Inquisition s'était trouvé de nouvelles victimes, comme l'explique Joseph Pérez⁴⁴⁵ en nous

⁴⁴² Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *op. cit.*, p. 118-127.

Pedro CÉSAR CERRILLO, *art. cit.*, p. 74-81.

⁴⁴³ LS, p. 108-109. L'Inquisition y est présentée dans le chapitre cinq, p. 107-151.

⁴⁴⁴ Alberto MONTANER décrit aussi les procédés inquisitoriaux dans son introduction *Con la Iglesia hemos topado*, in ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Limpieza de sangre*, édition scolaire de poche, 2001 [1997], p. 9-14.

⁴⁴⁵ Joseph PÉREZ, *op. cit.*, p. 361-392.

présentant l'Espagne inquisitoriale. Les protestants, les sectes, les sorciers et tous ceux qui s'écartaient de l'orthodoxie étaient des hérétiques potentiels. Elle réprimait aussi toute déviation comme par exemple la bigamie. La période située entre 1480 et 1530 fut la plus active, car le Saint-Office traqua les « judeo conversos » et expulsa des milliers de Juifs en 1492, mais c'est au XVI^{ème} siècle que ce « racisme » religieux⁴⁴⁶ s'aggrava, la répression concernant aussi bien les vieux-chrétiens que les nouveaux. Au XVII^{ème} siècle, bon nombre de morisques furent également persécutés et expulsés entre 1609 et 1614. Cette exigence de la pureté de sang⁴⁴⁷ concernait toutes les catégories de la population espagnole, en particulier les personnes faisant partie de l'administration ou du gouvernement. Certaines professions n'étaient réservées qu'à ceux pouvant prouver leur ascendance chrétienne, d'où le développement des statuts de pureté de sang⁴⁴⁸ et les craintes de la population.

« En la España de aquella época, enemistarse con la Inquisición significaba afrontar una serie de horrores que a menudo incluían prisión, tortura, hoguera y muerte. »⁴⁴⁹

Quant aux jugements, l'Inquisition exigeait des accusés qu'ils s'avouent coupables en étant convaincus de leur crime. Même si l'accusation était minime, les inquisiteurs poursuivaient le procès pendant plusieurs jours et n'hésitaient pas à utiliser tous les moyens à leur disposition pour les faire avouer. Toutes les procédures étaient menées dans le plus grand secret. Les sentences allaient des pénitences religieuses à la peine de mort (le bûcher) en passant par les coups de fouet, l'exil, l'amende, la confiscation des biens, les peines de prison ou de galère à vie. Michel Devèze nous donne les trois raisons pour lesquelles l'accusé était condamné au bûcher: s'il persistait à nier, s'il était hérétique ou s'il était accusé de magie, de polygamie ou de sodomie, bien que ces délits affectassent plus la morale que la religion. On constate alors une déviation de la répression car l'accusation d'hérésie protestante n'entraînait que la prison, l'exil ou la confiscation des biens. Il nous explique aussi que les « autos da fé » étaient moins fréquents sous Philippe IV que du temps de ses prédécesseurs.

A l'époque d'Alatriste, Juan Eslava Galán nous explique que les difficultés financières touchaient également le Saint-Office. Olivares avait conclu un accord avec des « conversos » et en échange d'une certaine somme d'argent, ils pouvaient circuler sans être inquiétés par

⁴⁴⁶ Michel DEVEZE, *op. cit.*, p. 269-290.

⁴⁴⁷ Joseph PÉREZ, *op. cit.*, p. 371.

⁴⁴⁸ Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *op. cit.*, p. 114-118.

Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 65.

Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 36-41.

⁴⁴⁹ CA, p. 47.

l'Inquisition. Celle-ci devait donc évoluer et décida de modifier les condamnations. Certains châtimens se transformèrent en amendes comme les coups de fouet ou les pénitences et les bûchers n'étaient plus utilisés que de temps en temps pour condamner des hérétiques insolubles. Comme l'expose Marcelin Defourneaux⁴⁵⁰, l'auto da fé était une cérémonie solennelle à l'origine associée à la célébration d'un grand événement. Dans ce cas, il s'agissait de célébrer le triomphe de la vraie foi et d'organiser une procession des condamnés jusqu'à la tribune et l'échafaud, tous vêtus d'une tunique appelée « sambenito »⁴⁵¹. Après la lecture publique des condamnations, le Saint-Office remettait les condamnés à mort aux juges civils. Ces autos da fé faisaient partie des cérémonies et des fêtes de l'époque, auxquelles assistaient le roi et sa Cour ainsi que bon nombre de la population locale.

Dans la série des aventures d'Alatriste, plus exactement dans le second volume, Iñigo est accusé de judaïsme à cause de l'assaut d'un couvent auquel il a participé avec Diego Alatriste. De plus, Angélica de Alquézar lui avait donné un médaillon de culte hébraïque, ce qui constitue une autre preuve pour l'Inquisition. Après son incarcération et son interrogatoire dans une prison secrète, il est ramené à Madrid pour l'auto da fé⁴⁵² qui a lieu sur la Plaza Mayor, ce qui lui donne l'opportunité de le décrire:

« Nos habían sacado a las seis y media, entre alguaciles y familiares del Santo Oficio armados con espadas, picas y arcabuces, y llevado en procesión por la plazuela de Santo Domingo para bajar a San Ginés y de ahí, cruzando la calle Mayor, entrar a la plaza por la calle de los Boteros. Marchábamos en fila, cada uno con su escolta de guardias armados y familiares enlutados de la Inquisición con siniestros bastones negros. Había clérigos con sobrepellices, gorigori, lúgubres tambores, cruces cubiertas con velos y gente mirando por la calles. Y allí, en el centro, caminábamos primero los blasfemos, luego los casados dos veces, tras ellos los sodomitas, los judaizantes y los adeptos a la secta de Mahoma, y por ultimo los reos de brujería; y cada grupo incluía las estatuas de cera, cartón y trapo de los que había muerto en prisión o andaban fugitivos e iban a ser quemados en cadáver o efigie. [...] Todos lucíamos sambenitos: una especie de camisones que nos habían vestido los guardias al sacarnos de los calabozos. [...] Los acusados mas graves llevaban corozas, y a todos nos habían puesto una vela en las manos. »⁴⁵³

⁴⁵⁰ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 143-145.

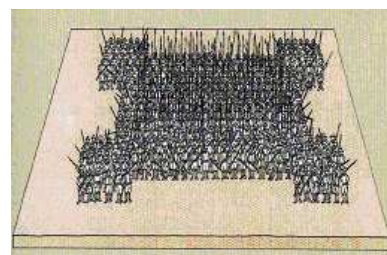
⁴⁵¹ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁵² Décrit dans le chapitre neuf de *LS*, p. 205-227.

⁴⁵³ *LS*, p. 211-212.

- L'armée espagnole est une autre catégorie sociale présente dans la série. Les deux protagonistes en sont les principaux représentants et le narrateur nous explique à plusieurs reprises leur situation⁴⁵⁴. A cause des nombreux conflits européens, l'Espagne avait besoin de consolider son armée, en particulier l'infanterie qui était nommée « tercio »⁴⁵⁵. Juan Eslava Galán nous fait un rapide panorama des tercios viejos⁴⁵⁶ d'infanterie. Ces troupes d'intervention à l'étranger ont d'abord été établies en Italie par Charles Quint. Il en existait trois au XVIIème siècle: le tercio de Lombardie, de Sicile et de Naples. Trois types de combattants le formaient: le « piquero » (piquier), l'« arcabucero » (arquebusier) et le « mosquetero » (mousquetaire). A l'époque d'Alatriste, le roi créa le « tercio fijo » afin de maintenir une partie de l'armée en service. Ces unités recevaient le nom de la province d'où elles partaient, c'est pourquoi Alatriste fait partie du « tercio viejo » de Cartagena. Le chef du tercio était le maître de camp⁴⁵⁷ (« maestro de campo »), désigné directement par le roi, et commandait les officiers supérieurs. Le sergent-major transmettait ses ordres à la troupe et formait les escadrons. Chaque tercio se divisait en douze compagnies, chacune constituée par dix chefs d'escadrons et deux cent cinquante soldats, et dirigée par un capitaine, qui à son tour donnait les ordres à un lieutenant (« lugarteniente ») et un sous-lieutenant (« alférez »). Il y avait aussi un aumônier, un médecin, un greffier, etc.

La formation de bataille d'un tercio était un carré, avec au centre les porte-drapeaux, entourés des piquiers et escortés par les arquebusiers, comme on peut le voir ci-contre sur le plan dans l'ouvrage de Juan Eslava Galán.



« Lo más particular era el silencio en que aguardaban; la inmovilidad absoluta con que aquellas filas de hombres cetrinos, barbudos, venidos del país más indisciplinado de la tierra, veían acercarse al enemigo sin una voz, un estremecimiento, un gesto que no estuviera regulado por las ordenanzas del rey nuestro señor. Fue ese día, frente al molino Ruyter, cuando alcancé muy de veras por qué nuestra infantería fue, y aún había de ser durante cierto tiempo, la más temida de Europa: el tercio era, en combate, una maquina militar disciplinada, perfecta, en la que cada soldado conocía su oficio; y ésa era su fuerza y su orgullo. »⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Francisco Javier GUILLAMÓN ÁLVAREZ, *Las coordenadas espacio-temporales del soldado en la época de Alatriste*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 153-179.

⁴⁵⁵ Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, op. cit., p. 28-32.

⁴⁵⁶ Juan ESLAVA GALÁN, op. cit., p. 98-114.

⁴⁵⁷ Alberto MONTANER explique aussi la composition du tercio dans l'édition annotée de CA.

⁴⁵⁸ SB, p. 124.

Cette armée était crainte en Europe en raison de son organisation, sa discipline et son courage. Les soldats avaient entre vingt et quarante ans et ils étaient d'origines variées, la moitié composée par des étrangers. Ils ne portaient pas d'uniforme mais des vêtements solides (un pourpoint, une chemise, une culotte, des chausses, des souliers et un chapeau au bord large, cf. image ci-contre dans l'ouvrage de Juan



large, cf. image ci-contre dans l'ouvrage de Juan Eslava Galán). L'unité de combat se composait de cinq ou six soldats regroupés par affinités ou origine. Le salaire était modeste et souvent payé en retard, c'est pourquoi les menaces de mutineries étaient fréquentes. Parfois ils avaient également le droit de récupérer un butin sur le champ de bataille après la

victoire. La situation et l'attitude de ces soldats est un sujet de critique récurrent dans la série et plus particulièrement dans le troisième tome. En effet, étant donné les horreurs vécues par ces combattants, la plupart des vétérans avaient un tempérament fort et luttèrent avec acharnement et insensibilité. Parmi tous ces soldats fatigués et cruels, le capitaine se distingue par son code de l'honneur, son courage et sa culture, ce qui nous permet d'affirmer qu'il représente le paradoxe de la fin du Siècle d'Or:

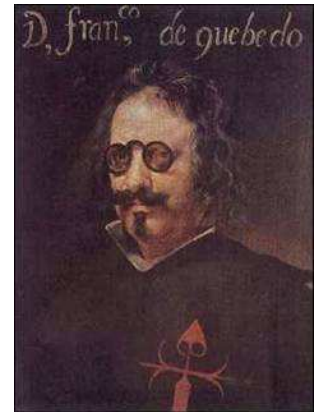
« La pluma, decía, llega más lejos que la espada [...]. »⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ CL, p. 46.

II.2.3) Figures littéraires et artistiques

Il n'est pas rare de trouver un large répertoire de références littéraires et artistiques dans la série romanesque d'Arturo Pérez-Reverte. L'époque pendant laquelle vit le protagoniste est imprégnée de théâtre, de poésie et d'art, qui constituent la facette la plus admirée du Siècle d'Or. C'est pourquoi certains personnages principaux ou secondaires sont directement inspirés d'écrivains et de peintres connus pour leur talent et leur caractère novateur: Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca et Diego Velázquez.

- Francisco de Quevedo y Villegas, seigneur de la Torre de Juan Abad et chevalier de l'Ordre de Santiago⁴⁶⁰ (1580-1645, portrait ci-contre généralement attribué à Diego Velázquez) fut une des figures littéraires les plus complexes du Siècle d'Or espagnol, l'un des principaux représentants du siècle baroque. Son œuvre littéraire est immense et contradictoire. Homme de grande culture, amer et tranchant, il avait un style parfois burlesque et satirique. Aussi imprégné de culture grecque et latine, il est également l'auteur du roman *El Buscón* (1626), d'une œuvre poétique de grande qualité (surtout des sonnets) et de quelques textes de morale et de politique, et ces derniers lui valurent quelques ennuis avec le roi. Il était également en perpétuel conflit avec l'autre représentant de la poésie du Siècle d'Or, Luis de Góngora (1561-1627), à propos de l'esthétique littéraire baroque, en défendant le conceptisme (importance du concept en poésie) contre le cultéranisme (importance de la forme), défendu par Góngora.



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

Après des études à Madrid puis à l'Université de Salamanque (1600), il résida à la Cour de Philippe III à Valladolid entre 1601 et 1605, où il commença à se faire connaître en tant que poète. Il revint ensuite à Madrid avec la cour et rencontra en 1609 le duc d'Osuna⁴⁶¹, avec lequel il entretenait de bonnes relations, lui servant d'ambassadeur en Italie où ce dernier était vice-roi de Sicile puis de Naples (1613-1619). Lorsque le duc d'Osuna tomba en disgrâce, Quevedo fut mis en prison et exilé plusieurs fois mais il récupéra la faveur du roi lors de l'accès au trône de Philippe IV en 1621 car il entretenait de bonnes relations avec le comte-duc d'Olivares dans un premier temps. Il faisait donc partie de la Cour et accompagnait le roi lors de ses déplacements. En 1634 il se maria avec doña Esperanza de Mendoza mais

⁴⁶⁰ Edition annotée de CA par Alberto MONTANER, p. 122.

⁴⁶¹ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 80-81.

leur mariage ne dura que quelques mois. En 1639, à cause d'un écrit satirique contre le gouvernement et de soupçons d'une conspiration contre Olivares, il fut arrêté et emprisonné au couvent de San Marcos de León. Il ne retrouva la liberté qu'en 1643, au moment de la disgrâce du comte-duc d'Olivares et, de santé fragile⁴⁶², il décida de se retirer à Villanueva de los Infantes, près de sa propriété, où il mourut deux ans plus tard.

Dans la série des aventures d'Alatriste, Quevedo est un des personnages principaux et un très bon ami du protagoniste. Il représente le poète satirique, lucide et critique qui s'attire parfois des ennuis avec le roi et le comte-duc d'Olivares et qui mène une guerre poétique contre Góngora. Il est également très doué au combat à l'épée malgré sa claudication, ce qui le convertit en un double du capitaine Alatriste selon Gonzalo Navajas⁴⁶³. Le personnage de Quevedo est complètement déconnecté de la figure de l'artiste qui écrivait des traités politiques ou théologiques. C'est un homme de la rue, querelleur et fanfaron, toujours prêt à défendre son honneur et celui de ses amis par le biais de son épée, et qui conserve un regard critique vis-à-vis de son pays.

« - No queda sino batirnos – añadió el poeta al cabo de unos instantes.

[...]

- Contra la estupidez, la maldad, la superstición, la envidia y la ignorancia – dijo lentamente, y al hacerlo parecía mirar su reflejo en la superficie del vino –. Que es como decir contra España, y contra todo.

[...]

A don Francisco de Quevedo, eso pude entenderlo más tarde, le dolía mucho España. »⁴⁶⁴



Source: Wikipedia,
Licence CC-BY-SA

- Félix Lope de Vega y Carpio⁴⁶⁵ (1562-1635, portrait ci-contre) fut un des grands dramaturges espagnols du XVII^e siècle aux côtés de Pedro Calderón de la Barca et Tirso de Molina. Il fut surnommé *El Fénix de los ingenios* pour ses idées novatrices en matière de poésie et de théâtre. Son œuvre est également immense et se constitue de textes narratifs, lyriques, épiques et dramatiques, par exemple: *Romancero general* (1600), *El perro del hortelano* (1613), *Fuenteovejuna* (1614), *La Dorotea* (1632). Sa vie fut une succession

⁴⁶² José María POZUELO YVANCOS, *Quevedo y Alatriste*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 430-445.

⁴⁶³ Gonzalo NAVAJAS, Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 307-314-315.

⁴⁶⁴ CA, p. 64-65.

⁴⁶⁵ Sa biographie est en ligne sur http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/a_biografico.shtml.

d'aventures et de nombreuses liaisons amoureuses⁴⁶⁶, dont naquit une quinzaine d'enfants, pour la plupart incertaines.

Après des études à Madrid et à Alcalá de Henares, son souhait fut de commencer une carrière ecclésiastique. Cependant, il n'obtint pas son diplôme et travailla comme secrétaire d'aristocrates. Entre 1580 et 1590, il semblerait qu'il se soit engagé dans la marine, puis condamné à l'exil. Ce n'est qu'à partir de 1595 qu'il revint à la Cour et débuta sa liaison avec Micaela Luján, une actrice avec laquelle il eut cinq enfants dont Lope Félix qui apparaît dans la série sous le nom de Lopito. Il était désormais reconnu pour ses comédies et devint le fournisseur des divertissements de la Cour au début des années 1600. En 1609 il publia son *Arte nuevo de hacer comedias*, qui exprimait sa volonté d'adapter le théâtre espagnol aux changements de la société de l'époque. Il s'installa définitivement à Madrid en 1610 et acheta une maison de la rue Francos (aujourd'hui rue de Cervantes), où il vécut jusqu'à la fin de sa vie. En 1614, il se fit ordonner prêtre après une nouvelle crise religieuse et la mort en couches d'une de ses femmes, mais cette étape ne dura que deux ans. Sa liaison avec Marta de Nevaes, le dernier grand amour de sa vie, se termina tragiquement en 1628. Le dramaturge décéda en 1635, tout juste un an après son fils Lope Félix.

Ses œuvres sont régulièrement citées dans la série d'Arturo Pérez-Reverte et il apparaît occasionnellement en tant que personnage⁴⁶⁷ dans deux des sept volumes. Il est considéré comme le principal représentant de la *Comedia Nueva*, le style de théâtre novateur et populaire dont il était l'instigateur.

« Todos se quitaron los sombreros cuando Lope, el gran Félix Lope de Vega Carpio, apareció caminando despacio entre los saludos de la gente que se apartaba para dejarle paso [...]. »⁴⁶⁸

« Imagino que ahora resulta difícil hacerse una idea de lo que el gran Lope significaba en ese tiempo. Debía de andar por los sesenta y cuatro años, y conservaba el aire galán, acentuado por los elegantes cabellos grises, el bigote recortado y la perilla que seguía luciendo pese a su hábito eclesiástico. Era discreto: hablaba poco, sonreía mucho, y procuraba agradar a todos, intentado disimular la vanidad de su envidiable posición con una extrema cortesía. Nadie como él – y luego Calderón – conoció de tal modo la fama en vida, forjando un teatro original de una hermosura, variedad y riqueza que no se dio tal, nunca, en Europa. Había sido soldado en su mocedad, en las Terceras, en los sucesos de Aragón y en la empresa de Inglaterra, y por el tiempo que narro tenía escritas ya buena parte de las

⁴⁶⁶ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 203-212.

⁴⁶⁷ CA, p. 186-187 ; CJA, p. 52-61.

⁴⁶⁸ CA, p. 186.

más de mil quinientas comedias y cuatrocientos autos sacramentales que salieron de su pluma. El estado sacerdotal no lo aparto de una larga y escandalosa vida de desordenes amorosos, amantes e hijos ilegítimos; todo lo cual influía, y no poco, en que pese a su inmensa gloria literaria nunca fuese visto como hombre virtuoso, y se le mantuviera apartado de beneficios cortesanos a los que aspiraba; como el cargo de cronista real, que quiso ser y nunca fue. »⁴⁶⁹

- Pedro Calderón de la Barca⁴⁷⁰ (1600-1681, portrait ci-contre) fut un autre représentant du théâtre baroque avec Lope de Vega et Tirso de Molina (1579-1648). Il était aussi considéré comme l'un des successeurs de Lope de Vega. Il écrivit principalement des comédies, des drames et des autos sacramentels (pièces de théâtre à thème religieux), par exemple: *La dama duende* (1629), *La vida es sueño* (1636), *El alcalde de Zalamea* (1651). Il fit ses études au Collège Impérial des jésuites de Madrid et obtint son diplôme de l'Université d'Alcalá en 1615.



Source: Wikipedia,
Licence CC-BY-SA

Entre 1623 et 1625 il décida d'abandonner la carrière ecclésiastique et s'enrôla dans l'armée espagnole en Flandres et en Italie. Son premier succès eut lieu en 1623 avec la comédie *Amor, honor y poder*, représentée pour la première fois lors de la visite du prince de Galles à Madrid. Entre 1630 et 1640 il écrivit de nombreuses œuvres et reçut les lauriers du succès, et pour couronner le tout, en 1636 il reçut du roi Philippe IV l'habit de chevalier de l'Ordre de Santiago. Mais peu de temps après, la crise s'empara de l'Espagne et le dramaturge décida de se retirer de la vie militaire et d'entrer au service du duc d'Alba en 1642. Ensuite survint une longue période d'inactivité entre 1644 et 1648 à cause de la fermeture des théâtres. Il devint prêtre en 1651 et sa production théâtrale diminua, se consacrant à l'écriture d'« autos sacramentales ». Il fut nommé prêtre d'honneur du roi Charles II en 1663 et vécut à Madrid jusqu'à sa mort en 1681.

Dans la série il apparaît en tant que soldat dans le troisième volume au moment du siège de Bréda et dans le cinquième en présence de Francisco de Quevedo et Diego Alatrisme:

« Pasarían algunos años antes de que volviese a encontrarme con el soldado anónimo a quien un brumoso día de otoño, durante el saqueo de

⁴⁶⁹ CJA, p. 58-59.

⁴⁷⁰ Biographie en ligne sur <http://www.cervantesvirtual.com/bib/Calderon/autor.shtml> . Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *op. cit.*, p. 227-230.

Oudkerk, ayudé a rescatar los libros de la biblioteca del Ayuntamiento [...]. »⁴⁷¹

« Ahora, de cerca, lo reconocí en el acto: el bigote juvenil en el rostro delgado, la expresión agradable. No estaba sucio de sudor y humo ni vestía colete de cuero: usaba ropas de ciudad, muy galán, capa fina y sombrero con toquilla bordada, y la espada que llevaba al cinto ya no era propia de un soldado. Pero conservaba la misma sonrisa que cuando el saco de Oudkerk. [...]

Me sentí el mozo más bizarro del mundo disfrutando de la sorpresa de Quevedo y de mi amo, asombrados de que el joven escritor de comedias que algunos decían heredero de Tirso y Lope, y cuya estrella empezaba a brillar en los corrales y en palacio – *El astrólogo fingido* se había representado con gran éxito el año anterior, y estaba corrigiendo *El sitio de Bredá* –, recordara al humilde mochilero que, dos años atrás, lo ayudo a poner a salvo la biblioteca del incendiado ayuntamiento flamenco. »⁴⁷²

- Diego Rodríguez de Silva y Velázquez⁴⁷³ (1599-1660, autoportrait ci-contre),



Source: Wikipedia,
Licence CC-BY-SA

originaire de Séville, fut l'un des plus célèbres peintres espagnols, influencé par la peinture italienne dont Caravaggio (1571-1610). Il avait un style naturaliste au début, utilisant les clairs-obscurs, mais ses voyages en Italie firent évoluer sa technique. Il fut principalement le peintre du roi Philippe IV. Ses œuvres les plus connues sont *El aguador de Sevilla* (vers 1620) *La Rendición de Breda* (1635), *Las Meninas* (1656) et *Las Hilanderas* (1658), sa dernière grande composition. Il se forma avec Francisco Herrera El Viejo avant de rejoindre l'atelier de Francisco Pacheco, qui devint

son beau-père et lui permit d'accéder aux cercles artistiques sévillans. Velázquez arriva à Madrid en 1623 pour réaliser un portrait de Philippe IV. Impressionné, le roi le nomma peintre officiel de la Cour. En 1628, après avoir rencontré Rubens, il eut l'opportunité de voyager en Italie pour compléter sa formation et observer la technique des grands maîtres comme Raphaël ou Michel-Ange. Son retour en Espagne dans les années 1630 signifia le début d'une longue période d'activité. Il réalisa de nombreux portraits, dont les portraits équestres de la famille royale, mais pas seulement. En effet, il peignit aussi des toiles à la gloire de l'Espagne comme *La Rendición de Breda o Las Lanzas* (1635) ou des cadres mythologiques comme *El triunfo de Baco o Los borrachos* (1628-1629). Son second voyage en Italie entre 1649 et 1651

⁴⁷¹ SB, p. 28.

⁴⁷² CJA, p. 48-49.

⁴⁷³ Biographie en ligne sur <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/> . Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *op. cit.*, p. 276-282.

lui permit de rapporter de nombreuses œuvres d'art pour le roi. En 1656, il réalisa le tableau qui sera considéré comme son chef-d'œuvre: *Las Meninas*. Ce ne fut qu'en 1659 que Philippe IV le nomma Chevalier de l'Ordre de Santiago, lui accordant ainsi, et ce grâce à l'intervention du Pape Alexandre VII, le titre de noblesse que le peintre convoitait tant et qui lui avait déjà été refusé. Fidèle au roi jusqu'à sa mort en 1660, Velázquez influencera de nombreux artistes du XIXème et du XXème siècle, dont les impressionnistes.

Dans la série des aventures d'Alatriste, il apparaît au début comme un jeune peintre peu connu à la Cour mais par la suite le narrateur évoque certaines de ses œuvres:

« [...] Y el pintor joven, un sevillano de veintitrés o veinticuatro años, simpático, con mucho acento, llamado Diego de Silva, nos observaba a unos y otros [...].

[...] Aunque la verdad es que muy pronto don Francisco y el joven sevillano se hicieron asiduos, y el mejor retrato que se conserva del poeta es, precisamente, el que hizo después aquel mismo joven. Que con el tiempo también fue muy amigo de Diego Alatriste y mío, cuando ya era más conocido por el apellido de su madre: Velázquez. »⁴⁷⁴

« Un viaje a Italia, la vida en la Corte y el favor de nuestro rey don Felipe Cuarto le habían hecho perder buena parte de su acento sevillano desde el día que lo vi por primera vez, cosa de once o doce años atrás, en el mentidero de San Felipe. Por aquel tiempo, Velázquez se enfrentaba a la grave tarea de acondicionar las salas de pintura del salón de reinos en el nuevo palacio del Buen Retiro. »⁴⁷⁵

- Afin de compléter ce panorama littéraire et artistique, nous pouvons rappeler que le narrateur insère d'autres noms d'écrivains et d'œuvres au fil de son récit. Par exemple, on trouve très souvent des citations ou des vers en relation avec Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, William Shakespeare, ou bien des descriptions d'œuvres d'arts comme une toile de Titien, etc. Il serait long d'en citer les références précises mais la grande culture dont fait preuve le narrateur permet d'ancrer encore plus la fiction dans le contexte du Siècle d'Or: selon lui, pendant que certains écrivains et artistes condamnaient une dure réalité sociale (comme Quevedo), d'autres se consacraient au divertissement de la population en créant d'autres univers que le narrateur juge plus artificiels (comme Lope de Vega).

⁴⁷⁴ CA, p. 183-184.

⁴⁷⁵ SB, p. 238-239.

Par conséquent, dans chacune des catégories étudiées (les références géographiques, les figures historiques, et les écrivains et peintres de l'époque) l'auteur mêle le réel et la fiction. Nous parcourons des lieux qui existent ou non de façon fluide, nous apprenons des détails personnels sur les plus grands personnages du XVII^{ème} siècle, et enfin nous assistons à des événements qui sont consignés ou non dans les manuels d'Histoire. Ce « paseo » à travers Madrid, Séville, les Pays-Bas, la Méditerranée ou l'Italie nous a permis de mieux découvrir cet univers. Tout cela ajoute ainsi une part de légende à cette période de l'Histoire de l'Espagne et permet à l'auteur de disposer son roman en fonction de celle-ci, et inversement, de mettre l'Histoire au service de la fiction en tant que fil conducteur de ses romans historiques. Personne n'incarne le mieux cette Espagne d'Alatriste que les personnages de fiction créés par Arturo Pérez-Reverte⁴⁷⁶ qui représentent les contradictions espagnoles entre la misère économique, l'hypocrisie morale et la richesse littéraire et artistique ; qui sont des héros désabusés apprenant à survivre ; et enfin qui transmettent le regard et les convictions humaines et culturelles de leur créateur.

⁴⁷⁶ Cf. les deux vidéos de présentation de la série sur Youtube par Arturo Pérez-Reverte, un reportage à travers les rues de Madrid, « *El capitán Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte », mises en ligne en 2008 mais qui datent de 1996.

II.3) La fiction et ses acteurs

Dans les romans historiques d'Arturo Pérez-Reverte, l'Histoire de l'Espagne nous a permis de présenter de nombreuses thématiques: la situation de l'Espagne, les intrigues politiques et religieuses, le pouvoir de l'Eglise, la vie quotidienne, les conditions de vie des soldats, la hiérarchisation sociale avec ses privilèges et ses misères, les représentations théâtrales, la vie des écrivains et leurs rivalités, et enfin l'amitié, l'amour et les relations personnelles. Par conséquent, on retrouve toujours un schéma narratif classique, chaque catégorie de personnages correspondant à son statut historique ainsi qu'à son rôle dans la fiction. Etant donné que la fiction s'insère dans le contexte historique, l'auteur a mis à la disposition du lecteur quelques détails biographiques et chronologiques à propos des personnages importants, en particulier sur son site internet. Nous pouvons distinguer les personnages principaux des secondaires, mais aussi les adjuvants des antagonistes⁴⁷⁷. Autour de l'histoire principale et de ses protagonistes, de nombreuses intrigues secondaires se tissent, introduisant ainsi d'autres thématiques caractéristiques du roman feuilleton d'aventures.

II.3.1) Protagonistes

L'histoire personnelle de Diego Alatriste et d'Iñigo Balboa est l'axe autour duquel se déroule l'action et se tisse celle du reste des personnages.

- Diego Alatriste y Tenorio⁴⁷⁸ est né en 1582 dans un village de Castilla la Vieja. Dès les premières pages nous apprenons qu'il est un ancien soldat des tercios viejos de Flandres, en particulier de celui de Cartagena, et qu'à son retour à Madrid au début du règne de Philippe IV il louait ses services de spadassin comme tueur à gages (« espadachín a sueldo ») à cause de ses difficultés financières. Le narrateur ne nous donne que peu de détails sur son parcours et sur sa vie avant de rencontrer Iñigo Balboa mais au fur et à mesure des aventures, nous en



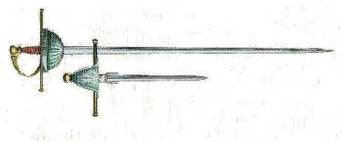
De Joan Mundet, source: www.perezreverte.com

⁴⁷⁷ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

⁴⁷⁸ Sa biographie en ligne sur <http://www.perezreverte.com/capitan-alatriste/personajes/6/el-capitan-alatriste/>. Alberto MONTANER le décrit aussi dans son introduction de CA (Alfaguara, 2009) dans « Epopeya de un héroe cansado », p. 86-95.

apprenons davantage. En effet, l'homme qu'on nous présente a beaucoup vécu, s'étant engagé dans l'armée à l'âge de treize ans et ayant vécu sous le règne de trois monarques (Philippe II, Philippe III et Philippe IV). Il rencontre Sebastián Copons, Lope Balboa, Martín Saldaña, Juan Vicuña et Ambrosio Spínola au début des années 1600, se distinguant de ses camarades lors de combats acharnés et de plusieurs victoires militaires et recevant par conséquent le surnom de « capitán » (1606).

C'est aussi aux Pays-Bas qu'il est blessé à plusieurs reprises, ce qui lui laisse de nombreuses cicatrices physiques et morales. Il a alors une vingtaine d'années et est déjà considéré comme un vétéran. Dans les années 1610, choqué par l'expulsion des morisques, il s'engage pour rejoindre le tercio de Naples, vit ses premiers combats navals sur la Méditerranée et rencontre le jeune comte de Guadalmedina, Álvaro de la Marca. Son séjour à Naples s'écourte lorsqu'il rencontre quelques problèmes avec la justice et rentre en Espagne. Commence alors une période de troubles pour le capitaine, d'abord à Séville puis à Madrid. En 1618, de retour dans l'armée aux Pays-Bas, il côtoie de nouveau le général Ambrosio Spínola qui le recommande pour le grade de sergent et il retrouve ses camarades Lope Balboa et Sebastián Copons. L'année suivante il est dégradé pour avoir tué un homme en duel et est sur le point d'être pendu lorsqu'une mutinerie lui permet de sauver la vie du maître de camp. En 1621, Lope Balboa décède lors de la bataille de Jülich, Alatrisme est de nouveau blessé et le tercio est décimé. L'année suivante, le tercio viejo de Cartagena se recompose mais la bataille de Fleurus l'anéantit et la blessure que le capitaine reçoit ne lui permet pas de rester sur le front. En 1623 il a alors quarante ans et tient sa promesse en accueillant chez lui Iñigo Balboa.



Source: Juan Eslava Galán, *op. cit.*, p. 58.

Son aventure à Madrid comme tueur à gages recommence en 1623, au moment où le narrateur commence son récit. On nous présente ses amis et les habitués de la Taberna del Turco. L'affaire des deux Anglais lui vaut trois nouveaux ennemis, Luis de Alquézar, Emilio Bocanegra et Gualterio Malatesta, qui feront plusieurs apparitions au fur et à mesure, et son implication involontaire dans les premières conspirations contre le comte-duc d'Olivares nécessite l'aide du comte de Guadalmedina. Dans le second volume, la même année, il se fait piéger encore une fois en rendant service à son ami Francisco de Quevedo et il se rend compte de sa responsabilité envers Iñigo, qui est enfermé et condamné par l'Inquisition pour

sympathie envers des judaïsants. L'année suivante, il décide de retourner au combat aux Pays-Bas en emmenant avec lui Iñigo comme aide de camp, la guerre venant de reprendre avec l'assaut d'Oudkerk et le siège de Bréda (dans le troisième volume).

Il ne rentre en Espagne qu'en 1626 et se retrouve à Séville en compagnie de Quevedo et Guadalmedina. Il recrute une dangereuse troupe de mercenaires afin d'aborder un galion flamand transportant l'or des colonies (quatrième volume). Par la même occasion, il revoit son ennemi Malatesta et rencontre le roi Philippe IV pour la première fois lors d'une audience à l'Alcázar Real de Séville. De retour à Madrid, sa cinquième aventure le mène dans les « corrales de comedias » où son amante l'actrice María de Castro l'implique dans une nouvelle situation dangereuse, et cette fois qui concerne le roi. Afin d'échapper aux conspirations politiques et économiques d'Olivares, il s'enrôle à bord d'une galère en compagnie d'Iñigo et prend la direction des côtes africaines, où il retrouve son ami Copons et rencontre le maure Gurriato. Le sixième tome relate donc leurs aventures en Méditerranée dont plusieurs combats navals contre des Anglais et des Turcs et une escale à Naples, où le capitaine est content de retourner. Son aventure se continue pour le moment en Italie où le comte-duc d'Olivares tente de renverser le doge de Venise mais Alariste se retrouve obligé d'abrégé sa mission et fait une nouvelle fois face à son ancien ennemi Malatesta.

Sa biographie rend compte de son parcours, de son expérience et explique également l'origine de ses traits de caractère⁴⁷⁹:

« Era fatalista el capitán Alariste. Tal vez su condición de viejo soldado – había peleado en Flandes y el Mediterráneo tras escapar de la escuela para alistarse como paje y tambor a los trece años – dejó impresa en él aquella manera tan suya de encajar el riesgo, los malos tragos, las incertidumbres y sinsabores de una vida bronca, difícil, con el estoicismo de quien se acostumbra a no esperar otra cosa. »⁴⁸⁰

Si l'on suit le schéma narratif classique et après avoir lu ses aventures, il représenterait le héros de l'histoire. Seulement, certaines de ses caractéristiques ainsi que son apparence ne correspondent pas tout à fait à celle d'un héros traditionnel⁴⁸¹. Digne et courageux, il apparaît

⁴⁷⁹ José BELMONTE SERRANO, *Configuración y características de Diego Alariste, personaje memorable. Una introducción.*, in *Alariste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 45-60.

José BELMONTE SERRANO, *El hombre que añoraba el crepitar de los arcabuces: El capitán Alariste*, in *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, op. cit., p. 77-83.

⁴⁸⁰ CA, p. 133-134.

⁴⁸¹ José Luis CORREA SANTANA, *Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil.*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 35-42.

Rafael DE CÓZAR, *El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 45-60.

dans le premier tome sale, mal rasé et maigre, il sort de prison où il a passé plusieurs semaines pour quelques dettes impayées, ce qui confirme sa pauvreté constante. Il loue deux petites chambres à la Taberna del Turco, lieu de rendez-vous des « tertulias », mais cet endroit nous est décrit comme très sale et:

« A pesar del olor a fritanga y el humo de la cocina, la suciedad del suelo y las mesas, y los ratones que correteaban perseguidos por el gato o a la caza de migas de pan, el lugar resultaba confortable. »⁴⁸²

Il a de nombreuses cicatrices apparentes⁴⁸³ et il se voit obligé de louer ses services de spadassin. C'est un homme déraciné, qui a passé toute sa vie sur les champs de bataille et les bas fonds des villes:

« [...] añoró una vez más los campos de Flandes, el crepitar de los arcabuces y el relinchar de los caballos, el sudor del combate junto a los camaradas, el batir de tambores y el paso tranquilo de los tercios entrando en liza bajo las viejas banderas. »⁴⁸⁴

Ce personnage n'est pas l'archétype du soldat espagnol du XVII^e siècle car Arturo



De Joan Mundet, source:
www.perezreverte.com

Pérez-Reverte lui confère une profondeur psychologique et émotionnelle et le fait évoluer. Son statut de soldat le prouve à maintes reprises car il n'hésite pas à tuer pour se défendre ou aider ses amis⁴⁸⁵ et il l'assume. Même s'il tente de rester émotionnellement en marge des aventures qu'il vit, et malgré tout ce qu'il a déjà souffert, on peut constater chez lui certains traits d'humanité: par exemple il assume ses propres défauts en critiquant fréquemment les soldats qui sont cruels⁴⁸⁶, se permet de donner son

avis sur le gouvernement de Philippe IV⁴⁸⁷ et se sent responsable du jeune Iñigo, finissant même par le considérer comme son fils⁴⁸⁸.

« Alatraste es efectivamente un hombre duro, seco, curtido por la dureza de la vida y lo suficientemente inteligente como para haber logrado sobrevivir, sobre todo si tenemos en cuenta el mundo en el que se mueve.

⁴⁸² CA, p. 52.

⁴⁸³ CA, p. 19.

⁴⁸⁴ CA, p. 77.

⁴⁸⁵ Antonio MORENO, *Arturo Pérez-Reverte: Variaciones entorno a un mismo estilo*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 291.

⁴⁸⁶ Lorsque le comte-duc d'Olivares fait un résumé de sa situation et vérifie ses états de service dans CA, p. 214-216: « - Yo era un soldado [...]. No un carnicero. [...] No hay gloria ninguna en saquear casas, forzar a mujeres y degollar campesinos indefensos. ». Olivares parle aussi de lui à la page 227: « Parece valiente y de fiar. [...] No abundan los hombres como él. »

⁴⁸⁷ « Nunca he faltado a mi Rey, sea el que sea. Pero he servido a tres, y te digo que hay reyes y reyes. », LS, p. 21.

⁴⁸⁸ « - Es casi mi hijo. », CL, p. 86.

Pero su dureza parece compensada a veces con ciertos rasgos de ternura, casi siempre bien disimulados, así como evidencia también un elevado nivel de comprensión de la realidad y de la naturaleza humana. Sabe Alatraste que la destreza en armas no es la clave única del éxito y ofrece síntomas de entender bastante bien el mundo en que vive. No olvidemos que es un soldado profesional bajo los esquemas de la época, alguien que ejerce por su “soldada”, pero que es capaz también de renunciar a ella si se trata de mantener sus criterios, personales y colectivos. Esa fusión de héroe y antihéroe, de caballero y, a la vez, algo de hampón, nos lo acercan al modelo del personaje literario moderno, verdaderamente verosímil, realista, frente a los modelos prototípicos, que encarnaban más bien ideales, positivos o negativos. »⁴⁸⁹

On constate qu’il partage certains traits avec d’autres protagonistes *revertianos* comme Lucas Corso dans *El club Dumas* (1993) ou Jaime Astarloa dans *El maestro de esgrima* (1988). En effet, leur code d’honneur les empêche de commettre des actes vils ou de trahir leurs amis. Avec la même attitude fataliste ils respectent les règles du jeu même s’ils tombent dans un piège. C’est pour cela qu’il est perplexe au moment où Bocanegra le charge d’attaquer deux Anglais en échange d’une grande somme d’argent. Il est conscient de sa situation mais le doute le pousse quand même à accepter la mission. Il remplit aussi la fonction de « détective » en suivant une stratégie militaire⁴⁹⁰ avant chaque mission, en notant les indices et en tirant ses propres conclusions. Les champs sémantiques de la vision et de la précaution sont constamment utilisés. Il est très solitaire⁴⁹¹ et fait preuve de résignation en haussant les épaules, en chantonnant des chansons populaires, ou en récitant des vers de Lope. Il s’isole après avoir bu du vin et apprécie la compagnie des femmes comme Caridad la Lebrijana ou María de Castro. Son regard et son sourire en disent long sur son caractère: froid, distant, il soupire, sourit de manière inquiétante ou reste impassible dans certaines situations. Dans *CL*, à la page 180, le maure Gurriato résume parfaitement ce regard: celui d’un homme qui sait qu’il va mourir mais qui est préparé, celui qu’il adresse à son épée tous les matins en ouvrant les yeux et tous les soirs en les fermant.

« Había algo singular en la mirada del capitán: por una parte era muy clara y muy fría, glauca como el agua de los charcos en la mañana de invierno. Por otra, podía quebrarse de pronto en una sonrisa cálida y acogedora, como un golpe de calor fundiendo una placa de hielo, mientras el rostro permanecía serio, inexpresivo o grave. Poseía, aparte de ésa, otra sonrisa mas inquietante que reservaba para los momentos de peligro o de tristeza: una mueca bajo el mostacho que torcía ligeramente hacia la comisura

⁴⁸⁹ Rafael DE CÓZAR, *El capitán Alatraste y la Sevilla dorada*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El oro del rey*, édition scolaire de poche, Madrid, Alfaguara, 2002 [2000], p. 10.

⁴⁹⁰ « echó un cauteloso vistazo », « iba precavido », *CA*, p. 31.

⁴⁹¹ « Yo soy cosa mía. », *CA*, p. 93. « Yo cazo solo. », *CA*, p. 107. « Impasible el rostro, Alatraste se encogió de hombros. », *SB*, p. 52.

izquierda y siempre resultaba amenazadora como una estocada – que solía venir acto seguido –, o fúnebre como un presagio cuando acudía al hilo de varias botellas de vino, de esas que el capitán solía despachar a solas en sus días de silencio. »⁴⁹²

« [...] una de esas miradas que yo le conocía bien, serenas y prolongadas, tan elocuentes como podían serlo todas aquellas palabras que yo me acostumbré a leer en sus labios aunque nunca las pronunciara. »⁴⁹³

« - Es verdad que no parece de muchas palabras.
- No. Ése es de los que parlan más con la toledana que con la mojarra. »⁴⁹⁴

Il est soldat mais se cultive, va au théâtre et lit les derniers romans de l'époque. C'est pour cela qu'il accorde autant d'importance à l'éducation d'Iñigo, pour qu'il ne suive pas le même chemin que lui.

« De su juventud, de la que nunca hablaba ni poco ni mucho, el capitán conservaba cierta afición a la lectura; y no era infrecuente verlo sentado en su mesa, solo, la espada y el sombrero colgados en un clavo de la pared, leyendo la impresión de la última obra estrenada por Lope –que era su autor favorito– en los corrales del Príncipe o de la Cruz, o alguna de las gacetas y hojas sueltas con versos satíricos o anónimos [...]. »⁴⁹⁵

« Que soldado y espadachín como era, amén de parco en palabras, resultaba hombre razonablemente instruido, había leído libros y visto mucho teatro [...]. »⁴⁹⁶

En résumé, tout comme Corso il connaît les règles du jeu et les différents codes de la société espagnole (celui des délinquants, des spadassins, des soldats, et celui des aristocrates).

Il est croyant mais reste critique envers les institutions religieuses:

« Alatríste no practicaba puntualmente los ritos de la Iglesia, pero respetaba tonsuras, sotanas y tocas monjiles del mismo modo que respetaba la autoridad y la persona del rey nuestro señor [...]. Contaré en pormenor que, aunque iba poco a misa, a mí me obligó siempre a cumplir con Dios mientras fui mozo [...]. Así de contradictorio era él. No mucho tiempo después, en Flandes, tuve ocasión de verlo inclinada la cabeza y rodilla en tierra, [...] y nunca lo hacía por aparentar piedad, sino por respeto a los camaradas que iban a morir creyendo en la eficacia de todo aquello. Porque al Dios de Alatríste ni se lo aplacaba con laudes ni se le ofendía con juramentos. Era un ser poderoso e impasible, que no movía los titeres de ese retablillo suyo que es el mundo, sino que se limitaba a observarlos. »⁴⁹⁷

⁴⁹² CA, p. 17-18.

⁴⁹³ CA, p. 58.

⁴⁹⁴ OR, p. 192.

⁴⁹⁵ CA, p. 52-53.

⁴⁹⁶ CJA, p. 22.

⁴⁹⁷ LS, p. 59-60.

Il apprécie le courage et la loyauté de ses amis, tout comme il respecte le courage et l'honneur d'un adversaire. Ce héros est donc assez contradictoire, car les traits de caractère ou les attitudes de l'antihéros nous permettent de découvrir un personnage humain, prêt à lutter pour ses convictions et tout à fait vraisemblable dans cette époque de corruption, de fanatisme, de culte de l'apparence et de décadence qu'était la fin du Siècle d'Or. L'auteur ne désire pas dessiner une figure exemplaire, un héros parfait, car il sait que l'humain est capable du meilleur comme du pire. C'est le héros fatigué qui l'intéresse, comme il l'a déjà affirmé à plusieurs reprises, et c'est aussi celui là qui apparaît aux yeux du narrateur.

« Es que Alatrisme está vivo, es de verdad. Un novelista construye un personaje con muchas cosas, intentando que esté vivo y sea real. Para eso le da rasgos, intenta ponerse en su lugar, hacerlo vivir, “que no sea plano”, como dirían los especialistas. Alatrisme es humano, yo nunca pretendí que fuese una persona ejemplar. [...] Que lo interesante es cuando el héroe sobrevive. »⁴⁹⁸

En effet, cet homme plutôt désabusé et fatigué est typique des protagonistes d'Arturo Pérez-Reverte. Il est froid, distant, toujours très silencieux et mesure ses paroles et ses actes. Tout ce qu'il fait est réfléchi et cette attitude lui vient de son expérience militaire. La dimension héroïque est donc inversée car elle ne provient pas d'un acte unique mais d'une attitude et du courage d'un homme qui survit par tous les moyens.

« El verdadero, el único heroísmo posible consiste en sobrevivir. »⁴⁹⁹

Le héros acquiert par conséquent une signification différente de l'époque des épopées grecque et romaine. L'homme et le héros sont donc deux facettes d'un même personnage dont les valeurs vont bien plus loin que les codes sociaux de son époque, montrant de façon assez claire les opinions de l'auteur lui-même. Le personnage littéraire réunit donc plusieurs aspects significatifs du roman de cape et d'épée, comme le souligne Alberto Montaner dans l'édition annotée de *CA*⁵⁰⁰. Les « cousins littéraires » du spadassin sont nombreux et parmi eux plusieurs Français, comme D'Artagnan (1844) d'Alexandre Dumas, Lagardère (1857) de Paul Féval, Scaramouche (1921) de Rafael Sabatini, etc. D'un autre côté, Diego Alatrisme est un des successeurs de la picaresque car il dénonce le manque d'exemplarité de la société du Siècle d'Or.

⁴⁹⁸ PERONA, José, *Coloquio: Alatrisme, un héroe de nuestro tiempo, Conversación entre José Perona y Arturo Pérez-Reverte* (Murcia, martes 20 de noviembre de 2007), in *Alatrisme: La sombra del héroe, op. cit.*, p. 509.

⁴⁹⁹ Santos SANZ VILLANUEVA, *El revertismo y sus alrededores.*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte, op. cit.*, p. 421.

⁵⁰⁰ Cf. La partie *Encuadre literario*, p. 10-49.

« En la vida que le había tocado vivir, Diego Alatraste era tan hideputa como el que más; pero era uno de esos hideputas que juegan según ciertas reglas. »⁵⁰¹

« Pero aunque viejo soldado y acero a sueldo, él también tenía sus retorcidos códigos. No estaba dispuesto a violentarlos aunque le fuese la vida en ello, y eso Guadalmedina lo sabía de sobra. »⁵⁰²

Il défend des valeurs qu'il estime importantes et respecte un code d'honneur, celui que l'on retrouve généralement dans la littérature espagnole depuis le Moyen-Age⁵⁰³. Le « caballero » et « el honor » étaient les thèmes centraux de la société et de la littérature du Siècle d'Or⁵⁰⁴ et le duel à l'épée était une des solutions pour les faire respecter.

« En aquel tiempo, un hombre podía perfectamente hacerse matar por su reputación, y todo se disculpaba menos la cobardía y la deshonra. »⁵⁰⁵

« En cuanto a Diego Alatraste, el orgullo y la soberbia le iban por dentro, y sólo se manifestaban en sus testarudos silencios. »⁵⁰⁶

La maîtrise de l'escrime démontrait une aptitude à défendre certaines valeurs et c'est pourquoi Francisco de Quevedo et Diego Alatraste sont si doués dans le maniement des armes. La distance temporelle entre le contexte de la série et le lecteur moderne permet de différencier les significations que le concept d'« honor » a pu avoir à l'époque d'Alatraste. On utilise ici le terme générique car il existait aussi une distinction entre « honor » et « honra ». A l'époque, cela représentait des qualités innées qui caractérisaient une personne et incitaient à un certain comportement selon la catégorie sociale de celle-ci, ce qui finalement nous permet de constater et de questionner le culte de l'apparence pratiqué par la population espagnole pendant cette période du Siècle d'Or et après.

« Sin embargo, un héroe de nuestro tiempo tiene que ser por fuerza distinto de los viejos héroes de antaño. [...] Ahora son héroes cansados, hombres no de futuro, sino de destino [...]. Son concedores del alma humana. Reyes de un reino extinguido. Héroes que no murieron en el momento oportuno. Extranjeros en todas partes; los últimos, acaso en vivir una historia singular que alguien ha de reflejar por escrito. Héroes cansados que han de enfrentarse al mundo y a sus cuitas [...]. A todo ello

⁵⁰¹ LS, p. 151.

Brian J. DENDLE, *Pérez-Reverte y la novela histórica*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 67-73.

⁵⁰² CA, p. 101.

⁵⁰³ Francisco BÁEZ DE AGUILAR GONZÁLEZ, *Del "Honor" y "España" en los mundos del capitán Alatraste. Aspectos léxicos-semánticos.*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 39-58.

Cf. Annexe 7.

⁵⁰⁴ Gonzalo NAVAJAS, *Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 306-307 et p. 310-311.

⁵⁰⁵ LS, p. 70.

⁵⁰⁶ CA, p. 134.

hacen frente con un reventado código moral que los mantiene en pie y por el que estarían dispuestos a dar la vida. Un código que a nadie importa y que ninguno entiende. »⁵⁰⁷

Enfin, nous pouvons rappeler l'origine de son nom: « Alatrisme » est le nom de famille d'un ami mexicain d'Arturo Pérez-Reverte, Sealtiel Alatrisme⁵⁰⁸, et « Tenorio » ne peut que rappeler le célèbre Don Juan. Son nom a aussi une signification symbolique⁵⁰⁹: « ala » peut désigner son chapeau qu'il ne quitte jamais, qui conserve une plume rouge comme seule touche de couleur de sa tenue, et « triste » pourrait rappeler le caractère mélancolique, froid et fatigué de notre héros.

- Le second protagoniste est Iñigo Balboa y Aguirre⁵¹⁰, un jeune garçon de treize ans qui tient le rôle du narrateur. Né à Oñate, près de Guipúzcoa, en 1610, il entre au service de Diego Alatrisme après la mort de son père Lope Balboa⁵¹¹ en 1623 dans *CA* et rencontre par la même occasion la jeune fille qui sera l'amour de sa vie, Angélica de Alquézar. Il accompagne son maître pendant ses aventures, en particulier pendant l'assaut du couvent dans *LS*, pendant lequel il est fait prisonnier par l'Inquisition. Il participe aussi à la guerre des Flandres entre 1624 et 1625 comme page du capitaine et est témoin du siège de Bréda dans *SB*. De retour en Espagne, il assiste le capitaine lors de l'assaut du *Niklaasbergen* à Séville en 1626 dans *OR* et du dévoilement d'une



De Joan Mundet, source: www.perezreverte.com

conspiration contre Philippe IV dans *CJA*. Afin de devenir soldat comme son maître, il s'inscrit avec ce dernier dans le tercio de Naples et participe aux campagnes corsaires sur la Méditerranée dans *CL*. Il repart pour de nouvelles aventures italiennes entre 1627 et 1628 et prend part à une nouvelle conspiration. Grâce à quelques anticipations du narrateur, on sait

⁵⁰⁷ José BELMONTE SERRANO, *Los héroes cansados*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 51.

⁵⁰⁸ *CA*, p. 244.

⁵⁰⁹ Antonio MORENO, *art. cit.*, p. 284.

⁵¹⁰ Sa biographie est aussi en ligne sur <http://www.perezreverte.com/capitan-alatrisme/personajes/10/inigo-balboa-y-aguirre/>. Cf. L'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 120.

⁵¹¹ Lope Balboa est un personnage littéraire (Cf. L'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 116), soldat espagnol né vers 1575, d'origine portugaise et de Guipúzcoa. Marié à Amaya Aguirre et père d'Iñigo Balboa et de ses deux sœurs. Compagnon d'armes de Diego Alatrisme, Sebastián Copons, Martín Saldaña et Juan Vicuña, avec lesquels il servit dans le tercio viejo de Cartagena à partir de 1598, participant à la bataille de Nieuport (1600) et le siège d'Ostende (1601-1604). Avec Diego Alatrisme ils furent les seuls survivants et son ami reçut le surnom de capitaine à ce moment-là (1606). Il continua son service dans la milice avec Sebastián Copons pendant la Trêve de Douze Ans (1609-1621), et retrouva Alatrisme en 1619 parmi les troupes recrutées par Spínola. Il mourut d'une balle pendant l'assaut de Jülich (1622) et demanda à son ami de lui promettre de s'occuper de son fils.

désormais qu'Iñigo reviendra en Espagne et retrouvera Angélica de Alquézar, avec laquelle il poursuivra sa tumultueuse relation. Il participera aussi à plusieurs guerres européennes, dont une franco-espagnole dans les années 1640 et sera promu lieutenant en 1643, date de la défaite définitive des tercios et de la mort de son maître et ami Diego Alatrisme. Selon sa biographie, l'auteur nous indique aussi son retrait de la vie militaire en 1660 et le début de l'écriture de ses mémoires⁵¹².

Le narrateur ne révèle que peu d'éléments de sa vie, à part son âge. Iñigo Balboa n'est encore qu'un adolescent timide au début de la série. Il est très observateur, essayant de ne perdre aucun détail, et suit son maître partout avec un regard admiratif, même si cela lui attire des ennuis⁵¹³. Il est très loyal et fait de son mieux pour aider Alatrisme. Il complète son éducation auprès de Francisco de Quevedo, du Dómine Pérez en recopiant du latin et du grec, en lisant de nombreux livres et même en accompagnant son maître au théâtre. Il emporte également des livres au front, dans *SB*, pendant le siège de Bréda.

« Que a los dieciséis años cumplidos, y pese a tener resuelta intención de dedicarme al oficio de las armas, el capitán Alatrisme y don Francisco de Quevedo insistían mucho en que conocer algo de latín y griego, hacer razonable letra e instruirse con la lectura de buenos libros, permitían a cualquier hombre despierto llegar allí donde no podía llegarse con la punta de la espada [...]. »⁵¹⁴

Dans le premier tome, il rencontre Angélica de Alquézar et nous raconte comment il en tombe éperdument amoureux. Angélica trame de mystérieux projets pour le jeune garçon, elle le manipule et profite de sa naïveté. Leurs émois amoureux mènent Iñigo à la prison et il échappe de peu à la mort à plusieurs reprises. Tout au long de la série nous suivons donc la double évolution d'Iñigo⁵¹⁵, la première concernant Diego Alatrisme et la seconde avec Angélica. En effet, comme nous le disions plus haut, Diego Alatrisme accepte de prendre le garçon à sa charge mais leur relation évolue rapidement jusqu'à se convertir en un fort lien père / fils. A partir de ce moment, Alatrisme fera tout pour protéger le garçon, allant même jusqu'à risquer sa propre vie⁵¹⁶:

⁵¹² Ce sont les documents qui servent de base au récit, plus connus sous le nom de *Papeles del alférez Balboa*, cités dans *SB*, p. 252.

⁵¹³ *CA*, p. 143-144, p. 195. *LS*, p. 120-121.

⁵¹⁴ *CJA*, p. 41.

⁵¹⁵ Alexis GROHMANN, *Alatrisme y la aventura de la infancia recuperada*, in *Alatrisme: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 138-152.

⁵¹⁶ *LS*, p. 68, 74; *SB*, p. 120; *OR*, p. 29; *CL*, p. 327-328.

« [...] para mis pocos años, Diego Alatríste no era sino el trasunto del padre que había perdido honrosamente en las guerras del rey nuestro señor [...]. »⁵¹⁷

« Yo era hijo de Lope Balboa, soldado del rey, muerto en Flandes. Y no podía abandonar al amigo de mi padre. »⁵¹⁸

« [...] sentí el contacto de su mano, la palma áspera que se posó un momento sobre mi frente, con una ternura calida, inesperada. »⁵¹⁹

L'adolescent grandit rapidement au fil des tomes et sa relation avec son père adoptif se transforme. Nous assistons à son évolution et à son apprentissage tout au long de la série et nombreux sont les détails de ces changements physiques et psychologiques⁵²⁰, notamment dans le troisième volume. Il est loyal et courageux mais devient de plus en plus rebelle, comme tout adolescent à son âge. En suivant Alatríste, il apprend ce qu'est la vie en tant que soldat et mûrit très vite, en particulier à partir de leur deuxième aventure, lorsqu'il est retenu prisonnier par l'Inquisition et condamné au bûcher, et ensuite pendant le siège de Bréda.



De Joan Mundet, source: www.perezerverte.com

« Yo, como pueden suponer vuestras mercedes, iba mirándolo todo con los ojos muy abiertos [...]. »⁵²¹

« Allí, solo y de pie ante el cadáver, empecé a mirar el mundo de un modo muy diferente. »⁵²²

« En cuanto a mí, la naturaleza de mis sentimientos estaba dividida respecto al capitán, aunque yo apenas era consciente de ello. De una parte lo obedecía con disciplina, profesándole la sincera devoción que hartos conocen vuestras mercedes. De la otra, como todo mozo en creciente vigor, empezaba a sentir el apremio de su sombra. Flandes había operado en mí las transformaciones de ordenanza en un rapaz que vive entre soldados y tiene, además, oportunidad de pelear por su vida, su reputación y su rey. Veníanme además en los últimos tiempos muchas preguntas sin respuesta; preguntas que los silencios de mi amo ya no llenaban. Todo eso hacía me considerar la idea de sentar plaza de soldado [...]. »⁵²³

⁵¹⁷ CA, p. 134.

⁵¹⁸ CA, p. 144. Une autre preuve de sa loyauté est exprimée p. 168-169 : « que su suerte era la mía. »

⁵¹⁹ LS, p. 237.

⁵²⁰ LS, p. 30-32, 112; SB, p. 37, 143, 151, 159-160, 219. Nous qualifions un peu plus tard la série de *Bildungsroman*, ou romans d'apprentissage en raison des changements expérimentés par le jeune garçon qui devient un homme.

⁵²¹ OR, p. 41.

⁵²² SB, p. 160.

⁵²³ SB, p. 219.

Par conséquent, Iñigo suit l'exemple de son maître et décide de se former pour devenir soldat mais il commence à se détacher de ce dernier en prenant du recul sur les événements et sur son attitude. Et le narrateur nous le prouve en rapportant à plusieurs reprises quelques unes de leurs discussions, typiques d'un père et son fils⁵²⁴, même si Iñigo commence à s'affirmer et à rejeter l'autorité paternelle. C'est de plus en plus flagrant dans *CL*, où le jeune garçon se considère déjà comme un camarade du capitaine. Effectivement, au fur et à mesure, Iñigo regarde le capitaine d'une manière différente⁵²⁵.

« En lo que se refiere a Diego Alatraste, a medida que pasaba el tiempo y mis ojos se hacían mas despiertos, yo veía cosas que habría preferido no ver. »⁵²⁶

« Pero a los diecisiete años, más cuajado el carácter, vivo de espíritu y con razonable instrucción, ciertas preguntas inquietantes se me deslizaban dentro igual que una buena daga por las rendijas de un coselete. La mueca del capitán Alatraste empezaba a tener sentido [...]. »⁵²⁷

« - Veo en él cosas que antes no veía, y ya no encuentro otras. »⁵²⁸

C'est pour cela que leur relation se détériore un peu⁵²⁹ dans le sixième et le septième volume, malgré leur loyauté et leur confiance mutuelle. Le duo Alatraste / Iñigo représente par conséquent le stéréotype de la relation père / fils, ce qui permet à l'auteur de nous dévoiler une autre facette du capitaine, qui ne peut s'empêcher de se comporter comme un père inquiet⁵³⁰ lorsqu'il se rend compte de l'évolution du garçon. Leur dernière discussion, dans *PA*, est très solennelle et rend compte de l'affection d'Alatraste pour le jeune garçon, bien qu'il l'exprime maladroitement⁵³¹. Enfin, nous pouvons aussi remarquer que malgré leurs désaccords, Iñigo le respecte profondément et sa loyauté prend toujours le dessus lors de leurs aventures. Lors de ses nombreuses anticipations, le narrateur nous confie qu'il est finalement devenu comme lui, lucide et fatigué, et qu'il a appris la signification de ses silences et de ses regards⁵³²:

⁵²⁴ *SB*, p. 224 ; *OR*, p. 129-131, 195-196 ; 204-206

⁵²⁵ Alexis GROHMANN, *art. cit.*, p. 144-145.

⁵²⁶ *CJA*, p. 64.

⁵²⁷ *CL*, p. 127.

⁵²⁸ *CL*, p. 257.

⁵²⁹ On assiste à deux affrontements verbaux dans *CL*, p. 199-202 et p. 223-228. Il évoque ces désaccords dans *PA*, p. 16, 40, 201, 217,

⁵³⁰ *SB*, p. 120, 222 ; *OR*, p. 240 ; *CJA*, p. 176, 317 ; *CL*, p. 15, 20, 23, 46, 72, 86, 141, 168, 202, 298 ; *PA*, p. 32-33, 173, 180, 229, 285, 334,

⁵³¹ « - Contigo no siempre he sabido. [...] Lo hice lo mejor que pude. [...] Ten precaución ahí fuera, hijo. », *PA*, p. 286-290.

⁵³² Alexis GROHMANN, *art. cit.*, p. 145.

« [...] Desde los trece años no conocía otra cosa, y a su lado había aprendido cuanto de bueno y malo sabía. Pese a los desacuerdos y a la distancia que el paso del tiempo y el ardor de mi sangre moza interponían a veces entre nosotros, yo nunca perdía de vista lo principal: Diego Alatríste era mi familia y mi bandera. »⁵³³

« No cabía duda de que, al paso de los años y al impulso insolente de mi mocedad, su figura paternal había ido desdibujándose ante mis ojos. Yo me debatía ahora entre la vieja admiración, que pese a todo conservaba [...] y la certidumbre de que los rincones oscuros, las sombras atormentadas que poblaban su mirada y su memoria, lo alejaban cada vez más de mi y de cuanto había sido nuestro mundo. »⁵³⁴

II.3.2) Adjuvants

Dans chaque tome, les protagonistes reçoivent l'aide d'un ou de plusieurs de leurs amis pour se sortir de situations épineuses⁵³⁵. Ces adjuvants sont, par ordre d'apparition, Francisco de Quevedo, les amis de la Taberna del Turco, le comte de Guadalmedina, Sebastián Copons, Bartolo Cagafuego, et le maure Gurriato.

- Francisco de Quevedo est l'un des rares personnages historiques complètement impliqué dans la fiction. Il fait souvent le lien entre la Cour et Alatríste, qui apprécie sa compagnie. Il est souvent vêtu de noir et correspond assez à son homonyme historique, connu pour son fort caractère, son style satirique, son excellente technique de spadassin et ses ennuis avec les autorités. Il fréquente les « mentideros » et laisse circuler ses vers satiriques contre le gouvernement ou bien contre Góngora, son ennemi juré en matière de poésie.



De Joan Mundet, source:
www.perezverte.com

« Era un poeta cojitranco y valentón, putañero, corto de vista, caballero de Santiago, tan rápido de ingenio y lengua como de espada, famoso en la Corte por sus buenos versos y su mala leche. Eso le costaba, por temporadas, andar de destierro en destierro y de prisión en prisión [...]. Como era testarudo, orgulloso, y no escarmentaba nunca, estas peripecias le agriaban el carácter. »⁵³⁶

⁵³³ PA, p. 184.

⁵³⁴ PA, p. 285-286.

⁵³⁵ Les personnages secondaires en ligne sur <http://www.perezverte.com/capitan-alatríste/personajes/17/otros-personajes/>.

⁵³⁶ CA, p. 21.

« Odiado y temido por su acerba pluma y su extraordinario ingenio [...]»⁵³⁷

Sa devise est « No queda sino batirnos »⁵³⁸ et il apprécie de compter parmi ses amis un soldat de la qualité d'Alatriste pour lui porter main forte.

« De modo que, aun siendo bravo y diestro con la espada, llevar al lado a un hombre como Diego Alatriste a la hora de pasear entre eventuales adversarios siempre resultaba tranquilizador para el malhumorado poeta.»⁵³⁹

Il est présent dans le premier tome pour défendre son ami⁵⁴⁰, dans le second pour sauver Iñigo du bûcher⁵⁴¹, dans le troisième de manière épistolaire⁵⁴² pour les tenir au courant des dernières nouvelles, dans le quatrième pour leur confier un nouveau travail⁵⁴³, dans le cinquième où il compose une pièce de théâtre pour le roi et pour aider le fils de Lope de Vega⁵⁴⁴, dans le sixième à nouveau par correspondance⁵⁴⁵ et enfin dans le septième où il représente le comte-duc d'Olivares et confie à Alatriste une nouvelle mission⁵⁴⁶. C'est le seul personnage qui est présent tout au long de la série en alternant présence physique et présence épistolaire, de même qu'Angélica de Alquézar.

- Les habitués de la Taberna del Turco⁵⁴⁷ sont tous des personnages de fiction: Caridad La Lebrijana (la propriétaire et amante d'Alatriste, image ci-contre), Juan Vicuña (ancien soldat), le Licenciado Calzas (un avocat), le Dómine Pérez (un prêtre jésuite), et le Tuerto Fadrique (un apothicaire). Tous sont présents dans les deux premiers tomes, puis dans le cinquième, afin de porter secours à leurs amis. Le lieutenant Martín Saldaña est également un ancien soldat, camarade de Flandres d'Alatriste, et intervient également à plusieurs reprises dans la série, où il tente d'aider son ami pour lui éviter des ennuis avec la justice.



De Joan Mundet, source: www.perezreverte.com

⁵³⁷ *LS*, p. 175.

⁵³⁸ *CA*, p. 21-22, 64, 203 ; *LS*, p. 35

⁵³⁹ *CA*, p. 180.

⁵⁴⁰ *CA*, p. 203.

⁵⁴¹ *LS*, p. 227 et suivantes.

⁵⁴² *SB*, p. 57-63, 163-167, 239.

⁵⁴³ *OR*, p. 23-24, 35-52.

⁵⁴⁴ *CJA*, p. 152.

⁵⁴⁵ *CL*, p. 228-232.

⁵⁴⁶ *PA*, p. 23 et suivantes.

⁵⁴⁷ *CA*, p. 16, 22, 23, 54, 61, 121. *CJA*, p. 40-42

- Álvaro Luis Gonzaga de la Marca y Álvarez de Sidonia (plus connu sous le nom d'Álvaro de la Marca⁵⁴⁸, image ci-contre), second comte de



De Joan Mundet, source: www.joanmundet.com

Guadalmedina, Grand d'Espagne, est un militaire et un poète, ami d'Alatriste depuis que celui-ci lui a sauvé la vie en 1614 pendant une Bataille contre des pirates. Ils se sont aussi côtoyés à Naples. De retour en Espagne, l'aristocrate est entré au service de Philippe IV, l'accompagnant lors de ses sorties nocturnes et acteur de nombreuses trames politiques comme dans le quatrième tome. Il apparaît toujours très élégant.

« Por la época de la aventura de los dos ingleses debía de tener treinta y tres o treinta y cuatro años, y se hallaba en la flor de la vida. Hijo del viejo conde de Guadalmedina – don Fernando Gonzaga de la Marca, héroe de las campañas de Flandes en tiempos del gran Felipe II y de su sucesor Felipe III –, Álvaro de la Marca había heredado de su progenitor una grandeza de España, y podía estar cubierto en presencia del joven monarca, el Cuarto Felipe, que le dispensaba su amistad; y a quien, se decía, acompañaba en nocturnos lances amorosos con actrices y damas de baja estofa, a las que uno y otro eran aficionados. Soltero, mujeriego, cortesano, culto, algo poeta, galante y seductor, Guadalmedina había comprado al rey el cargo de correo mayor tras la escandalosa y reciente muerte del anterior beneficiario, el conde de Villamediana: un punto de cuidado, muerto por asunto de faldas, o de celos. »⁵⁴⁹

Mais dans le cinquième tome, leur amitié se transforme en rancœur à cause d'une altercation, un soir où Alatriste tentait d'aller rejoindre María de Castro alors qu'elle était en compagnie du roi. Il est cependant d'une grande aide à Diego Alatriste dans le premier et le second tome. En effet, c'est chez lui qu'il trouve refuge après l'affaire des deux Anglais et c'est grâce à lui qu'il obtient un rendez-vous avec Olivares pour plaider la cause d'Iñigo.

- Sebastián Copons⁵⁵⁰ (image ci-contre) est un soldat aragonais né vers 1580. C'est un des compagnons d'armes de Diego Alatriste, Lope Balboa, Martín Saldaña et Juan Vicuña, qu'il a connu en 1598 dans le tercio viejo de Cartagena, pendant les guerres des Flandres. Le capitaine le retrouve dans le troisième tome au siège de Bréda et dans le quatrième à Séville. Au bout de



De Joan Mundet, source: www.joanmundet.com

⁵⁴⁸ CA, p. 95 et suivantes. LS, p. 164-165. OR, p. 61 et suivantes, 174-187, 254-266. CJA, p. 84-88, 121-129, 178-183, 212-216, 227-230, 253-259, 341-348.

⁵⁴⁹ CA, p. 95-96.

⁵⁵⁰ Il est présent dans SB, dans OR, dans CL et dans PA.

deux ans, les protagonistes le rencontrent par hasard à Oran. Il s'embarque avec eux sur *La Mulata* et participe aussi aux aventures italiennes d'Alatriste. C'est un homme de confiance⁵⁵¹, silencieux comme le capitaine et protecteur envers Iñigo.

« Copons, pequeño, enjuto y duro como de costumbre, vestía de su natural a lo soldado, con coleteo, tahalí, espada y botas. »⁵⁵²

« Era el más viejo camarada de capitán Alatriste. »⁵⁵³

« Sebastian Copons era, en efecto, un buen hombre: soldado seco y duro, tanto como el propio Alatriste. Nadie mejor que el aragonés para cuidar de mí si las cosas se torcían más. »⁵⁵⁴

- Bartolo Cagafuego⁵⁵⁵ est un mercenaire d'origine andalouse que le capitaine Alatriste a rencontré à la Prison de la Cour en 1623 dans le premier tome. En 1626, dans le quatrième tome, il le retrouve dans une prison de Séville et l'engage pour l'aider dans sa mission d'aborder le galion flamand. Il a un franc-parler typique des andalous et son nom reflète son impulsivité. C'est dans le Passage de San Ginés que nous le retrouvons, au moment où le « valentón » vient en aide à son ami Alatriste dans le cinquième tome.

« Bartolo Cagafuego profesaba al capitán esa lealtad sólida e inexplicable que a menudo observé en quienes trataron a mi amo [...]. »⁵⁵⁶

- Aixa Ben Gurriat⁵⁵⁷, ou Moro Gurriato, est un personnage qui apparaît dans *CL*, à Oran. C'est un personnage particulier car il choisit librement de quitter son lieu de résidence pour suivre Alatriste dans ses aventures. C'est un « mogataz », autrement dit un maure qui n'a pas renoncé à sa religion mais qui combat au service de l'Espagne. Il est « azuago » de la tribu des Beni Barrani⁵⁵⁸, des descendants des chrétiens à l'époque des goths et sa mère était une espagnole chrétienne. C'est pour cela qu'il se considère « sans patrie ». Il est assez mystérieux au début du roman mais Iñigo, Alatriste et Copons apprennent à mieux le connaître. Il choisit le capitaine comme compagnon car il le considère comme étant un vrai guerrier. Les trois hommes l'observent avec curiosité pendant plusieurs jours et finissent par le considérer comme un de leurs camarades.

⁵⁵¹ *OR*, p. 92.

⁵⁵² *OR*, p. 93.

⁵⁵³ *PA*, p. 114.

⁵⁵⁴ *PA*, p. 287.

⁵⁵⁵ *CA*, p. 17. *OR*, p. 153-156, 181, 186, 199, 204, 227. *CJA*, p. 187, 197-200, 245-250

⁵⁵⁶ *CJA*, p. 200.

⁵⁵⁷ *CL*, p. 87, 114-124, 131-133, 160, 171, 176-180, 203, 254-258, 296-298, 325, 327, 340-341.

⁵⁵⁸ *CL*, p. 116.

« Algunas veces me acerqué a él, empujado por la curiosidad, y tuvimos charla. Conocí de ese modo pormenores de su vida, y también sus deseos de ver mundo y mantenerse cerca del capitán Alatraste. No logré que me explicase a fondo la razón de tan extraña lealtad, pues nunca se mostraba explícito en eso, como si un pudor singular se lo atajara; pero lo cierto es que, en los tiempos que estaban por venir, sus hechos nunca desmentirían la intención, sino al contrario. »⁵⁵⁹

Lorsqu’Iñigo se rebelle contre Alatraste, c’est lui qui va le convaincre d’aller le voir pour lui parler⁵⁶⁰. Nous le retrouvons dans le septième tome⁵⁶¹, au moment de la conspiration contre le doge de Venise. Il fait partie de l’équipe d’Iñigo et de Copons lors de l’assaut de l’Arsenal de Venise et repère facilement les embuscades.

Il y aura toujours un élément qui aide au dénouement, à la résolution de l’affaire ou au sauvetage d’un des personnages principaux, comme l’affirme Arturo Pérez-Reverte:

« Me gustan esas personas vencidas que son conscientes de su derrota, y que aún así conservan la dignidad. [...] En todas mis novelas, hay algo que permite sobrevivir al protagonista. Todos, me temo, hemos nacido para la derrota. Pero mientras haya batalla, habrá vida. »⁵⁶²

II.3.3) Antagonistes

En effet, depuis le début de la série, Alatraste et Iñigo partagent leur histoire avec quatre personnages antagonistes, qui ne cessent de les impliquer dans des conspirations ou de leur créer des problèmes pour se venger d’un épisode précédent. Gualterio Malatesta, Luis de Alquézar et sa nièce Angélica, et Emilio Bocanegra sont les principaux représentants de ces éléments antagonistes.



De Joan Mundet, source: www.joanmundet.com

- Gualterio Malatesta⁵⁶³ (image ci-contre) est un spadassin italien né à Palerme en Sicile et fait partie des meilleurs de sa profession, en concurrence constante avec Diego Alatraste.

⁵⁵⁹ CL, p. 133.

⁵⁶⁰ CL, p. 296-298.

⁵⁶¹ PA, p. 11, 13, 19, 46, 88, 112-113, 137, 142, 144, 241, 245, 262-267, 280, 300-302, 307-308, 312, 318-323, 335-338, 343.

⁵⁶² Juan MANUEL DE PRADA, *Arturo Pérez-Reverte: “El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño”*, art. cit., p. 394.

⁵⁶³ Cf. l’édition annotée d’Alberto MONTANER p. 119 ou le site de l’auteur précédemment cité.

Effectivement, ils se rencontrent pour la première fois dans *CA*, lorsqu'ils sont engagés pour attaquer les deux Anglais, le Prince de Galles et le duc de Buckingham, et c'est à partir de ce moment-là, quand Alatrisme décide de ne pas les tuer, qu'il devient son ennemi juré. On apprend par la suite qu'il est au service de Luis de Alquézar, le secrétaire du roi. Il apparaît dans tous les tomes de la série sauf dans le troisième et le sixième où il n'est que cité par le narrateur. Nombreuses sont les références à son aspect dangereux, tout vêtu de noir, son sourire menaçant et son sifflement intempestif *tirurí-ta-ta*⁵⁶⁴.

« Lo único vivo que se veía entre la capa y el sombrero eran sus ojos, muy negros y brillantes [...] dándoles una expresión amenazadora y fantasmal. »⁵⁶⁵

« [...] era alto, flaco y silencioso; rondaba los treinta y tantos años, tenía el rostro picado con antiguas marcas de viruela, y un bigote fino y muy recortado le daba cierto aspecto extraño, extranjero [...]. »⁵⁶⁶

« Aquella era una sonrisa tan desproporcionadamente simpática que daba escalofríos. [...] Aquella fue la primera vez que Alatrisme vio sonreír a Gualterio Malatesta. [...] Su pensamiento fue que si alguna vez alguien le dirigía una sonrisa como aquella en un callejón solitario, no se le haría repetir dos veces antes de echar mano a la blanca y desenvainar como un rayo. Cruzarse con aquel personaje era sentir la necesidad urgente de madrugar antes que, de modo irreparable, te madrugará él. »⁵⁶⁷

Sa présence signifie généralement un mauvais présage. En effet, dans chaque tome où il apparaît, soit il s'agit d'une conspiration, soit d'une embuscade, et cela se conclut par un emprisonnement, un duel ou la mort d'un personnage secondaire.

« Entonces oí la musiquilla. [...] La voz quebrada, chirriante, de Gualterio Malatesta sonaba en el silencio de la noche como una sentencia de muerte. »⁵⁶⁸

Il représente par conséquent l'ennemi imprévisible qui peut surgir à tout moment, comme il le fait pour chacune de ses rencontres avec Alatrisme ou Iñigo. Mais ce n'est pas forcément lui le « méchant » de l'histoire car il obéit aux ordres de Luis de Alquézar et respecte le capitaine Alatrisme. Lui aussi connaît les règles et il se considère plutôt comme un adversaire que comme un ennemi. C'est pour cela que leur duel n'est jamais conclu depuis

⁵⁶⁴ *CA*, p. 15, 40-41, 44, 73-85, 161-164. *LS*, p. 100-105, 112-115, 222-224, 235, 243-251. *OR*, p. 57-60, 70, 121, 123, 125, 131, 228, 231-234. *CJA*, p. 171-173, 217-225, 284-287, 291, 295, 312-317, 327, 330-341.

PA, p. 64-71, 74, 79-81, 140-145, 171, 175-182, 250-262, 278-284, 296-297, 303-307, 312-318, 323-330, 335, 337-349.

⁵⁶⁵ *CA*, p. 35.

⁵⁶⁶ *CA*, p. 38.

⁵⁶⁷ *CA*, p. 40.

⁵⁶⁸ *LS*, p. 100.

l'affaire des deux Anglais et qu'aucun n'arrive à tuer l'autre étant donné qu'à chaque fois un élément de surprise les interrompt. Ils sont en quelque sorte complémentaires, sans parler de la consonance de leurs noms en « t » et de leur intérêt commun pour la littérature. Malatesta signifie « mauvaise tête » et, ayant des parents italiens, on peut penser qu'il est inspiré d'un nom réel. D'un autre côté, il nous semble possible de l'assimiler au Rochefort d'Alexandre Dumas, contre lequel D'Artagnan ne cesse de se heurter. Ainsi Alatrisme et Malatesta représentent les deux faces d'une pièce de monnaie. Cependant, le capitaine est impatient de pouvoir s'en débarrasser :

« [...] Diego Alatrisme quería matar a aquel peligroso canalla, que tanto había amenazado su vida y la de sus amigos, y a quien dejar atrás vivo era tan suicida como tener una serpiente venenosa en el cuarto donde uno piensa echarse a dormir. [...]. A fin de cuentas, por más que el italiano se empeñara y complaciese en ello, el uno y el otro no eran exactamente iguales. [...] Iguales en todo, salvo la manera de ver los dados sobre el tapete. Iguales, excepto en que, de trocar papeles, Malatesta ya habría matada hacia rato a Diego Alatrisme; mientras que éste continuaba allí, la espada en la vaina, el dedo indeciso en el gatillo de su pistola. »⁵⁶⁹

« - ¿Alguna vez habéis pensado – dijo de pronto – en lo mucho que nos parecemos vos y yo? »⁵⁷⁰

« - ¿Sabe vuestra merced lo que pienso?... Parecemos dos lobos viejos, de hocico pelado, haciéndose confianzas antes de matarse a dentelladas. »⁵⁷¹

Mais il semblerait que ce soit impossible de le tuer. En effet, à la fin du second tome Malatesta est blessé et Alatrisme refuse d'être son bourreau. Il ne se retrouve face à lui que deux ans plus tard, à Séville, et c'est d'abord Iñigo qui a cette mauvaise surprise. Il constate également les changements physiques et psychologiques chez le jeune garçon, ce qui est également récurrent dans son attitude. Il semble beaucoup s'intéresser à lui, à la limite de l'inquiétude lorsqu'il le livre à l'Inquisition ou avant un affrontement. Chaque fois qu'il rencontre le capitaine, il lui demande des nouvelles de son protégé.

« - Este rapaz tiene casta, señor capitán. Podéis estar orgulloso. »⁵⁷²

Le dernier élément que l'on puisse souligner à propos de ce personnage, c'est qu'il arrive toujours à s'en sortir. En effet, à la fin du premier tome, il s'enfuit ; à la fin du second, il est blessé et gagne quelques mois de sursis ; à la fin du quatrième il s'enfuit à nouveau ; à la fin du cinquième il est mis en prison pour avoir tenté de tuer le roi, mais c'est dans le

⁵⁶⁹ *LS*, p. 249-250.

⁵⁷⁰ *CJA*, p. 224.

⁵⁷¹ *PA*, p. 181.

⁵⁷² *CJA*, p. 317.

septième qu'il surprend tout le monde en réapparaissant. Les mécanismes narratifs déployés permettent donc ces multiples rencontres avec le sicaire italien et insèrent un peu plus de suspense quant à leur dénouement.

- Si l'on considère les antagonistes dans l'ordre du moins dangereux au plus menaçant, nous pourrions affirmer que les trois suivants font partie des plus puissants. Emilio Bocanegra⁵⁷³ (image ci-contre), prêtre dominicain, est le président du Saint-Tribunal de l'Inquisition. Il est impliqué dans plusieurs trames politiques sauf que pour le moment, il n'acquiert de l'importance aux yeux du narrateur que dans les deux premiers et dans le cinquième tomes.



De Joan Mundet, source: www.joanmundet.com

Le prêtre s'oppose à la politique du comte-duc d'Olivares, et spécialement en relation avec les banquiers juifs portugais. En même temps, il n'accepte pas la proposition de mariage faite par le Prince de Galles à l'infante María, sœur du roi, étant donné que les Anglais sont considérés comme des hérétiques. C'est pour cela qu'il intervient dans le premier tome, en affirmant qu'il faut les assassiner. Alariste lui ayant désobéi et tenu tête, cela fait de lui un suspect et il tente donc de l'arrêter par tous les moyens. Il dispose pour ce faire de nombreux alliés à la Cour, dont le secrétaire du roi, Luis de Alquézar, qui semble déjà impliqué dans de nombreuses affaires louches. Afin d'obtenir des preuves contre Diego Alariste, il fait surveiller une famille de convertis et les fait arrêter lors de l'assaut du couvent dans le second volume. Seulement, c'est Iñigo qui se fait prendre mais il ne révèle rien et l'inquisiteur décide de le condamner au bûcher.

D'après Alberto Montaner, ce personnage est un mélange entre deux inquisiteurs du XV^{ème} et du XVII^{ème} siècle qui étaient Fray Tomás de Torquemada (qui décréta l'expulsion des Juifs en 1492) et Fray Luis Aliaga (confesseur de Philippe III qui expulsa les morisques en 1609). Lorsque l'inquisiteur apparaît, il est toujours décrit comme sinistre, fanatique et menaçant, avec des mains décharnées comme celles d'un cadavre. Son nom lui va donc à la perfection, car tout ce qu'il annonce n'est que mépris, critique, persécution et mort, en particulier pour les hérétiques. C'est le personnage archétype du « villano »⁵⁷⁴ du roman traditionnel, l'incarnation du Mal, l'ennemi puissant de l'ombre.

⁵⁷³ Cf. l'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 161.

CA, p. 15, 43, 46-47, 145-154, 220, 224, 230. LS, p. 143, 156-157, 161-162, 185, 213, 218-219, 226, 232, 234. OR, p. 72. CJA, p. 193, 291, 293-297, 315. CL, p. 16-17, 198.

⁵⁷⁴ Antonio MORENO, *art. cit.*, p. 287.

« Todo él, desde la forma en que hacía las preguntas hasta el menos perceptible de sus movimientos, era pura amenaza. »⁵⁷⁵

« Sus ojos lo medían llenos de fanatismo y de desprecio. »⁵⁷⁶

- Le secrétaire du roi Luis de Alquézar⁵⁷⁷ (image ci-contre) est une autre raison pour



De Joan Mundet, source:
www.perezverte.com

laquelle Alatrisme tente de s'éloigner de Madrid et de l'Espagne. Né vers 1570 en Aragon, cet homme ambitieux a commencé sa carrière comme secrétaire de l'Audience de Zaragoza, puis a reçu une promotion au Conseil d'Aragon en 1610. Profitant du soutien d'Olivares, il occupe à partir de 1623 le poste de secrétaire du roi. A partir de l'épisode des deux Anglais, Alquézar porte une haine constante à l'égard du capitaine Alatrisme, et c'est pourquoi, par le biais de Gualterio Malatesta, d'Emilio Bocanegra et de sa nièce Angélica, il tente par tous les moyens de se débarrasser de ce témoin gênant et de son protégé.

« Vestía de negro, y la cruz de Calatrava no bastaba para atenuar la vulgaridad que se desprendía de su apariencia, con la golilla poco limpia y mal almidonada, y aquellas manos manchadas de tinte que le hacían parecer un amanuense venido a mas, con el grueso anillo de oro en el meñique de la mano izquierda. »⁵⁷⁸

« - [...] Acaba de salir alguien que no os perdonara jamás. Alquézar es uno de esos raros aragoneses astutos y complicados, de la escuela de su antecesor Antonio Pérez... Su única debilidad es una sobrina que tiene, niña aún, menina de Palacio. Guardaos de él como de la peste. »⁵⁷⁹

Il finit par être envoyé au Nouveau-Monde avec sa nièce après avoir participé à l'attentat contre le roi dans *CJA*. On suppose donc qu'il prépare sa vengeance et qu'il reviendra bientôt en Espagne, comme l'annonce Francisco de Quevedo dans une de ses lettres.

⁵⁷⁵ CA, p. 146.

⁵⁷⁶ CA, p. 148.

⁵⁷⁷ CA, p. 15, 67, 128, 221-228, 230. *LS*, p. 76, 83, 143, 159-161, 178, 183-190, 213, 218-220, 226, 231-234.

⁵⁷⁸ CA, p. 221.

⁵⁷⁹ CA, p. 230.

- Angélica de Alquézar⁵⁸⁰ (images ci-contre et ci-dessous) est la nièce de Luis de Alquézar. C'est certainement le personnage le plus mystérieux et le plus dangereux, en particulier pour Iñigo. Née vers 1611-1612, elle devint orpheline très jeune et fut recueillie et éduquée par son oncle. Introduite à la Cour, elle fut nommée ménine de la reine. Sa relation avec Iñigo commence en 1623, au moment où ils se rencontrent au détour d'une promenade en carrosse. Leur tumultueuse relation d'amour-haine a été pour le moment interrompue



De Joan Mundet, source: www.perezreverte.com

à cause de son départ pour le Nouveau Monde mais maintenue de façon épistolaire. Selon le narrateur, elle est très belle et Velázquez aurait peint son portrait. Dans sa biographie, soit sur

le site de l'auteur, soit par Alberto Montaner, on apprend qu'elle meurt très jeune, peu avant 1640.



De Joan Mundet, source: www.perezreverte.com

« Por esa época, Angélica de Alquézar debía de tener once o doce años, y ya era un prometedor anuncio de la esplendida belleza en que se convertiría mas tarde, y de la que dio buena cuenta el propio Velázquez en el cuadro famoso para el que ella posaría tiempo después, hacia 1635. »⁵⁸¹

Cette extrême beauté, qui charme tant Iñigo dès leur première rencontre, n'est qu'une apparence. Ses cheveux blonds et bouclés, ses yeux bleus et ses mains délicates le troublent. Ses traits physiques font d'elle l'archétype littéraire de la beauté angélique alors qu'en réalité elle fait preuve d'un caractère malveillant, voire diabolique envers le jeune garçon. Par conséquent son prénom est clairement le contraire de sa personnalité et c'est elle qui cause le plus d'ennuis à Iñigo et Alatrisme en mettant constamment leur vie en péril. Rappelons l'épisode du médaillon hébraïque. Ce cadeau empoisonné a mené Iñigo à la prison et au bûcher. Elle représente par conséquent le personnage féminin manipulateur typique des romans d'Arturo Pérez-Reverte, bien qu'elle ne soit encore qu'une enfant. Tout comme Alatrisme ressemblait à Lucas Corso, nous pouvons affirmer qu'Angélica partage des

⁵⁸⁰ CA, p. 15, 67, 124, 126, 190. LS, p. 74-86, 89, 90, 104, 158, 187, 188, 190, 192, 194, 196, 197, 241. SB, p. 70, 142, 167, 210, 221, 222, 232, 240. OR, p. 30, 48, 102-104, 106-107, 108-110, 119, 121, 127-129, 131, 145, 150, 151, 190, 214, 224, 229, 236, 250, 260.

⁵⁸¹ CA, p. 67.

caractéristiques avec Liana Taillefer et Irene Adler. Ces deux femmes, en particulier la seconde, représentent le diable et utilisent souvent leur beauté pour manipuler Corso.

« [...] Angélica de Alquézar, perversa y malvada como sólo puede serlo el Mal encarnado en una niña rubia de once o doce años. »⁵⁸²

« Angélica de Alquézar habíame enajenado el alma, y la retuvo durante toda su vida. »⁵⁸³

En résumé, tous les personnages principaux représentent un archétype littéraire mais ils ne restent pas figés, ils évoluent (bien que cela ne soit pas le cas pour certains antagonistes comme Bocanegra ou Alquézar) et sont prêts à tout pour défendre les valeurs auxquelles ils croient ou pour réaliser leurs projets.

II.3.4) Personnages secondaires

Une trame romanesque ne fonctionne pas qu'avec quelques personnages principaux séparés en deux camps. Il faut aussi des personnages secondaires qui participent aux trames secondaires et enrichissent le récit. Dans l'entourage d'Alatriste nous pouvons en citer quelques-uns toutes catégories confondues: les personnages historiques comme le comte-duc d'Olivares et le couple royal Philippe IV-Isabel de Borbón, María de Castro et son mari, et enfin les dizaines de soldats et de mercenaires fréquentés par Alatriste au fil de ses aventures, tous n'intervenant que ponctuellement dans le déroulement de l'intrigue.

- Les personnages historiques ne sont pas les protagonistes de ces romans, comme il est usuel dans un roman historique. Ils ne servent que de référents et n'interviennent que rarement, souvent en fin de roman afin de conclure l'épisode. On remarque cependant les nombreux aspects psychologiques et émotionnels que l'auteur confère à ses personnages de fiction par rapport aux personnages historiques car plus facilement manipulables. Ces derniers ne sont décrits par le narrateur que le temps d'un instant et tels qu'ils sont connus dans les livres d'Histoire. On peut se référer ici à Gérard Genette⁵⁸⁴ qui explique qu'un observateur omniscient peut connaître les traits psychologiques de personnes réelles, et c'est le cas ici, lorsqu'Inigo décrit les figures historiques et littéraires. La seule exception est Francisco de

⁵⁸² CA, p. 15.

⁵⁸³ LS, p. 197.

⁵⁸⁴ Gérard GENETTE, *Métalepse, De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 33.

Quevedo qui, selon l'auteur, paraissait s'adapter au contexte et à l'esprit du récit, bien qu'il soit quelque peu différent de son homonyme historique.

- María de Castro⁵⁸⁵ est une actrice de théâtre très populaire, célèbre pour son extrême beauté. Elle est mariée à Rafael de Cózar mais cela ne l'empêche pas d'avoir des amants. Ils sont tous deux inspirés de personnes réelles: elle est l'imitation d'une actrice connue sous le nom de María Calderón, *la Calderona*⁵⁸⁶, qui a eu une relation avec le Roi et a donné naissance à Juan José de Austria (1629-1679), qui occupa la place de *valido* de son demi-frère le roi Charles II à partir de 1677. Quant à Rafael de Cózar, c'est un écrivain ami d'Arturo Pérez-Reverte, qui a signé l'introduction de *OR* en version scolaire (2002). Ces deux personnages occupent un rôle important dans le cinquième volume, l'actrice étant l'amante de Philippe IV et du capitaine Alatrisme:

« María de Castro era la más linda y famosa representante de su época [...]. La Castro era hembra briosa, de buenas partes y mejor cara: ojos rasgados y negros, dientes blancos como su tez, hermosa y proporcionada boca.»⁵⁸⁷

- On rencontre aussi Jaime Correas à Breda et à Naples, un jeune garçon de l'âge d'Iñigo. Il y a aussi le capitaine Bragado, don Pedro de la Daga, les soldats comme Curro Garrote, Juan Jaqueta, etc., puis le comptable Olmedilla, Alonso de Contreras, Manuel Urdemalas le capitaine de *La Mulata*, Gonzalo Moscatel, Lopito de Vega, Fermín Malacalza, ancien soldat installé à Oran. Puis interviennent Livia Tagliapiera, ancienne prostituée et logeuse d'Alatrisme à Venise, ainsi que le secrétaire de l'ambassade Diego Saavedra Fajardo, mais aussi Lorenzo Faliero, un parent de Malatesta.

- D'autres mercenaires portent le nom de nombreux journalistes, d'écrivains ou de critiques littéraires de l'entourage d'Arturo Pérez-Reverte auxquels il souhaite faire un clin d'œil⁵⁸⁸, comme par exemple Juan Eslava el Galán dans *OR*⁵⁸⁹. Ils portent un nom plus ou moins significatif mais n'interviennent que ponctuellement dans la série.

⁵⁸⁵ *CJA*, p. 14, 17, 25-27, 34-37, 39, 67, 72-73, 88, 93-94, 96-97, 140, 167, 221, 226, 263-266, 273-275, 300, 329.

⁵⁸⁶ Cf. l'édition annotée d'Alberto MONTANER, p. 329-330 et p. 337.

⁵⁸⁷ *CJA*, p. 25.

⁵⁸⁸ Santos SANZ VILLANUEVA, *El revertismo y sus alrededores*, art. cit., p. 409.

José Luis MARTÍN NOGALES, *Personajes singulares de "El capitán Alatrisme"*, in *Alatrisme: La sombra del héroe*, op. cit., p. 193-207.

⁵⁸⁹ *OR*, p. 182.

Par conséquent, tous les personnages sont représentatifs d'une catégorie sociale, d'une institution ou d'un mode de vie, ce qui montre la volonté de l'auteur de conserver une vision globale de l'Espagne du Siècle d'Or, comme avec les références géographiques. Dans son introduction de *OR*, Rafael de Cózar nous résume ce cadre particulier:

« Las contradicciones del Imperio, sus contrastes de riqueza y pobreza, una economía basada en la posesión del oro procedente de las colonias, en vez de sustentarse en el trabajo y la producción, así como una sociedad claramente inclinada al festejo y la ociosidad, unido todo ello al valor social de la hidalguía, el honor y la honra, aunque sea sin barcos, no es extraño que permitan la frecuente aparición, junto a Alatríste, de esos otros personajes con ingenio, endurecidos y capaces, si es preciso, de matizar o de renunciar al citado honor a cambio de encarcelar el hambre, aunque intentando mantener, si es posible, la apariencia de la honra, alguien, en definitiva, capaz de sacarle partido a todo el sistema con tal de sobrevivir, y precisamente por venir desde las escalas inferiores de la sociedad. »⁵⁹⁰

En fin de compte, toutes les indications géographiques, historiques, culturelles servent de support à l'auteur, et par la même occasion au narrateur, de présenter son récit comme historique, une technique universelle dans le domaine du roman historique. Les lieux sont rendus vivants grâce aux actions des personnages et les références culturelles nous sont remémorées grâce à leurs dialogues ou une description du narrateur, qui se déplace entre l'univers festif et riche de la Cour et l'ambiance misérable, dangereuse et décadente des bas-fonds des villes ou des champs de bataille. Ainsi, ce sont les personnages qui rendent ce feuilleton si attrayant aux yeux des lecteurs, en particulier lorsque les adolescents s'identifient à Iñigo et rêvent de parcourir le monde.

« Más que en el medio en que se desarrolla, más que en el propio vigor de la anécdota o historia que se nos narra, [...] más que en las características formales o de estilo, la mejor evidencia de una novela consiste en la aparición de los personajes. »⁵⁹¹

C'est pour cette raison que les personnages sont si importants car ils ne prennent pas seulement vie sous la plume d'un auteur mais à travers des lieux historiques, inventés ou mythiques et des caractéristiques humaines. On peut alors citer un autre type de classification de ces personnages. En effet, au-delà de l'aspect de chacun ou de leur situation personnelle,

⁵⁹⁰ Rafael DE CÓZAR, *El capitán Alatríste y la Sevilla dorada*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El oro del rey*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹¹ Rafael AZUAR CARMEN, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, 1987, p. 11. Cette citation provient d'un mémoire réalisé par une étudiante de l'Université de Gand, Véronique VICTOR, sous la direction de P. Collard, avec pour titre « *Las aventuras del capitán Alatríste* de Arturo Pérez-Reverte, Un estudio comparativo entre las novelas y la adaptación cinematográfica de Agustín Díaz Yanes », année 2007-2008 [en pdf]. Nous nous inspirerons de cette étude pour notre troisième et dernière partie.

nous pouvons constater que certains d'entre eux sont sujets à une évolution au fur et à mesure du temps qui passe. Cette classification, qui a été exposée par Mieke Bal dans ses travaux de narratologie⁵⁹², distingue les personnages « llanos » (ceux qui restent statiques et stéréotypés) des personnages « redondos » (ceux qui évoluent, qui présentent une profondeur psychologique et qui surprennent le lecteur). C'est évidemment la seconde catégorie qui caractérise ici la plupart des personnages principaux. Par contre, cette classification ne concerne pas la catégorie des personnages historiques car un auteur ne peut pas en modifier certains aspects ou certaines attitudes étant donné que ce sont des figures reconnues et qu'ils ne peuvent plus évoluer. Bien qu'ils ne soient présentés que sous un angle précis, comme Francisco de Quevedo dont les caractéristiques sont la mauvaise humeur et le talent d'escrimeur ou le roi qui est hautain et faible, ces personnages sont hauts en couleur et nous convient à prendre part à d'extraordinaires aventures.

⁵⁹² Mieke BAL, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 69.



En résumé, chacun des personnages agit en fonction de son propre vécu, ce qui confère un aspect humain à la trame principale intitulée « histoire du soldat sur fond de décadence espagnole ». Alatrisme est un héros fatigué car il tente de survivre dans un monde désordonné, où les valeurs morales et éthiques qui devraient être adoptées ne le sont pas. De plus, le rôle d'Iñigo nous permet de qualifier la série, en plus de tous les genres narratifs déjà cités, comme un exemple de « Bildungsroman », ou roman d'apprentissage⁵⁹³, dans tous les sens du terme. L'objectif de l'auteur était d'enseigner des notions d'Histoire, de littérature, de peinture à sa fille et aux jeunes lecteurs, et en même temps de les divertir au moyen d'un feuilleton original et de personnages typiques des romans d'aventures. Cet apprentissage se transmet également par le biais de la langue car l'auteur alterne entre un langage simple, voire même populaire, et un langage plus soutenu, en parsemant des expressions propres du Siècle d'Or mais sans tomber dans l'archaïsme ou le traité linguistique⁵⁹⁴. D'un autre côté, le roman d'apprentissage concerne les personnages eux-mêmes car les plus jeunes comme Iñigo sont sujets à une évolution physique et psychologique. Il apprend à diriger sa propre vie mais aussi ce qu'est la loyauté, l'amitié et la dignité, tout comme il apprend à ses dépens la dure leçon de la vie au Siècle d'Or. Alatrisme n'est donc pas le seul à avoir des parents littéraires car Iñigo nous rappelle le jeune Lazarillo de Tormes dans l'œuvre éponyme et pseudo-autobiographique de la fin du XVIème siècle.

Le roman historique est par conséquent le moyen d'assister à cette évolution progressive grâce au narrateur omniscient. De par leur nature hybride, les romans nous montrent que chaque personnage survit dans une réalité imparfaite et qu'ils assument leur destin avec dignité. Les relations entre chacun et chacune le démontrent: des adversaires comme Alatrisme et Malatesta se respectent, Iñigo et Angélica s'aiment malgré les complots, les soldats sont loyaux à leur patrie et à leur roi malgré les difficultés. Par la même occasion, le narrateur a un point de vue très critique sur cette société imparfaite et sur l'histoire de ce soldat fatigué. Le récit comporte donc de nombreuses marques de la stratégie énonciative mise en place par Pérez-Reverte, signes d'une grande complexité narrative, d'un grand talent et d'une touche personnelle. L'aspect historique ne fait que renforcer l'intrigue du lecteur, l'esprit critique, didactique et interdisciplinaire de l'œuvre, en même temps que la fiction met l'accent sur des situations personnelles et collectives de la société espagnole du Siècle d'Or.

⁵⁹³ Surtout le troisième, *SB*. Claude BURGUELIN, « Roman d'apprentissage ou Bildungsroman », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne].

⁵⁹⁴ Antonio, PANIAGUA, *Entrevista: Arturo Pérez Reverte: « España ha estado en manos de reyes imbéciles y curas fanáticos »*, 27/10/2011 [en ligne].

III) La stratégie narrative

Tout texte romanesque implique des choix techniques de la part du romancier, lui permettant de créer un mode de narration propre à son univers culturel. Un récit ne peut imiter la réalité, affirme Gérard Genette dans ses ouvrages consacrés à l'étude du discours et de ses procédés⁵⁹⁵. Selon le narratologue, le terme « récit » comporte trois sens :

« un énoncé narratif, un discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements [...] ; [...] une succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. [...] ou l'acte de narrer pris en lui-même. »⁵⁹⁶

Nous nous centrerons sur l'étude du récit et sur ses caractéristiques comme l'instance narrative et ses fonctions, la perspective temporelle et la portée culturelle de l'œuvre. Selon Genette, « l'histoire » est le signifié ou le contenu narratif, le « récit » est le signifiant, et enfin la narration est « l'acte narratif ». On peut également rappeler la distinction de Tzvetan Todorov entre le « récit comme discours » et le « récit comme histoire »⁵⁹⁷ qui nous permet de distinguer le mode de narration et le message de l'auteur. D'après Genette, le récit est obligatoirement une diégèse, dans la mesure où il ne peut être qu'une illusion de mimésis en rendant l'histoire réelle et vivante par divers procédés. Ici, dans le cas du roman historique cela se réalise par le biais d'informations et de personnages historiques du Siècle d'Or. Ainsi, tout récit suppose la présence d'un narrateur et nécessite un acte de langage qui raconte une histoire réelle ou fictive dont le narrateur n'est jamais totalement absent.

Dans la série des aventures du capitaine Alatriste, toujours dans le but de mêler le *placere* au *docere*, Arturo Pérez-Reverte a créé une instance narrative permettant de déployer une stratégie complexe afin d'éliminer les frontières entre l'aspect historique et la fiction. Il a aussi construit dans son feuilleton une iconographie et une biographie de chaque personnage pour pouvoir les insérer plus facilement dans le récit et faire croire qu'ils ont été témoins d'événements historiques.

⁵⁹⁵ Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, « Frontières du récit », p. 49-69.

Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 29.

Né en 1930, biographie et théories résumées en ligne sur <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> .

⁵⁹⁶ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p.71.

⁵⁹⁷ Tzvetan TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications 8. Recherches Sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, 1966, p. 125-151 [en ligne et en pdf]

C'était d'ailleurs notre question centrale: comment estompe-t-il les frontières entre l'Histoire et la fiction ? L'Histoire n'est-elle pas déjà le fruit de récits plus ou moins objectifs de la vie passée des populations ? A travers nos lectures et nos recherches nous avons pu repérer quelques artifices et constater que la série de romans historiques incarne une histoire qui aurait pu être⁵⁹⁸. Le plus grand défi du romancier dans le domaine du roman historique est généralement de créer un monde vraisemblable et de le meubler de telle façon qu'il paraisse avoir réellement existé⁵⁹⁹. Le style d'Arturo Pérez-Reverte se caractérise par sa précision, nous peignant les faits comme si nous les avions devant les yeux⁶⁰⁰. L'édition annotée de *CA* d'Alberto Montaner participe aussi à cette stratégie. Il nous décrit l'ambiance littéraire, les procédés narratifs déployés, le cadre historique ainsi que les personnages et insère de nombreuses explications grammaticales et linguistiques. Il insiste aussi sur l'aspect linguistique (la sélection lexicale effectuée par l'auteur) qui selon lui est un recours consubstantiel à toute la série, qui contraste avec notre langage actuel et contribue à la vraisemblance de l'histoire.

Ce principe de vraisemblance est l'un des plus importants de la littérature classique et trouve sa source dans la *Poétique* d'Aristote, qui définit le vrai comme l'objet de l'historien et le possible comme celui du poète, dans notre cas celui de l'écrivain.

« Il est évident que l'œuvre du poète n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible selon la nécessité ou la vraisemblance. »⁶⁰¹

C'est au XVII^{ème} siècle que ce précepte devient universel en littérature après n'avoir été appliqué qu'au théâtre dans un premier temps. Le critère sur lequel il se fonde est la norme, l'opinion commune, ce que la société admet comme pouvant ou ayant pu se passer, ce qui le relie également au principe de bienséance⁶⁰². La vraisemblance devient alors la condition fondamentale pour que le spectateur ou le lecteur puisse croire à l'histoire qui lui est racontée, à travers l'organisation du récit, les caractéristiques des personnages, les mécanismes propres aux divers genres romanesques ou encore les « deus ex machina » qui

⁵⁹⁸ Gonzalo SANTONJA, *Por el laberinto de los olvidos*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El sol de Breda*, *op. cit.*, p. 7-19.

⁵⁹⁹ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998.

⁶⁰⁰ C'est le principe d'hypotypose tel que Gérard GENETTE le décrit dans *Métalepse, De la figure à la fiction*, Seuil, 2004, p. 11.

⁶⁰¹ Aristote (385-322 avant J.C.) était un philosophe de l'Antiquité, disciple de Platon (428-347 avant J.C.) et élaborait toute une réflexion autour des arts, des sciences, de l'éthique, de la politique et fut le créateur de la logique. Il influença énormément la culture occidentale et en particulier la culture classique du XVII^{ème} siècle. Cf. l'article de Bernard CROQUETTE, « Vraisemblable, esthétique », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne].

⁶⁰² Gérard GENETTE, *Figures II*, *op. cit.*, « Vraisemblance et motivation », p. 71-99.

viennent en aide aux protagonistes lorsqu'ils se trouvent dans une situation épineuse voire désespérée. Tout doit participer à la cohérence interne de l'action et de la narration. C'est pour cela que les spécialistes distinguent deux types de romans historiques⁶⁰³. Le roman historique illusionniste crée une illusion de réalité et fait oublier au lecteur qu'il lit une fiction, tandis qu'un roman historique anti-illusionniste insiste constamment sur le caractère fictif du récit. Selon cette classification, la série *Alatriste* appartient manifestement à la première catégorie car la construction historique imaginée par l'auteur est de grande qualité grâce à tout le travail de documentation mené préalablement.

En effet, toutes les références géographiques, historiques ainsi que les personnages participent à la stratégie narrative conçue par Arturo Pérez-Reverte afin d'offrir une vision historique un peu plus humaine, en particulier grâce au mélange de dates, de personnages et de lieux réels et d'événements historiques avec la fiction et ses acteurs. C'est pour cette raison aussi que l'auteur présente le narrateur comme l'auteur d'un manuscrit, une technique qui nous rappelle immédiatement la préface d'Alexandre Dumas dans *Les Trois Mousquetaires* (1844) ou encore le récit de Lazarillo de Tormes dans l'œuvre éponyme (fin du XVIème siècle). L'affirmation de l'existence des mémoires d'un personnage littéraire, les *Papeles del alférez Balboa*⁶⁰⁴, fait douter les lecteurs à propos de la présence de Diego Alatriste dans un tableau de Diego Velázquez⁶⁰⁵ dans *SB*, ou lors de nombreux événements historiques, comme l'attaque contre le Prince de Galles en 1623⁶⁰⁶ dans *CA*, la conspiration contre le doge de Venise⁶⁰⁷ en 1627 dans *PA*, sans compter les nombreux poèmes apocryphes et l'alternance entre des références culturelles réelles et inventées.

« Lo que, una vez más, pone de manifiesto que la ficción no es sino una faceta insospechada de la realidad. O viceversa. »⁶⁰⁸

Par conséquent, nous pouvons analyser quelques-uns de ces artifices narratifs et leurs fonctions:

⁶⁰³ Kurt SPANG, Ignacio ARELLANO et Carlos MATA (éds.), *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998.

⁶⁰⁴ Alberto MONTANER, *Con la Iglesia hemos topado*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *Limpieza de sangre*, op. cit., p. 14-15. Cf. L'édition annotée de *CA* par Alberto MONTANER, p. 26-27, 33-50.

⁶⁰⁵ *CA*, p. 13. *SB*, p. 242-243, 246. Cf. « Nota del editor sobre la presencia del Capitán Alatriste en *La rendición de Breda*, de Diego Velázquez » dans *SB*, p. 249-254. Cf. Annexe 10.

⁶⁰⁶ Ángel-Luis PUJANTE, *Dos ingleses en Madrid: lo imposible y lo verosímil en "Una partida de ajedrez" y en "El capitán Alatriste"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 446-464.

⁶⁰⁷ Cf. « Nota del autor » dans *PA*, p. 350-353.

⁶⁰⁸ Cf. « Nota del autor » dans *PA*, p. 353.

- L'alternance d'informations historiques avec le déroulement de l'action est un recours universel dans le domaine du roman historique. Les pseudo-mémoires du lieutenant Iñigo Balboa n'existent pas, tout comme les mémoires d'un certain D'Artagnan avaient été utilisées comme subterfuge de départ par Alexandre Dumas⁶⁰⁹. Ce procédé sert à justifier la présence du narrateur et peut rendre le lecteur méfiant mais il finit par le convaincre de se laisser prendre par la main et d'éviter de se poser la question récurrente de savoir si telle ou telle date correspond bien à tel ou tel événement, tant il est captivé par la succession des péripéties et tant le récit est bien construit et documenté. C'est pour cela que parfois bien des lecteurs imaginent que des personnages de romans historiques ont réellement existé car le romancier déploie tout son talent pour que les artifices fonctionnent:

« Procurando que el objetivo de tu trabajo sea precisamente ése: que el trabajo no se note mientras te leen. Que las palabras sean sólo herramientas fluidas y eficaces. Si un lector de novela se detiene a saborear la manera en que tu texto está escrito y deja de prestar atención a lo que le cuentas, como escritor podrás envanecerte, pero como novelista serás un desastre. Una novela sólo tiene razón de existir cuando tiene algo que contar. »⁶¹⁰

- Le narrateur est toujours présent pour nous raconter ce qu'il voit mais aussi ce qu'il ne voit pas. Il est donc homodiégétique et omniscient car il sait ce que pensent la plupart des personnages et il critique absolument tout, de la vie quotidienne des soldats jusqu'à la vie dans les palais et les institutions espagnoles. Ainsi, la perspective temporelle et les déplacements géographiques du récit sont rendus très fluides par des enchaînements rapides.

- Et enfin, l'auteur confère sa culture presque encyclopédique au narrateur qui cite et décrit des œuvres d'art, insère des citations poétiques ou théâtrales (souvent apocryphes en ce qui concerne la poésie) dans le style linguistique de l'époque, et rappelle l'existence des livres de mémoires de soldats de l'époque et leurs autobiographies (en justifiant à nouveau les mémoires d'Iñigo par la même occasion) pour insister davantage sur l'historicité de son récit. L'intertextualité permet un niveau de lecture supplémentaire. C'est ce qui finalement importe le plus à l'auteur, que l'on se souvienne de l'Espagne du Siècle d'Or comme on le devrait grâce aux figures littéraires et artistiques qui ont tant marqué leur époque.

⁶⁰⁹ Le cas de Dumas était différent car D'Artagnan était un personnage historique et l'écrivain a adapté ses mémoires à son feuilleton de cape et d'épée. Comme le disait Boris Balkan dans *El club Dumas*, (Alfagura, 2007 [1993]), p. 25-26: « Como todos los grandes fabuladores [...], Dumas era un embustero [...], le bastaba contar una anécdota apócrifa para que esa mentira se diese por histórica. »

⁶¹⁰ Article du blog d'Arturo PÉREZ-REVERTE, *Cocinando palabras*, 12/05/2012 [en ligne].

III.1) Instance narratrice

III.1.1) Identité du narrateur

Iñigo Balboa est le narrateur⁶¹¹ de ce feuilleton et il utilise la première personne du singulier pour se présenter au lecteur, tout juste après avoir introduit le héros de l'histoire, Diego Alatrisme. Les verbes à l'imparfait et au passé simple signifient qu'il se remémore un passé assez lointain, sauf quand il s'adresse au lecteur à travers une digression ou quand il reprend le fil de son récit. Ainsi, étant donné tous les éléments déjà énoncés, l'énigme narrative⁶¹² commence avec un dédoublement de la voix narratrice sur plusieurs niveaux de l'énonciation car le jeune Iñigo-personnage, l'Iñigo-narrateur âgé, le capitaine Alatrisme et l'auteur partagent le même regard et la même attitude. Arturo Pérez-Reverte a créé et composé ces romans historiques en un temps et un espace concrets, comme le démontrent les dates à la fin de chaque ouvrage, mais le narrateur vient d'une époque différente et plutôt lointaine. De la même façon, on peut distinguer le locuteur (celui qui raconte l'histoire), un homme assez âgé qui parle en fonction de son expérience et prend du recul sur sa jeunesse, de l'énonciateur (celui qui assume le récit) qui est Arturo Pérez-Reverte et veut nous exposer le panorama de l'Espagne du Siècle d'Or avec une vision moderne et critique des événements. Le fait d'avoir placé Iñigo aux commandes de la narration confère un aspect humain et testimonial à l'histoire qu'il veut nous raconter. Déjà dans *El club Dumas*, ou dans bien d'autres de ses romans, Pérez-Reverte avait fait le choix de laisser au premier plan un narrateur ayant un rôle principal ou secondaire dans le récit.

« el narrador es [...] una entidad ficcional creada por el autor quien le cede la palabra para presentar hechos y personajes, ubicarlos en un tiempo y un espacio concretos, etc. »⁶¹³

Une fois que l'on connaît l'identité du narrateur, nous pouvons nous demander ce qu'il représente et comment il fait passer le message de l'auteur. Il s'agit ici d'un narrateur homodiégétique⁶¹⁴ qui fait partie du récit (il est donc également intradiégétique), qui relie tous

⁶¹¹ Alberto MONTANER, *Iñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas)*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 287-316.

⁶¹² Anne L. WALSH, "El capitán Alatrisme": un enigma narrativo, in *Alatrisme: La sombra del héroe*, op. cit., p. 480-499.

⁶¹³ Citation de Saúl GARNELO MERAYO, *Teoría de la novela histórica. Historia y novela en Jesús Fernández Santos* (León, Universidad de León, 2006), dans le mémoire de Véronique VICTOR, « Las aventuras del capitán Alatrisme de Arturo Pérez-Reverte, Un estudio comparativo entre las novelas y la adaptación cinematográfica de Agustín Díaz Yanes » [en pdf].

⁶¹⁴ Gérard GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 252 et suivantes.

Gérard GENETTE, *Figures II*, op. cit., « D'un récit baroque », p. 195-222.

les épisodes du feuilleton et qui se place entre l'auteur et le lecteur. A l'intérieur de la catégorie homodiégétique, Gérard Genette indique qu'il est possible de distinguer un narrateur autodiégétique qui est le héros de sa propre histoire ou bien un narrateur observateur qui ne joue qu'un rôle secondaire. Ici, nous pouvons affirmer qu'Iñigo est autodiégétique car il joue un rôle important dans le déroulement de l'intrigue, étant constamment présent aux côtés du capitaine Alatrisme. Il semble évident que l'auteur a retenu les leçons de ses prédécesseurs et réutilise les mêmes mécanismes. Le narrateur se présente au début du roman, il interpelle le lecteur et s'adresse directement à lui lorsqu'il veut éclairer un point, décrire un personnage, rappeler un fait d'un volume précédent ou tout simplement confier ses sentiments et ses réflexions. En voici quelques exemples parmi les nombreuses occurrences qui apparaissent dans la série. On note qu'il utilise tout le temps des expressions « como digo », « como dije », « el caso es que », etc.

« Ha pasado muchísimo tiempo y me embrollo un poco con las fechas. Pero la historia que voy a contarles debió de ocurrir hacia el año mil seiscientos y veintitantos, poco más o menos. [...] Pero cada cosa la contaremos a su tiempo. Me llamo Iñigo. »⁶¹⁵

« Recuerdo un episodio que me impresionó de modo especial. »⁶¹⁶

« Pardiez. Siempre ando a vueltas con digresiones y saltos en el tiempo que me alejan del hilo de mi historia. »⁶¹⁷

« Disculpen vuestra mercedes que vuelva a ocuparme de mi persona. »⁶¹⁸

« Supongo que me habrán reconocido. »⁶¹⁹

« Ocasión habrá, en caso de que me queden ganas y vida para seguir contando a vuestras mercedes las aventuras del capitán Alatrisme y las mías propias [...]. »⁶²⁰

« Ésas eran mis reflexiones sentado en los escalones de la Lonja [...]. »⁶²¹

« De todo eso me propongo hablar con detalle más adelante. »⁶²²

« Recordarán vuestras mercedes que [...]. »⁶²³

⁶¹⁵ CA, p. 15.

⁶¹⁶ CA, p. 135.

⁶¹⁷ LS, p. 79.

⁶¹⁸ LS, p. 194.

⁶¹⁹ SB, p. 12.

⁶²⁰ SB, p. 222.

⁶²¹ OR, p. 111.

⁶²² CL, p. 17.

⁶²³ PA, p. 222.

L'expression « vuestras mercedes » représente une marque de respect⁶²⁴ envers le lecteur, comme si ce dernier était contemporain d'Iñigo. Finalement, c'est le lecteur qui est garant de la vraisemblance et de la crédibilité du roman historique car si l'histoire lui semble compliquée, peu originale ou trop érudite, il ne va pas continuer au-delà des premières pages.

« En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción [...] permanecen en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. [...] Ese pacto es el que define el objeto – la novela, el cuento, etc. – como verdad y en virtud del mismo lector aprehende las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma [...] No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona [...], acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí. Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación-recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela. »⁶²⁵

Si le pacte est accepté, cela signifie que le roman est au goût du lecteur et que le narrateur a capté son attention. Ce procédé traditionnel souvent pratiqué par Arturo Pérez-Reverte⁶²⁶ vient de l'époque latine où les orateurs mettaient en place une certaine structure dans leurs discours. Une partie de cette structure s'appelait la « captatio benevolentiae », où l'orateur demandait la bienveillance de son auditoire. C'est un procédé repris par le théâtre classique au XVII^e siècle. Dans le premier tome, Iñigo commence par

« No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. »⁶²⁷

Cette phrase résume l'esprit global des aventures d'Alatriste et les caractéristiques de son protagoniste. Ainsi, le lecteur se sentira concerné et pourra tenter de s'identifier à lui.

⁶²⁴ Le « vos » était une formule trop familière pour s'adresser à une autre personne d'une catégorie sociale égale ou plus élevée que soi, ou que l'on rencontrait pour la première fois. Il était donc plus commun d'utiliser la formule « vuestra merced » ou « vuestras mercedes », qui est celle qu'Iñigo utilise pour s'adresser à ses lecteurs, au capitaine ou à ses compagnons.

Pierre DUPONT, *La langue du Siècle d'Or. Syntaxe et Lexique de l'espagnol classique*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 3^e édition, 1998 [1995], p. 15-16.

⁶²⁵ José María POZUELO YVANCOS, *Teoría de la narración*, in Darío VILLANUEVA (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, 1994, p. 228. Cette citation vient de l'étude de Carolina MOLINA FERNÁNDEZ, *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato I, Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n°1, 2006, p. 37 [en pdf].

⁶²⁶ Marie-Thérèse GARCÍA, *Los juegos de la reescritura en "El oro del rey"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 94.

⁶²⁷ CA, p. 11.

S'il y a un dédoublement du narrateur, on pourrait aussi penser que cette identification peut également se produire entre l'auteur et les personnages principaux de l'histoire. En effet, il est commun de lire dans la presse ou dans les ouvrages spécialisés que tous les romanciers insèrent une ou plusieurs caractéristiques de leur propre personnalité dans le protagoniste ou dans un personnage secondaire. Ici, il semblerait que le personnage du capitaine Alatrisme soit un double d'Arturo Pérez-Reverte de par son âge, son attitude critique, son caractère fataliste, sa culture littéraire, son lien avec Quevedo ; et Iñigo représenterait la jeunesse, par exemple sa fille Carlota ou tout autre adolescent de treize ans en quête d'aventures. Cependant, il affirme aussi que la présence d'Iñigo en tant que jeune narrateur lui permet de faire évoluer un regard innocent et pur vis-à-vis du capitaine et d'insérer le thème de l'apprentissage⁶²⁸.

D'un autre côté, l'Iñigo narrateur qui se penche sur son passé ressemble aussi assez étrangement à l'auteur, qui avait environ quarante-cinq ans à l'époque de la première publication et qui aurait très bien pu en profiter pour traiter ce sujet de la maturité après avoir passé une grande partie de sa vie comme reporter de guerre. On pourrait alors reprendre la théorie de Gérard Genette et qualifier ce narrateur comme métalepse⁶²⁹ de l'auteur:

« De todos mis personajes, el capitán Alatrisme es sin duda al que más he prestado de mí mismo; piensa como yo, mira como yo, cree como yo que a veces es necesario batirse y pelear por lo que se ama, aborrece como yo a los fanáticos y coincide conmigo en que es necesario tener valor y decir no cuando hay que decir no. Eso es esencial para mantener tu dignidad personal. »⁶³⁰

« A estas alturas de la película uno no sabe si la figura de Alatrisme es un trasunto de Pérez-Reverte o si Pérez-Reverte, que ha visitado algunas de las guerras más terribles del siglo XX, ha contaminado de sus principios, de su feroz individualismo, de virtudes como la lealtad, el valor, la amistad y el compromiso con su propia conciencia a Alatrisme. Por eso se resalta aquí y allí que el capitán es un hombre de principios, que toma sus decisiones de acuerdo a su conciencia, que se arriesga a pesar de los peligros que tenga que arrostrar, que se bate como un soldado, solo o acompañado por los fieles, y que es esa aventura personal, romántica si se quiere, la que da sentido a la serie, permite una crítica feroz a la corrupción de todas las esferas del Reino, y recupera, en esta España de horteras satisfechos, algunas cualidades de la historia contada desde el lado de los olvidados, dese una posición hija del valor, del honor y de la lucidez de la derrota. »⁶³¹

⁶²⁸ Cf. les deux vidéos de présentation de la série sur Youtube par Arturo Pérez-Reverte, un reportage à travers les rues de Madrid, « *El capitán Alatrisme* de Arturo Pérez-Reverte », précédemment citées en note 476.

⁶²⁹ Gérard GENETTE, *Métalepse, De la figure à la fiction*, op. cit., p. 31.

⁶³⁰ Cf. L'interview *Arturo Pérez-Reverte, el mercenario honrado*, [en ligne].

⁶³¹ José PERONA, *Una ficción novelesca de la Historia*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alatrisme*, op. cit., p. 17. Cité dans l'édition annotée de CA, p. 91.

« Lo que pasa es que uno le deja a sus personajes una parte de herencia, su punto de vista y su forma de ver el mundo. En mis personajes se reconoce alguna mirada mía, algún gesto, algún rasgo, alguna frase, una manera de ver cosas y una manera de actuar. Pero ninguno soy yo, ni siquiera Alatríste. Aunque Alatríste es el que más se acerca a mi, el que más mira el mundo como yo lo miro. »⁶³²

Ainsi, en comparaison avec des personnages historiques qu'il ne peut pas changer, l'auteur partage avec ses personnages de fiction des valeurs telles que l'amitié, la dignité, le courage, l'honnêteté, celles-là même que la narration de l'Iñigo âgé souhaite faire revivre à travers une réalité historique bien différente de celle de son auteur ou de son lecteur.

III.1.2) Discours et langages

En effet, l'auteur se trouve dans une réalité historique et culturelle bien différente de celle de ses personnages et fait son possible pour recréer l'ambiance particulière de chaque lieu cité. Nous pouvons donc étudier le mode de fonctionnement du récit et les différents types de discours, à travers lesquels le narrateur nous transmet les descriptions des lieux et des personnages ainsi que divers commentaires d'ordre historique ou sociologique, ceux-ci étant souvent subjectifs⁶³³. Le récit nous est présenté à la première puis à la troisième personne du singulier, et aussi à la première personne du pluriel quand il s'agit d'une intervention spontanée du narrateur, ce qui augmente encore plus la complicité entre le narrateur et le lecteur⁶³⁴. De plus, le statut du narrateur intradiégétique / homodiégétique / autodiégétique lui permet d'utiliser plusieurs types de discours et de points de vue, comme déjà évoqué plus haut, afin de décrire des situations où il est présent mais aussi les états d'esprit de chacun. Etant donné l'incapacité du récit à imiter fidèlement la réalité⁶³⁵ selon Genette, il ne peut que la raconter de façon détaillée et vivante, et c'est ce que fait Arturo Pérez-Reverte en utilisant à chaque fois des références géographiques et des descriptions extrêmement précises. Ces artifices narratifs se trouvent d'abord dans le récit lui-même.

⁶³² José BELMONTE SERRANO, *Miré los muros de la patria mía*, art. cit., p. 106.

⁶³³ Alicia LÓPEZ GUNTÍN, *Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatríste*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 187-201.

⁶³⁴ Anne L. WALSH, art. cit., p. 488-489.

⁶³⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 185.

Il y a une alternance entre les dialogues et les parties purement descriptives et narratives ainsi qu'entre les différents types de focalisations: le discours direct (rapporté), le discours indirect (narrativisé) et l'indirect libre (transposé)⁶³⁶, puis la focalisation omnisciente, interne et externe. Nous en citerons quelques exemples ci-dessous. Dans la série, la moitié du récit est constitué par le discours direct et l'autre moitié par le discours indirect libre. En effet, lorsqu'il y a un dialogue avec plusieurs personnages ou que le narrateur prend la parole, l'auteur choisit le discours direct, ce qui garantit une certaine « réalité » et un sorte de spontanéité des scènes. Les paroles des personnages sont rapportées textuellement et introduites par un verbe déclaratif comme « responder », « decir », « confesar », « gritar », « preguntar », « añadir » et tous leurs synonymes, établissant un lien avec l'énoncé précédent ou représentant juste le fait d'énoncer.

On peut également trouver des répliques et des dialogues introduits par un verbe synthétique⁶³⁷ comme « amenazar », « concluir », « resumir », « solicitar », « prohibir », etc., qui impliquent la réalisation d'une action. Dans les cas où le dialogue ne présente aucune difficulté de compréhension (cf. le troisième exemple), le verbe déclaratif est au début.

« - ¿Vuestro nombre? – preguntó el del traje gris.
 [...]
 - ¿Quién os envía? – insistió el inglés.
 [...]
 - Vuestra merced iba a matarme y no lo hizo – dijo -. También salvó la vida de mi amigo... ¿Por qué?
 - Los años. Me vuelven blando.
 Negó el inglés con la cabeza.
 - Esto no es casual – miró a su compañero y luego al capitán, con renovada atención -. Alguien los envió contra nosotros, ¿verdad?
 - Míreme bien la cara vuestra merced – dijo -. ¿Tengo aspecto de ir contándole mi vida a la gente?
 El inglés lo miró fijo, de hito en hito, y apartó despacio la mano de la bolsa.
 - No – concedió -. Realmente no lo tiene.
 Alatraste movió la cabeza, aprobador.
 - Celebro que se dé cuenta de eso. Ahora cojan sus caballos y lárquense.
 Mi compañero podría volver. »⁶³⁸

⁶³⁶ Pierre GERBOIN et Christine LEROY, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Hachette Supérieur, 2008, p. 516-522.

Gérard GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 191-202.

⁶³⁷ Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 262, in Véronique VICTOR, « *Las aventuras del capitán Alatraste* de Arturo Pérez-Reverte, Un estudio comparativo entre las novelas y la adaptación cinematográfica de Agustín Díaz Yanes » [en pdf].

⁶³⁸ CA, p. 91-92.

« - Cuentan – añadió Quevedo tras un instante – que nuestro fogoso monarca tiene puesto asedio a la Castro... ¿Sabéis algo de eso?
- No sé por qué habría de saberlo – respondió Alatríste, masticando un trozo de empanada. »⁶³⁹

« - ¿Qué tal está el capitán Alatríste? – inquirió el pintor.
- Bien. Os manda sus saludos [...]
- ¿Y cómo se encuentra el Fénix de los ingenios?
- Mal. La fuga de su hija Antoñita con Cristóbal Tenorio fue un golpe muy duro [...]
- Tengo que encontrar un rato libre para ir a verlo... ¿Ha empeorado mucho?
- Todos temen que no pase de este invierno.
- Lástima. »⁶⁴⁰

En ce qui concerne le discours indirect, le narrateur adapte les paroles des personnages en fonction de son propre récit. Il s'agit en général d'une partie purement narrative ou descriptive. La proposition est introduite par les conjonctions de subordination « que » ou « si » et elle expérimente des changements de pronoms, de déictiques et de temps verbal:

« Empezó explicando que el sistema de flotas para traer el oro y la plata, el monopolio comercial de Sevilla y el control estricto de quienes viajaban a las Indias, tenían por objeto impedir la injerencia extranjera y el contrabando [...]. »⁶⁴¹

Ce genre de pratique est appelée métadiégetique par Genette⁶⁴². Elle correspond à un second niveau de narration et permet au narrateur en tant que double de l'auteur d'insérer d'autres dispositifs métadiégetiques comme des critiques ou des références intertextuelles.

Dans le discours indirect libre, le narrateur récupère à la troisième personne les paroles ou les pensées des personnages comme s'ils étaient au style direct, mais elles sont insérées sans verbe déclaratif, sans conjonction de coordination ni marques typographiques:

« Lo que más lo inquietaba era el tono de confidencia. Que se lo contaran de esa manera, casi de vuestra merced a vuestra merced, cual si todos estuviesen metidos en idéntico negocio. Don Francisco y el desconocido lo miraban ahora como alanos rondando un hueso con mucho tuétano. Tragó saliva. En qué maldito embrollo, se dijo desolado, me están metiendo. »⁶⁴³

⁶³⁹ *CJA*, p. 47

⁶⁴⁰ *SB*, p. 239.

⁶⁴¹ *OR*, p. 63.

⁶⁴² Gérard GENETTE, *Métalepse, De la figure à la fiction*, op. cit., p. 25-26 et suivantes.

⁶⁴³ *PA*, p. 30-31.

« Algunos adultos y ancianos que intentaban mantener actitudes dignas eran empujados sin miramientos, abofeteados por los soldados victoriosos [...]. Eso hizo fruncir el ceño a Alatraste, pues opinaba que a un hombre se le mata, pero no se le humilla; y menos delante de sus amigos y su familia. Pero la cosecha de escrúpulos no era abundante aquel siglo, si alguna vez lo fue. »⁶⁴⁴

Le monologue intérieur est une variante du discours indirect, lorsqu'un personnage se parle à lui-même. Celui-ci exprime ses sentiments et ses émotions, tout ce que le lecteur ignore, comme le fait régulièrement Iñigo:

« Meditaba, repito, sobre los amores difíciles; que como dije son todos, o así me lo parecían entonces. Pensaba en el extraño designio de las mujeres, capaces de cautivar a los hombres [...]. Yo mismo, que no era un mozo lerdo, estaba allí en plena noche, [...] sin saber qué diablos pretendía de mí el diablo [...]. »⁶⁴⁵

Par conséquent toutes ces modalités de discours permettent de constater la présence de plusieurs points de vue ainsi que l'utilisation d'un langage spécifique, bien avant d'être revendiqué par Arturo Pérez-Reverte lors de son entrée à la Real Academia Española. Ce langage est la clé de la double narration car le jeune Iñigo ne va pas utiliser les mêmes expressions qu'Alatraste ou que le narrateur âgé. C'est un point que nous n'avons pas encore développé car une grande partie du lexique utilisé par l'auteur est aujourd'hui désuet ou peu usité, alors que certaines catégories de mots sont encore en vigueur. Nous nous référons pour cela à l'article d'Anthony Percival⁶⁴⁶ qui étudie le langage corporel utilisé dans la façon de décrire du narrateur. En effet, dans la vie quotidienne, le langage corporel est un facteur important des relations sociales. Nous nous examinons les uns les autres, nous étudions nos propres mouvements ou ceux de notre entourage, etc. En littérature, le langage est écrit et il est parfois difficile de rendre certaines situations d'oralité, encore plus lorsqu'il s'agit d'une époque passée comme le XVII^e siècle. Dans cet article n'est étudié que le premier tome mais on considère que les remarques du chercheur peuvent concerner toute la série:

« Se integra a la novela mediante varias técnicas y estructuras narrativas todo un repertorio de lenguaje corporal: gestos, movimientos, miradas, contactos de ojos, risas y sonrisas, expresiones faciales, reacciones automáticas y actuación espacial y táctil con el objeto de darle al mundo ficticio el sello de lo real y de la inmediatez. »⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ *CL*, p. 83.

⁶⁴⁵ *CJA*, p. 101-102.

⁶⁴⁶ Anthony PERCIVAL, *Lenguaje corporal en "El capitán Alatraste"*, in *Alatraste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 361-372.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 371.

Les premiers mouvements observés par Iñigo sont les techniques d’escrime de son maître, qui était l’un des plus doués de Madrid et qui louait ses services de spadassin:

« Tenía mucha destreza a la hora de tirar de espada, y manejaba mejor, con el disimulo de la zurda, esa daga estrecha y larga llamada por algunos vizcaína, con que los reñidores profesionales se ayudaban a menudo. »⁶⁴⁸

Par la suite, les descriptions du narrateur se centrent sur les mouvements faciaux et notamment sur le regard d’Alatriste, glauque, froid, mais aussi chaleureux par moments⁶⁴⁹ et sur son sourire inquiétant. Ces deux éléments sont sujets à de fréquentes descriptions dans les sept tomes et on imagine que ce sera le cas par la suite. En sa qualité de soldat, Alatriste est également sensible aux détails physiques. Ainsi, il se méfie des hommes masqués dans *CA*, des potentielles traques de l’Inquisition, du bruit lors des combats aux Pays-Bas, lors de l’assaut du galion à Séville, etc.

« Por medio del lenguaje corporal se muestran interrelaciones entre personajes, estados mentales y emocionales, definición de carácter, todo dramatizado por el constante juego melodramático entre luz y sombra. »⁶⁵⁰

C’est aussi pour cette raison qu’Iñigo a pris l’habitude d’être observateur, lui qui vit avec le capitaine depuis l’âge de treize ans. On constate par la même occasion l’absence de contact tactile entre les personnages, excepté avec Iñigo, car le capitaine pose très souvent sa main sur son épaule ou garde l’œil sur lui, soit pour le rassurer, soit pour le féliciter:

« El mundo en que se mueven Alatriste e Iñigo es áspero, incierto, hostil, violento y ofrece pocos signos de afecto, de generosidad y amor. [...] Es de notar que los personajes tienen entre sí poco contacto táctil, [...] se manifiesta en contadas ocasiones, y principalmente en relación con Iñigo Balboa. Son toques leves que contienen mucha carga afectiva. »⁶⁵¹

C’est d’ailleurs à cause du langage corporel d’Angélica qu’il en tombe amoureux⁶⁵². Elle prend l’initiative de l’embrasser⁶⁵³ et peu de temps après ils auront leur première relation sexuelle⁶⁵⁴.

Les personnages historiques n’échappent pas non plus à ce type de description. Par exemple le regard du comte-duc d’Olivares est toujours fixe comme s’il étudiait son

⁶⁴⁸ *CA*, p. 12.

⁶⁴⁹ *CA*, p. 17.

⁶⁵⁰ Anthony PERCIVAL, *art. cit.*, p. 363.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 366-367.

⁶⁵² *CA*, p. 69.

⁶⁵³ *CJA*, p. 109.

⁶⁵⁴ *CJA*, p. 287-290.

interlocuteur⁶⁵⁵. Le langage du corps fait donc partie du thème apparence-réalité, une dualité omniprésente à l'époque du Siècle d'Or. Les personnages ne sont pas les seuls à représenter la contradiction espagnole car le narrateur utilise souvent la triple-adjectivation⁶⁵⁶ typique de Pérez-Galdós ou de Cervantes pour qualifier l'Espagne du XVIIème siècle: « aquella España paradójica, singular e irrepitable »⁶⁵⁷.

Le narrateur utilise donc un langage expressif et compréhensible de tous afin de décrire les théâtres de Madrid, la Taberna del Turco, les ruelles sombres et le port de Séville, le désert d'Oran, les galères ou encore la richesse des villes italiennes. Cette diversité des lieux implique également une diversité de la langue de la narration. En effet, il n'est pas rare de voir apparaître un mot anglais dans *CA*, ou des expressions italiennes ou arabes dans les deux derniers volumes. L'aspect linguistique⁶⁵⁸ de la série se caractérise donc par une variété du vocabulaire et des registres, notamment lorsque le narrateur rapporte les paroles de Bartolo Cagafuego, ceux de Guadalmedina, ou encore ceux des Arabes d'Oran. Toutes les catégories de population sont représentées à travers leur manière de parler et de se comporter. Il ne faut pas non plus laisser de côté les proverbes et diverses expressions utilisés pour illustrer une situation, comme dans *PA* à propos de Venise. Parfois l'auteur leur attribue un rôle diégétique, comme dans *OR* avec le proverbe « Por atún y a ver al duque »⁶⁵⁹, employé à deux reprises avec ironie par Guadalmedina. Ce type d'expression a souvent un double-sens que l'auteur ne laisse pas échapper. En effet, comme l'expose Marie-Thérèse García⁶⁶⁰, ce refrain représente soit une situation de tromperie, soit il permet de répondre à une question embarrassante sur notre destination.

Par conséquent, le langage sous tous ses aspects est un autre moyen pour l'auteur de confirmer au lecteur que son histoire est « réelle » ou que la fiction est tout à fait vraisemblable, car c'est l'arme qu'il maîtrise le plus et c'est celle qui lui permet d'élaborer son énigme narrative. C'est ce qu'affirme également Alberto Montaner dans l'édition annotée de *CA*⁶⁶¹, car tous les lecteurs n'ont pas forcément les connaissances adéquates pour comprendre tous les termes employés dans le récit, et ses explications peuvent être utiles à celui ou celle qui souhaite en savoir plus.

⁶⁵⁵ *CA*, p. 213.

⁶⁵⁶ Brian J. DENDLE, *Las novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 130.

⁶⁵⁷ *CA*, p. 51.

⁶⁵⁸ Alberto MONTANER, *Perspectivismo lingüístico y otredad en "Corsarios de Levante"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 208-265.

⁶⁵⁹ Chapitre sept, p. 173, 177 et 185.

⁶⁶⁰ Marie-Thérèse GARCÍA, *Los juegos de la reescritura en "El oro del rey"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 93-119.

⁶⁶¹ Edition annotée de *CA*, p. 43-49.

III.1.3) Focalisations

Tous les modes de discours impliquent des variantes en ce qui concerne la focalisation du narrateur. En effet, Genette⁶⁶² affirme que selon le degré d'observation de celui-ci, sa focalisation peut être omnisciente (également appelée focalisation zéro), interne (qu'elle soit fixe sur le point de vue d'un personnage, variable ou multiple et passe d'un point de vue à un autre) ou externe (correspondant au récit objectif et à la simple description des faits). Dans un roman il est fréquent que la focalisation change de catégorie en fonction du segment narratif.

Dans la série *Alatriste*, nous vivons l'histoire par le biais d'Iñigo qui assume un double rôle observateur, celui de personnage et celui de narrateur⁶⁶³. C'est pour cette raison que l'on trouve surtout la focalisation zéro et la focalisation interne (à la fois fixe et variable). Il réalise d'abord son observation d'un point de vue omniscient, ce qui lui permet aussi de donner son opinion, puisqu'il intervient fréquemment pour nous raconter les agissements du capitaine, ses sentiments, ses pensées ou les détails des événements quand il n'est pas présent. Le narrateur omniscient domine le cadre entier de l'action, de telle façon qu'il sait tout ce que pensent et sentent les différents personnages, et spécialement en ce qui concerne le capitaine car c'est son père adoptif. En effet, le protagoniste est le point de référence du jeune Iñigo-personnage au début de la série et il va nous le décrire physiquement et psychologiquement en détails au fur et à mesure que la série avance. Ce que le personnage ne pourra pas savoir, le narrateur nous l'exposera à travers la focalisation omnisciente et la focalisation interne fixe.

« Y Diego Alatriste, que seguía dándose a todos los demonios, supo que ya no podía matar a sangre fría al maldito inglés, por lo menos aquella noche y en aquel sitio. Y supo también, mientras bajaba el acero y se volvía hacia el italiano y el otro joven, que estaba a punto de meterse, como el completo imbécil que era, en una trampa mas de su azarosa vida.»⁶⁶⁴

« Sin duda, reflexionó el capitán, contaban con alguien dentro del Alcázar Real [...]. En el ínterin, el capitán se preguntó para sus adentros si nadie iba a interrogarlo sobre por qué había desviado la espada del italiano. [...] Tenía gracia, pensó Diego Alatriste, calificar como bando de Dios al formado por él mismo, el amanuense del antifaz y aquel siniestro espadachín italiano. En otras circunstancias se habría echado a reír; pero no estaba el horno para bollos. »⁶⁶⁵

⁶⁶² Gérard GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 206-210.

⁶⁶³ Carolina MOLINA FERNÁNDEZ, *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato I*, art. cit., p. 45.

⁶⁶⁴ CA, p. 82.

⁶⁶⁵ CA, p. 147-148.

« Fáciles son de imaginar los sentimientos que experimentaba Diego Alatríste al verse ante el todopoderoso privado [...]. Ojalá, pensó el capitán, la ejecución que le reservaban no fuera con garrote. [...] Puesto a elegir, prefería terminar sus días a hierro y por las bravas, que a fin de cuentas era el modo decente en que debía hacer mutis un soldado: viva España y demás, y angelitos al cielo o a donde tocara ir. [...]

En esos alegres pensamientos andaba cuando reparó en que el valido había dejado de despachar su correo y lo miraba. [...] Alatríste, cuyo jubón y calzas mostraban las huellas de la noche pasada en el calabozo, lamentó no tener mejor aspecto. »⁶⁶⁶

« Eso era admirable de los poderosos, reflexionó Diego Alatríste sin apartar sus ojos del hombre sentado en el sillón. Ni siquiera tenían que esforzarse en despegar los labios para dar órdenes: se las solicitaban de oficio y bastaba un parpadeo para que fuesen obedecidas en el acto. »⁶⁶⁷

Cet aspect de la narration pose un problème d'ordre méthodologique et de point de vue selon Alberto Montaner et Santos Sanz Villanueva⁶⁶⁸ car le narrateur-témoin et le narrateur-omniscient ne peuvent pas coïncider en un même personnage, et celui-ci ne peut pas non plus faire preuve d'introspection, ni passer d'un récit à la première personne à un récit à la troisième personne, et encore moins faire des commentaires qui dépassent ses compétences. Il s'agit donc d'un problème lié aux typologies narratives⁶⁶⁹, en ce qui concerne les possibilités et les fonctions de la voix narrative. Il est vrai que le mécanisme traditionnel repose sur une distinction entre l'auteur en tant que producteur réel du texte et le narrateur en tant que voix qui réalise l'acte d'énonciation que constitue la narration, tout comme il peut y avoir un auteur et un lecteur implicites. Selon eux, en tant que « je-témoin », Iñigo outrepasserait ses fonctions originelles et devrait s'en tenir à son rôle: être un des personnages mais pas le protagoniste, raconter l'histoire de façon périphérique, ou encore n'avoir accès qu'à ses propres pensées et sentiments. Sur ce sujet nous rejoignons l'opinion d'Antonio Moreno⁶⁷⁰ qui affirme que toutes les expressions utilisées par Iñigo pour se référer à son époque et la revendication de vraisemblance ne font qu'éliminer les doutes concernant le langage et le point de vue du narrateur. Cette position est également défendue par Anne L. Walsh⁶⁷¹ en soutenant qu'Iñigo est le lien fondamental entre la réalité et la fiction.

⁶⁶⁶ CA, p. 211-213.

⁶⁶⁷ PA, p. 96.

⁶⁶⁸ Santos SANZ VILLANUEVA, *Arturo y Carlota Pérez-Reverte, "El capitán Alatríste", El Mundo, Cataluña, 7/12/1996*, in Alberto MONTANER, *Iñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas)*, art. cit., p. 288-289.

⁶⁶⁹ Cf. Annexe 9.

⁶⁷⁰ Antonio, MORENO, *Arturo Pérez-Reverte: Variaciones entorno a un mismo estilo*, art. cit., p. 277.

⁶⁷¹ Anne L. WALSH, art. cit., p. 491.

Cependant, les nécessités textuelles font que les normes évoluent et cela n'empêche pas Arturo Pérez-Reverte de continuer son feuilleton et les lecteurs de suivre les aventures du duo Alatrisme-Iñigo. Par conséquent, nous ne nous attarderons pas sur cette question qui suscite de nombreuses discussions et nécessiterait une réflexion plus poussée à propos de la position du narrateur et de son rôle d'observateur.

Nous pouvons enfin affirmer qu'en plus de sa fonction narrative de base, le narrateur peut en occuper d'autres⁶⁷² inhérentes à la fiction et au roman historique: la fonction de régie lui permet de diriger et commenter l'organisation de son récit lorsqu'il réalise des anticipations ou des sauts dans le futur, et la fonction de communication lui donne l'opportunité de s'adresser au lecteur. Etant donné que nous nous trouvons devant une série de romans historiques, on constate aussi une fonction testimoniale lorsqu'il souhaite fréquemment attester de la véracité de ses propos, ou bien une fonction idéologique quand il explique une situation fictive en fonction d'une information historique, sociologique ou culturelle. Il abandonne donc régulièrement son rôle de protagoniste pour assumer son rôle de narrateur et fait de continuel allers-retours entre les deux. C'est un procédé qui nous permet d'analyser la perspective d'Iñigo en tant que narrateur et la manière dont il aborde le récit car toutes ces fonctions peuvent apparaître successivement ou bien simultanément.

⁶⁷² Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 261-264.

Par conséquent, cette instance narratrice repose sur le fait qu'elle alterne constamment entre son rôle de personnage et son rôle de narrateur. Les dédoublements auteur / narrateur et narrateur / personnage nous permettent de constater une polymodalité⁶⁷³ du discours et une pluralité de focalisations, ce qui entraîne une complexité temporelle et culturelle. En effet, grâce à ces dédoublements le narrateur nous fait part, non seulement de tous les événements du récit, mais aussi des différentes facettes des personnages qui le composent: physiques, psychologiques, sociales, religieuses, etc. La vraisemblance du roman historique d'Arturo Pérez-Reverte repose ainsi sur le rôle des personnages et des lieux en même temps que sur les caractéristiques du narrateur, les modalités du récit et les mécanismes propres du roman historique.

Comme nous l'évoquions dans chacun des résumés au début de notre étude, la série de romans suit le modèle classique de la narration du feuilleton: introduction, situation initiale, éléments de surprise, nœud, péripéties, suspense et enfin dénouement, avant de reprendre le cours de l'histoire dans le volume suivant. Le narrateur suit par conséquent un axe chronologique fourni par le rôle de l'Histoire du Siècle d'Or bien qu'il nous délivre parfois des informations anticipées concernant le futur de ses personnages ou de l'Espagne, sans lien direct avec le segment narratif ou bien seulement dans le but de se justifier. C'est également une technique classique du roman feuilleton, et plus particulièrement du feuilleton historique tel que le pratiquaient les écrivains du XIX^{ème} siècle.

Etant donné le jeu sur l'instance narratrice et l'immense héritage littéraire revendiqués par Arturo Pérez-Reverte, nous sommes désormais en mesure d'affirmer que la fusion entre l'Histoire et la fiction s'opère grâce à la faculté de s'adapter aux points de vue de chaque personnage, de justifier sa présence par des faits historiques et enfin de construire un regard critique et personnel. Cette complexité narrative se produit à partir de deux perspectives temporelles différentes (une narration chronologique à la fois rétrospective et anticipative) mais également grâce à de nombreux outils socioculturels qui convertissent la narration en un discours métalittéraire et méta-artistique.

⁶⁷³ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 214.

III.2) Perspective temporelle



ous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les nombreuses raisons pour lesquelles le narrateur souhaite partager son expérience avec le lecteur. Il s'inclut dans l'histoire en tant que témoin omniscient et utilise trois types de temps narratifs afin de structurer son récit. En effet, les thèmes du temps qui passe et de la mémoire sont récurrents dans les romans d'Arturo Pérez-Reverte. Ces notions affectent la structure narrative en profondeur car dans ce type de roman historique, ce qui est important c'est de savoir comment le narrateur nous présente les faits, dans quel ordre et dans quel but.

III.2.1) Temps du récit

Suivons Genette et faisons la distinction entre le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)⁶⁷⁴. Il s'agit d'une dualité temporelle qui est classique au cinéma et dans le domaine du récit oral mais aussi utilisée en littérature. Les dédoublements auteur / narrateur puis narrateur / personnage dans la série *Alatriste* nous ont permis de constater une différence entre le temps de l'œuvre dans sa globalité (XXème et XXIème siècle selon les dates à la fin de chaque volume), celui de la narration (un temps assez éloigné dont on n'a aucun détail chronologique) et enfin celui des faits racontés (période qui débute en 1623). En effet, comme il est fréquent dans un roman historique, on trouve une narration ultérieure aux faits de plusieurs dizaines d'années, puisqu'Iñigo raconte son histoire et celle du capitaine après leur fin. C'est pour cela que les temps du récit sont l'imparfait et le passé simple, excepté quelques incursions au présent lorsqu'il reprend le fil de l'histoire après une digression. Par le biais de nombreuses indications temporelles, en plus de la répétition des expressions « en aquel tiempo », « en el tiempo que narro », « por esa época », « en aquella época », « aquel día », « recuerdo », « nunca olvidaré », etc., on peut en déduire qu'il est âgé au moment où il commence son récit. Nous avons sélectionné quelques exemples de chaque tome, sauf de *LS* où les interventions du narrateur sont des répétitions du premier tome:

« Ha pasado muchísimo tiempo y me embrollo un poco con las fechas.
[...] No recuerdo bien el año – era el veintidós o el veintitrés del siglo. »⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Gérard GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 77.

⁶⁷⁵ *CA*, p. 15-17

« Quizá porque la verdadera patria de un hombre es su niñez, a pesar del tiempo transcurrido recuerdo siempre con nostalgia la taberna del Turco. Ni ese lugar, ni el capitán Alatríste, ni aquellos azarosos años de mi mocedad existen ya [...]. »⁶⁷⁶

« Nunca olvidaré el modo en que aquellas gentes nos miraban a nosotros, los españoles, allí en Oudkerk como en tantos otros lugares [...]. »⁶⁷⁷

« Con el tiempo, cada vez que vuelvo a Sevilla encamino mis pasos a aquella Alameda [...], y allí me dejo [...] envolver por los recuerdos. Hay lugares que marcan la geografía de la vida de un hombre; y ése fue uno de ellos, como lo fueron el portillo de las Ánimas, las cárceles de Toledo, las llanuras de Breda o los campos de Rocroi. [...] »⁶⁷⁸

« Ahora, con el paso del tiempo, tengo otras marcas en el cuerpo y en la memoria [...]. »⁶⁷⁹

« Hoy, desde esta vejez interminable en la que parezco suspendido mientras escribo mis recuerdos, miro atrás [...]. »⁶⁸⁰

« Y algo aprendí del triste episodio: todo se lo lleva el tiempo. »⁶⁸¹

« Y todavía hoy, a este lado de la frontera del tiempo y de la vida, cuando fui algunas cosas y dejé de ser muchas más, me enorgullezco de resumir mi existencia, como las de algunos hombres valientes y leales que conocí, en la palabra soldado [...]. »⁶⁸²

On remarque alors la présence du verbe « recordar » dans la plupart des citations et l'utilisation du passé simple comme marque d'un passé révolu. Tous ces exemples nous montrent à quel point la temporalité est omniprésente dans le feuilleton et à quel point le narrateur intervient pour se justifier, pour anticiper les événements ou pour rappeler un fait déjà énoncé. Généralement, le temps d'un récit est chronologique mais le narrateur omniscient peut très bien faire des sauts dans le temps. Par conséquent, le désordre chronologique est ce qui se rapproche le plus de la série de romans qui nous occupe ici. C'est dans le chapitre consacré à l'ordre⁶⁸³ que Gérard Genette a défini toutes les catégories de ces mouvements temporels et c'est ce que nous allons étudier ensuite à propos des mécanismes narratifs utilisés par le narrateur.

⁶⁷⁶ CA, p. 51.

⁶⁷⁷ SB, p. 20.

⁶⁷⁸ OR, p. 127-128.

⁶⁷⁹ OR, p. 250.

⁶⁸⁰ CJA, p. 66.

⁶⁸¹ CJA, p. 162.

⁶⁸² CL, p. 127-128.

⁶⁸³ Gérard GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 77-121.

III.2.2) Mécanismes narratifs

Effectivement, en plus du dédoublement de la voix narrative, d'une polymodalité du discours et d'une variété de langage, nous constatons un certain nombre de procédés narratifs propres au contexte temporel du récit⁶⁸⁴. En effet, le narrateur effectue de nombreux mouvements temporels à l'intérieur de son récit comme des anticipations ou de grands sauts dans le futur, ou bien des retours en arrière lorsqu'il présente la vie passée du capitaine.

« Pardiez. Siempre ando a vueltas con digresiones y saltos en el tiempo que me alejan del hilo de mi historia. »⁶⁸⁵

Ce narrateur se divertit en freinant constamment l'attente du lecteur ou en dévoilant certains indices à travers des ellipses ou des pauses descriptives. Ces procédés sont utilisés couramment en littérature afin de maintenir l'attention du lecteur:

« No puedes decir “Ahora estamos en tal fecha, ahora en aquella”. Ni usar siempre los mismos mecanismos. Ni darle con el codo cada vez al lector, pues acabará siendo consciente de lo que pretendes. Así que eso exige un trabajo minucioso. Entre otras cosas, ir sembrando pequeños detalles apenas visibles, que hagan que sea el lector quien sitúe temporalmente cada escena, bajo su propia responsabilidad. Como si tú no tuvieras nada que ver. [...] Un buen truco, o útil al menos – en literatura, todo truco que funciona es bueno, y muchos se aprenden en los autores clásicos – es la mención ligera, al paso, nunca sistemática, excesiva ni demasiado explícita, de objetos, músicas, paisajes o situaciones características de cada época. [...] Una de las cosas que aprendiste escribiendo y publicando novelas es lo peligroso que resulta un lector al que se le interrumpe cuando está leyendo a gusto, sumido en la historia que le cuentas, y tu torpeza narrativa, tu incompetencia técnica, le obliga a pensar demasiado sobre la manera en que la historia está dispuesta. Si lo enfrías cuando está caliente. Si permites que se asome al artificio. »⁶⁸⁶

La narration est majoritairement chronologique puisqu'à chaque tome correspond une période précise⁶⁸⁷. Les digressions menées par le narrateur sont caractérisées comme des anachronies par Genette⁶⁸⁸ car les romans classiques commencent généralement *in medias res*, un procédé fréquent en littérature, puis le narrateur revient en arrière afin d'expliquer le parcours jusqu'à ce point. C'est assez flagrant dans *PA* puisqu'au début du roman *Alatriste* se

⁶⁸⁴ Nous utiliserons l'œuvre *Figures III* de Gérard GENETTE (déjà citée) ainsi que le mémoire de Véronique VICTOR, « *Las aventuras del capitán Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte, Un estudio comparativo entre las novelas y la adaptación cinematográfica de Agustín Díaz Yanes » [en pdf] également cité plusieurs fois, car il est bien détaillé et correspond à notre conception de la stratégie narrative d'Arturo Pérez-Reverte.

⁶⁸⁵ *LS*, p. 79.

⁶⁸⁶ Article du blog d'Arturo PÉREZ-REVERTE, *Un problema de estructura*, 17/08/2012 [en ligne].

⁶⁸⁷ Alicia LÓPEZ GUNTÍN, *Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste*, *art. cit.*, p. 194-201.

⁶⁸⁸ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 78-88.

bat en duel avec un homme sur une île et qu'à la fin, nous savons qu'il s'agit de Malatesta et que leur périple à Venise se termine au bout de deux mois. C'est le seul roman circulaire.

Ces anachronies peuvent se distinguer en deux catégories: l'une concerne le passé (analepses) et l'autre le futur (prolepses)⁶⁸⁹. La première sert à rappeler un événement du passé pour éclairer une situation du présent de la narration comme le surnom d'Alatriste, les relations entre les personnages ou bien pour faire le lien entre les différents volumes de la série. On peut donc affirmer qu'il s'agit ici d'une rétrospection. En voici quelques exemples:

« Hasta donde yo alcanzo, lo de *capitán* era más un apodo que un grado efectivo. El mote venía de antiguo: cuando, desempeñándose de soldado en las guerras del rey [...]. »⁶⁹⁰

« Era un largo camino el que nos había llevado al capitán Alatriste y a mí hasta la cubierta de aquella galera [...]. Después de la funesta aventura del caballero del jubón amarillo, cuando nuestro católico y joven monarca se libró por muy poco de la conspiración maquinada por el inquisidor fray Emilio Bocanegra, el capitán Alatriste, tras tener la cabeza a dos dedos del verdugo por disputarle una amante al cuarto Felipe, logró preservar vida y reputación merced a su espada [...] cuando salvó el real gacinate durante una incierta partida de caza en El Escorial. »⁶⁹¹

« Todo había empezado dos meses atrás, en Nápoles, al regreso de una incursión en la costa griega. Después del combate naval con los turcos en las bocas de Escanderlu, donde perdimos a tantos hombres buenos y estuvimos al filo de dejar la piel, el capitán Alatriste y yo [...] estuvimos una temporada reponiendo la salud y el ánimo con las delicias de la antigua Parténope, bastión principal del rey nuestro señor en el Mediterráneo y paraíso de los españoles en Italia. »⁶⁹²

Cette rétrospection peut se diviser également en deux catégories selon Genette. Par exemple, la rétrospection externe s'utilise pour donner des indications supplémentaires sur les antécédents des personnages (par exemple le surnom de « capitaine » de Diego Alatriste) afin de mieux comprendre l'histoire. Les autres analepses sont internes et servent de compensation d'une lacune dans le récit ou répètent pour changer, ajouter ou mettre l'accent sur la signification d'un événement, d'après Mieke Bal⁶⁹³. Dans le cas des romans historiques, on peut dire que les analepses internes servent aussi à conserver la cohérence du récit.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 82, 90-115. On trouve également cette distinction sur la page *El texto Narrativo* [en ligne].

⁶⁹⁰ *CA*, p. 12.

⁶⁹¹ *CL*, p. 16.

⁶⁹² *PA*, p. 13.

⁶⁹³ Mieke BAL, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, op. cit., p. 69.

Par opposition à l'analepse, la prolepse⁶⁹⁴ consiste à anticiper ou raconter par avance un événement qui devrait être raconté après en suivant l'ordre chronologique. Arturo Pérez-Reverte, à travers le narrateur, y a constamment recours afin d'augmenter le suspense du récit, de maintenir l'attention du lecteur ou de le préparer à ces événements. Quelques exemples:

« Es la aventura de los enmascarados y los dos ingleses, que dio no poco que hablar en la Corte, y en la que el capitán no sólo estuvo a punto de dejar la piel remendada que había conseguido salvar de Flandes, del turco y de los corsarios berberiscos, sino que le costó hacerse un par de enemigos que ya lo acosarían durante el resto de su vida. »⁶⁹⁵

« Pese a ello, el capitán aún habría de pelear más veces, cuando la vida nos puso en la ocasión ineludible de volver bajo las banderas españolas; hasta que, ya con el cabello y el mostacho grises, lo vi morir como lo había visto vivir: de pie, el acero en la mano y los ojos tranquilos e indiferentes, en la jornada de Rocroi [...]. »⁶⁹⁶

« Aun así estaba lejos de imaginar hasta qué punto María de Castro iba a complicar mi vida y la de mi amo, poniéndonos a ambos en gravísimo peligro, por no hablar de la corona del rey nuestro señor, que esos días anduvo literalmente al filo de una espada. »⁶⁹⁷

« Pero cada cosa a su tiempo. Que lo de Venecia requiere, pardiez, un libro aparte. »⁶⁹⁸

« Y fue de ese modo, en Orán, después de la cabalgada de Uad Berruch del año veintisiete, como el capitán Alatraste y yo conocimos al mercenario Aixa Ben Gurriat, conocido entre los españoles de Orán como moro Gurriato: notable individuo cuyo nombre no es la última vez que menciono a vuestras mercedes. Pues, aunque ninguno de nosotros podía imaginarlo, esa noche comenzaba una larga relación de siete años: los transcurridos entre aquella jornada oranesa y un sangriento día de septiembre del año treinta y cuatro, cuando el moro Gurriato, el capitán y yo mismo, [...] peleamos hombro con hombro en la colina maldita de Nordlingen. Allí, tras compartir muchos viajes, peligros y aventuras, [...] el veterano mogataz moriría ante nuestros ojos [...]. »⁶⁹⁹

Il existe différents types de prolepses: celles qui se réfèrent à de prochaines aventures (par exemple la relation avec le maure Gurriato ou la mort d'Alatraste) ou à un moment ultérieur du roman où elles se trouvent (par exemple le rôle de María de Castro). Cela permet

⁶⁹⁴ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 105-115.

Mariela AGOSTINHO DE LA TORRE, *Los saltos temporales en "El capitán Alatraste": la función de la anticipación*, in *Territorio Reverte, op. cit.*, p. 28-38.

⁶⁹⁵ CA, p. 15.

⁶⁹⁶ OR, p. 32.

⁶⁹⁷ CJA, p. 27.

⁶⁹⁸ CJA, p. 55.

⁶⁹⁹ CL, p. 117.

à l'auteur de créer un climat d'attente parmi les lecteurs impatients de connaître la suite du feuilleton. Etant donné la situation homodiégétique et autodiégétique du narrateur qui raconte son passé et celui d'Alatriste et qui en connaît le dénouement, il paraît normal de trouver toutes ces anticipations. De même que pour les analepses, les prolepses garantissent la cohérence et la vraisemblance du récit et présentent un système verbal particulier. En effet, selon Mariela Agostinho de la Torre⁷⁰⁰, on retrouve fréquemment des expressions comme « cuenta pendiente », « el peor de los augurios », etc. ; une abondance de verbes au conditionnel avec valeur de futur, des « futurs dans le passé » (ex.: iba a) ; ou bien des locutions comme « a punto de ». De plus, selon Genette, ce genre d'anticipation est le propre d'un récit à la première personne :

« Le récit « à la première personne » se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. »⁷⁰¹

Par conséquent, la maîtrise du temps est un point-clé de la narration et elle permet d'effectuer de nombreux mouvements à l'intérieur même du récit, comme par exemple :

« [...] acelerar o ralentizar la acción, detenerla para dejar que hablen los personajes, anticipar o posponer hechos, ocultar datos y reservarlos para el momento oportuno, ofrecer pistas falsas, centrar la atención en determinados aspectos con menosprecio de otros, etc. »⁷⁰²

mais elle comporte tout de même une certaine modernité par rapport aux traditionnels romans feuilletons, notamment en ce qui concerne le statut du narrateur et les modes du récit.

Ces mouvements régissent chaque segment narratif et permettent au narrateur de faire des pauses plus ou moins longues afin d'insérer ses propres commentaires. Par conséquent, nous pouvons une nouvelle fois nous référer à Gérard Genette dans son chapitre consacré à la durée⁷⁰³ du récit. En effet, le narratologue distingue la durée du récit de celle de l'histoire et affirme qu'il peut y avoir des discordances. Lorsqu'il y a isochronie (coïncidence) entre récit et histoire, cela signifie que le segment narratif reproduit

« tout ce qui a été dit, réellement ou fictivement, sans rien y ajouter ; mais il ne restitue pas la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps morts de la conversation. »⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Mariela AGOSTINHO DE LA TORRE, *art. cit.*, p. 36-37.

⁷⁰¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁰² Pistes pour analyser un texte narratif: *El texto Narrativo* [en ligne].

⁷⁰³ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 122-144.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

Mais comme il n'y pas toujours de concordance entre le temps du récit et le temps de l'histoire à cause des passages narratifs plus ou moins longs, on constate la présence d' « effets de rythme » ou « anisochronies »⁷⁰⁵ comme des pauses ou des ellipses. Par le biais des pauses, le narrateur peut insérer ses propres commentaires historiques, littéraires ou moraux, ou bien décrire un personnage avec plus de détails. En général, les pauses descriptives permettent au narrateur de nous informer sur le code vestimentaire de l'époque ou bien sur un aspect historique et culturel du lieu où il se trouve. Il serait long d'exposer ici tous les commentaires du narrateur car cette série de romans est riche en références historiques, géographiques et socioculturelles. On le voit par exemple en ce qui concerne le port de l'épée⁷⁰⁶, l'Inquisition⁷⁰⁷, les fêtes de taureaux, le langage et enfin la contradiction entre la richesse et la décadence.

« Las cañas, una suerte de torneo a caballo entre cuadrillas de gentiles hombres principales donde a veces participaba el Rey nuestro señor, se habían amanerado entre lindos y pisaverdes, más pendientes de lazos, cintas y damas que de romperse la crisma como Dios manda [...]. En cuanto a los toros, ésa continuaba siendo otra gran afición del pueblo español en aquel primer tercio del siglo. De los más de setenta mil habitantes de Madrid, las dos terceras partes acudían a la plaza Mayor cada vez que se lidiaban cornúpetas, celebrándose el valor y destreza de los caballeros que se enfrentaban a los animales. »⁷⁰⁸

« Cuando no se aplicaba entre familiares, amigos o personas de muy diferente condición, el vos en lugar de *uced* o *vuestra merced* era fórmula poco cortés, que entre los siempre suspicaces españoles se tomaba muchas veces como insulto. »⁷⁰⁹

« El cordón umbilical que mantenía el aliento de la pobre España – paradójicamente rica – era la flota de la carrera de Indias, tan amenazada en el mar por los huracanes como por los piratas. Por eso su llegada a Sevilla era una fiesta indescriptible, ya que además del oro y la plata del Rey y de los particulares venían con ella la cochinilla, el añil, el palo campeche, el palo brasil, lana, algodón, cueros, azúcar, tabaco y especias, sin olvidar el ají, el jengibre y la seda china traída de Filipinas por Acapulco [...]. »⁷¹⁰

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 123, 129, 133-134, 139-141.

⁷⁰⁶ *CA*, p. 19.

⁷⁰⁷ *LS*, p. 205 et p. 230.

⁷⁰⁸ *LS*, p. 14.

⁷⁰⁹ *SB*, p. 110.

⁷¹⁰ *OR*, p. 44.

Lorsque la durée de l'histoire est volontairement occultée, le narrateur a recours à des ellipses⁷¹¹, en particulier dans les tomes où l'on assiste à des combats terrestres, navals ou bien à la préparation de la conspiration contre le doge de Venise. Elles servent à indiquer le temps qui passe sans rentrer dans les détails ou bien à éluder ce que les personnages ne peuvent exprimer. Certaines sont explicites et indiquent le laps de temps qu'elles élident, pendant que d'autres sont implicites et leur présence n'est pas déclarée dans le texte. Nous n'avons repéré que des ellipses explicites mais la deuxième catégorie peut très bien être représentée par certains passages descriptifs ou narratifs. Par conséquent, elles peuvent aussi être volontaires de la part du narrateur afin de ne pas dévoiler tous les indices de chaque aventure. On remarque également la présence récurrente d'expressions comme « al día siguiente », « después », « dos días después », « unas horas después », « tiempo después », qui représentent généralement une ellipse courte et explicite. Par exemple:

« Ignoro cuánto tiempo transcurrió después, en la celda húmeda donde fui recluido [...].

[...] De nuevo ahorraré a vuestras mercedes los trámites y el prolijo interrogatorio a que fui sometido por mis viejos conocidos los dominicos [...]. »⁷¹²

« De ese modo pasó el mes de abril, alternándose lluvias y días claros, y la hierba se puso más verde sobre los campos, las trincheras y las fosas de los muertos. Batían nuestros cañones los muros de Breda, continuaba la zapa de minas y contraminas, y todo cristo se arcabuceaba muy lindamente escaramuzando, de trinchera a trinchera, con algún asalto nuestro y salida holandesa que de vez en cuando alteraba la monotonía del asedio. »⁷¹³

On peut ainsi constater la répétition d'expressions verbales en rapport avec le regard, le langage corporel et le temps. Sans compter les nombreuses analepses et prolepses, nous pouvons affirmer que la perspective du narrateur lui permet d'organiser un récit complexe organisé sur plusieurs niveaux de narrations, de points de vue et enfin de temps afin de formuler à la fois une critique véhémement contre de nombreux aspects socio-économiques et culturels de l'Espagne du Siècle d'Or ainsi que les répercussions de ceux-ci sur l'époque actuelle, et une grande admiration envers tous les écrivains et les artistes de l'époque. Tous les éléments que nous avons étudiés par le recours à la méthode genettienne ont été utilisés par l'auteur dans un seul et même but: construire une série de romans historiques vraisemblables, cohérents et représentatifs de la culture espagnole.

⁷¹¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 139-144.

⁷¹² *LS*, p. 122-123.

⁷¹³ *SB*, p. 189.



omme nous avons pu le constater au fil de notre étude, la stratégie narrative mise en place par Arturo Pérez-Reverte et assumée par le narrateur représente une énigme due à la complexité du récit. La nature hybride des romans d'Arturo Pérez-Reverte prouve ainsi sa volonté et son travail de récupération des techniques narratives traditionnelles, mais aussi son originalité de par le statut du narrateur omniscient et les modes du discours. Il met à disposition du narrateur tous les outils indispensables à l'effacement des frontières entre la réalité historique et la fiction, tout comme il met à la portée du lecteur les outils pour entrer dans le récit, suivre les nombreuses aventures et s'identifier aux personnages. A l'heure actuelle, nous sommes en mesure d'affirmer que l'Histoire et la fiction se confondent en un seul et unique intermédiaire narratif entre l'auteur et le lecteur qui est la voix narrative, c'est-à-dire le personnage d'Iñigo Balboa en tant que narrateur homodiégétique et omniscient, capable de se déplacer parmi toutes les couches de la société⁷¹⁴ et d'en comprendre ou d'en critiquer le fonctionnement.

La perspective temporelle et linguistique, et en particulier le récit rétrospectif, permettent habilement une justification de tous les moindres aspects de la fiction à l'intérieur du contexte historique et rappellent un héritage littéraire de plusieurs siècles. Elle autorise également l'accent mis sur la vision critique d'un vieil homme se penchant sur son passé et l'insertion de réflexions contemporaines à propos des canons régissant la société du Siècle d'Or et de ses plus grands représentants politiques, artistiques et littéraires. Par conséquent il nous est possible de caractériser les romans d'Arturo Pérez-Reverte comme des énigmes narratives mais également des phénomènes pluridisciplinaires et intertextuels qui parviennent à séduire de nombreux lecteurs qui continuent d'être les complices et les habitants du *revertismo*, et ce plus de quinze ans après la première publication de *El capitán Alatriste*.

⁷¹⁴ On rappellera l'article de Gonzalo NAVAJAS qui résume tous les aspects évoqués: *De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez-Reverte*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 292-320.

III.3) Critique et intertextualité

Pour conclure notre étude, nous avons décidé de traiter les deux aspects les plus importants de la série des aventures d'Alatriste: la critique et l'approche culturelle⁷¹⁵. Comme nous l'avions annoncé dans la première partie, il s'agissait pour Arturo Pérez-Reverte de récupérer une période clé de l'Histoire de l'Espagne comme base didactique d'une fiction adressée à de jeunes lecteurs, dont sa fille. Nous avons pu constater, à travers le rappel des caractéristiques du Siècle d'Or, de ses plus grandes figures, des personnages fictifs et enfin de la stratégie narrative, que l'équilibre entre l'Histoire et la fiction s'articule autour de la personne du narrateur et ses nombreux « outils » dont les œuvres littéraires et artistiques.

« El mérito del escritor no está en las abundantes averiguaciones aportadas desde sus inicios [...], sino en el acierto con que se utilizan. Nunca hace ostentación de los datos ni quiere atraer la atención sobre ellos mismos. Se mantienen fieles a su condición de instrumento y jamás se convierten en materia inerte. Al contrario, funcionan como un material, interesante y aun novelesco, sobre el que descansa la verosimilitud histórica, en su caso, y que contribuye a dotar de plasticidad a un espacio argumental o a crear un ambiente de época vivenciado y real. »⁷¹⁶

En effet, nous avons insisté sur l'aspect rétrospectif du récit et annoncé que cela permettait l'insertion de commentaires très critiques sur de nombreux domaines comme la politique, la religion ou encore la vie quotidienne. De la même façon, nous pouvons rappeler quelques références picturales et littéraires réelles qui servent de justifications au récit du narrateur et piègent le lecteur dans sa quête d'indices pour connaître le degré de réalité de l'histoire. On peut donc confirmer que le paradoxe du Siècle d'Or, entre ses ombres et ses lumières, est traité sous tous ses angles dans ce feuilleton historique, d'aventures, de cape et d'épée et picaresque:

« A ese tiempo infame lo llaman Siglo de Oro. Mas lo cierto es que, quienes lo vivimos y sufrimos, de oro vimos poco; y de plata, la justa. Sacrificio estéril, gloriosas derrotas, corrupción, picaresca, miseria y poca vergüenza, de eso sí que tuvimos a espuestas. Lo que pasa es que luego uno va y mira un cuadro de Diego Velázquez, oye unos versos de Lope o de Calderón, lee un soneto de don Francisco de Quevedo y se dice que bueno, que tal vez mereció la pena. »⁷¹⁷

⁷¹⁵ Pedro GUERRERO RUIZ, *Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste (un análisis interdisciplinar e intertextual)*, in *Territorio Reverte*, op. cit., p. 133-145.

⁷¹⁶ Santos SANZ VILLANUEVA, *Vidas prestadas*, in José BELMONTE SERRANO (éd.), *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 13-22. Citation que l'on trouve dans l'édition annotée de CA par Alberto MONTANER, p. 51.

⁷¹⁷ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alatriste*, Alfaguara, 2011 [1996], p. 112.

III.3.1) Les ombres du Siècle d'Or

L'apparition de la critique dans la série n'est pas immédiate. Dans le premier tome par exemple, Iñigo se limite à nous présenter le contexte, les personnages principaux et les quelques péripéties vécues par ces derniers et lui-même. Il ne donne pas son opinion systématiquement mais il nous fait part de sa distance vis-à-vis de cette Espagne qu'il a connue. Ce n'est qu'à partir du deuxième tome, où il est arrêté par l'Inquisition qu'il commence à prendre conscience du monde qui l'entoure⁷¹⁸. Le récit rétrospectif nous donne un parfait exemple de la théorie de George Lukács à propos du roman historique⁷¹⁹ car il illustre la leçon qu'une personne peut tirer du passé et transcrit un certain esprit critique. C'est ce regard que le narrateur va partager avec le lecteur afin de lui montrer à quel point le Siècle d'Or était paradoxal et de le convaincre de ne pas reproduire les mêmes erreurs.

« Frente a la discontinuidad temporal de la era digital en la que la temporalidad se disuelve en un magma de presente ininterrumpido y constante, en un permanente « tiempo real », Iñigo plantea la opción del imperativo histórico, la necesidad de la referencia retrospectiva, la pertinencia urgente del pasado, la relevancia de la reconexión con un tiempo aparentemente muerto y cerrado que parece ya no poder dirigirse a nosotros y hablarnos de manera significativa y poderosa. [...] Iñigo hace un planteamiento que recupera la opción de la estructura histórica, la posibilidad de abrir el pasado y de insertarlo en el presente de manera activa y no meramente como un objeto de museo que admiramos pero que carece de capacidad de afectarnos directamente. [...] La primera función de la narración de Iñigo: ser la conciencia amargamente lucida con relación al país al que él y Alatraste han dedicado sus vidas sin hallar la correspondiente satisfacción. »⁷²⁰

Comme nous l'avions évoqué à propos du capitaine Alatraste, on constate la récurrence du champ sémantique de la vision rétrospective lorsque le narrateur intervient par le biais d'analepses. Ce regard, Iñigo l'a hérité de son expérience pendant les aventures vécues avec son ancien maître et il finit même par lui ressembler. Or, le regard du capitaine est celui que Pérez-Reverte conserve depuis qu'il a cessé d'être reporter de guerre. C'est lors des commentaires du narrateur que l'opinion et le regard critique de l'auteur envers son pays se manifestent. Comme il l'affirme lors d'interviews, tous ses romans servent à résoudre une

⁷¹⁸ Alexis GROHMANN, *Alatraste y la aventura de la infancia recuperada*, in *Alatraste: La sombra del héroe*, *op. cit.*, p. 138-152.

⁷¹⁹ Georges LUKACS, *Le roman historique*, *op. cit.*

⁷²⁰ Gonzalo NAVAJAS, *art. cit.*

question, à ranger ces questions dans un tiroir⁷²¹. Comme le dit Malatesta dans *CJA*: « Los libros ayudan a comprender »⁷²². Ici, chaque roman du feuilleton *Alatriste* se centre sur un type de critique afin d'expliquer à la jeune génération le lien entre le passé et le présent et les problèmes qui continuent de ronger la société:

« El juego es explicar el presente, por supuesto. Esta muy claro que no estoy hablando solo del siglo XVII. [...] Yo estoy hablando del ahora, del español de hoy, de lo español... Hablo de cómo somos lo que somos, de por qué fuimos lo que fuimos, y de cómo nos hicieron como nos hicieron. Ministros corruptos, curas fanáticos y reyes incapaces nos llevaron a ser la piltrafa que todavía somos. »⁷²³

Tous les sujets sont abordés, même les plus polémiques et la critique négative est la plus fréquente. Il tire une leçon pessimiste de son observation de l'Espagne baroque:

« La visión de una historia nacional que ofrece Pérez-Reverte en sus novelas históricas es igualmente desesperada: una España pobre, fanática, corrupta, perezosa, inconsciente, violenta, cruel, indigna de los sacrificios de los soldados, de sus campesinos explotados y de los "héroes cansados" de Pérez-Reverte. »⁷²⁴

Pour commencer, nous pouvons diviser la critique en cinq catégories: sur l'Espagne en général, puis à propos de la faiblesse du roi et l'ambition du favori, ensuite à propos de l'hypocrisie et l'acharnement de l'Inquisition, ou encore l'attitude des soldats, et enfin la volonté de toujours conserver l'illusion et les apparences. Et pour représenter ce regard si sévère, qui d'autre que Francisco de Quevedo, l'ami et le double d'*Alatriste*, l'un des auteurs favoris d'Arturo Pérez-Reverte:

« A don Francisco de Quevedo [...], le dolía mucho España. Una España todavía temible en el exterior, pero que a pesar de la pompa y el artificio, de nuestro joven y simpático rey, de nuestro orgullo nacional y nuestros heroicos hechos de armas, se había echado a dormir confiada en el oro y la plata que traían los galeones de Indias. Pero ese oro y esa plata se perdían en manos de la aristocracia, el funcionariado y el clero, perezosos, maleados e improductivos, y se derrochaban en vanas empresas como mantener la costosa guerra reanudada en Flandes, donde poner una pica, o sea, un nuevo piquero o soldado, costaba un ojo de la cara. [...] Aragoneses y catalanes se escudaban en sus fueros, Portugal seguía sujeto

⁷²¹ Cf. l'émission uruguayenne « Parece que fue ayer » sur Youtube où Arturo Pérez-Reverte parle en détail de son changement de vie en tant que romancier, dans le programme « Hablemos » du 5/04/1999 [en ligne].

⁷²² *CJA*, p. 223.

⁷²³ Gabriel CONTRERAS, « La narrativa del próximo milenio me importa un carajo », *Entrevista con Arturo Pérez-Reverte, Espéculo* (Revista de estudios literarios), Universidad Complutense de Madrid, n° 11, 18/03/1999, [en ligne], in Adrián PÉREZ MELGOSA, *Presentes imperfectos: La pugna entre realismo y post-modernismo en las novelas de Arturo Pérez-Reverte*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 333.

⁷²⁴ Brian J. DENDLE, *Pérez-Reverte y la novela histórica*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 73.

con alfileres, el comercio estaba en manos de extranjeros, las finanzas eran de los banqueros genoveses, y nadie trabajaba salvo los pobres campesinos, esquilmados por los recaudadores de la aristocracia y del rey. Y en mitad de aquella corrupción y aquella locura, a contrapelo del curso de la Historia, como un hermoso animal terrible en apariencia, capaz de asestar fieros zarpazos pero roído el corazón por un tumor maligno, esa desgraciada España estaba agusanada por dentro, condenada a una decadencia inexorable cuya visión no escapaba a la clarividencia de aquel hombre excepcional que era don Francisco de Quevedo. »⁷²⁵

Cette longue citation représente tout ce qu'Arturo Pérez-Reverte reproche à l'Espagne du XVIIème siècle⁷²⁶. Et de plus, c'est l'un des auteurs favoris d'Arturo Pérez-Reverte, c'est pourquoi ce n'est pas un hasard que nous le retrouvons aux côtés de Diego Alatrisme. Selon



De Joan Mundet, source: www.perezreverte.com

lui il s'agissait d'un pays presque ruiné, orgueilleux, fanatique, qui ne pensait qu'à paraître noble et considérait le travail comme une tâche inférieure. Par la même occasion, le commerce était une activité supérieure car toutes les richesses provenant des colonies qui débarquaient à Cadix étaient le fruit de nombreuses convoitises, d'où l'histoire de l'assaut du galion dans *OR* et le trafic de l'or. Le narrateur nous explique alors l'origine de cette mentalité, qui était celle du gouvernement et de la société héritée depuis le Moyen-Age. Les monarques et les *validos* étaient alors considérés comme étant les responsables de cette

décadence progressive dans laquelle l'Espagne s'enfonçait. La corruption se trouvait à tous les échelons de la société, c'est pourquoi tout se vendait et tout s'achetait, même une charge à la Cour ou bien un dossier de pureté de sang comme nous avons pu le lire dans *LS*.

« En esta España austríaca, querido, con oro puede comprarse por igual al noble que al villano. Todo lo tenemos en venta, salvo la honra nacional; e incluso con ella traficamos de tapadillo a la primera oportunidad. »⁷²⁷

« Otra hubiera sido la historia de nuestra desgraciada España si los impulsos del pueblo, a menudo generoso, hubieran primado con más

⁷²⁵ CA, p. 65-66.

⁷²⁶ Pedro CÉSAR CERRILLO, *Leer Alatrisme, leer el Barroco*, in *Alatrisme: La sombra del héroe*, op. cit., p. 74-83.

⁷²⁷ CA, p. 116.

frecuencia frente a la árida razón de Estado, el egoísmo, la venalidad y la incapacidad de nuestros políticos, nuestros nobles y nuestros monarcas [...]. »⁷²⁸

« Felipe IV fue el monarca que el destino me dio, y no tuve otro. Lo que él encarnaba era lo único que conocimos los hombres de mi casta y de mi siglo. Nadie nos permitió escoger. [...] Era mucha España la que, para nuestra desgracia vino a caer sobre sus hombros. Y él nunca fue hombre para semejante peso. »⁷²⁹

On voit ressortir plusieurs éléments de la personnalité du roi Philippe IV, que nous avons déjà cités auparavant: la faiblesse, le manque d'expérience et surtout le manque d'intérêt pour la politique de son pays. Ce qui, après quelques années, a été néfaste pour le développement interne et externe de l'Espagne et a provoqué de nombreux déséquilibres économiques et sociaux, comme le confirment de nombreux ouvrages et historiens⁷³⁰.

Ensuite, par ordre d'importance, nous pouvons noter que l'Inquisition est également fréquemment incriminée par le narrateur et caractérisée comme cruelle, fanatique, plus intéressée par l'argent que par la morale⁷³¹, etc.:

« En la España de nuestro muy católico monarca Don Felipe IV, la fe era por lo común sincera; pero sus manifestaciones exteriores resultaban a menudo, en los grandes, hipocresía, y en el vulgo, superstición. En ese panorama, buena parte del clero era gente fanática e ignorante, grosera leva de ociosos que huían del trabajo y del servicio de las armas, o bien arribista, ambiciosa e inmoral, más dedicada al medro que a la gloria de Dios. [...] Y no pocos abusaban de la tonsura para satisfacer mezquinos apetitos e intereses. El resultado era que, junto a clérigos sin duda honrados y santos, se daban con la misma facilidad pícaros, codiciosos y delincuentes: sacerdotes amancebados y con hijos, confesores que solicitaban a las mujeres, galanes de monjas, conventos donde se ocultaban amoríos, lances y escándalos, eran el pan, y no precisamente bendito, de cada día. »⁷³²

« Y la decadencia que sufrimos los españoles en el siglo —polvos que trajeron y traerán todavía muchos lodos— puede explicarse, ante todo y sobre todo, por la supresión de la libertad, el aislamiento cultural, la desconfianza y el oscurantismo religioso creados por el Santo Oficio. »⁷³³

⁷²⁸ CA, p. 121.

⁷²⁹ CJA, p. 267.

⁷³⁰ Joseph PÉREZ, *Histoire de l'Espagne, op. cit.*, p. 248-268, 269-314, 315-360.

Marcelin DEFOURNEAUX, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'or, op. cit.*, p. 27-48, 102-119.

⁷³¹ Marcelin DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 121-145.

⁷³² LS, p. 43.

⁷³³ LS, p. 109.

Les soldats non plus n'y échappent pas, bien que le narrateur les défende fréquemment en raison de leur statut et de leurs nombreux sacrifices pour servir leur patrie. Ils sont assez violents, cruels, mais surtout très pauvres et feraient n'importe quoi pour gagner leur vie⁷³⁴:

« Y ya dije a este particular que no pocos soldados viejos, mutilados o con largas campañas en sus canutos de hojalata, tenían que mendigar por calles y plazas de nuestra mezquina España, donde el beneficio siempre era de los mismos; y quienes en realidad habían sostenido con su salud, sangre y vida la verdadera religión, los Estados y la hacienda de nuestro monarca, resultaban con infalible rapidez muy lindamente enterrados u olvidados.»⁷³⁵

Par conséquent, le narrateur veut se faire le porte-parole de tous ceux qui ont été oubliés et qui n'ont pas reçu la reconnaissance suffisante de la part des institutions.

« Aquélla era la mejor infantería del mundo, y Alatríste sabía muy bien por qué. Tales soldados – señores soldados, como exigían se les llamase – llevaban casi un siglo y medio siéndolo, y lo serían hasta que la palabra reputación se extinguiera de su limitado vocabulario militar. Podían sufrir miserias, exponerse al fuego y al hierro, verse mutilados o muertos, sin paga y sin gloria; pero nunca dejarían de pelear mientras hubiera un camarada a la vista ante quien mantener la faz y las maneras. Por supuesto que no remarían para salvarse. Uno a uno sí, naturalmente. Por sus vidas y su libertad, si nadie llegara a saberlo nunca. [...] Para un soldado español, su oficio era su honra. »⁷³⁶

L'auteur l'a déjà affirmé à plusieurs reprises, ces hommes étaient capables de tout sacrifier pour servir leur roi et leur patrie mais qu'en aucun cas ils ne sacrifiaient leur honneur et leur dignité. C'est ce qui nous amène à l'avant-dernière catégorie de la critique, le culte de l'apparence. En effet, tous espéraient monter dans la hiérarchie sociale et le narrateur affirme que ce qui posait le plus de problèmes. Aucun noble ne travaillait et cela eut des répercussions sur la situation économique espagnole pendant des centaines d'années.

« Todo cristo se daba aires, el trabajo estaba mal visto, el comercio carecía de buena fama, y el sueño del último villano era conseguir una ejecutoria de hidalgo, vivir sin pagar impuestos y no trabajar nunca; de modo que los jóvenes preferían probar fortuna en las Indias o Flandes a languidecer en campos yermos a merced de un clero ocioso, de una aristocracia ignorante y envilecida, y de unos funcionarios corruptos que chupaban la sangre y la vida [...]. »⁷³⁷

⁷³⁴ Marcelin DEFORNEAUX, *op. cit.*, p. 219-243.

⁷³⁵ *SB*, p. 66.

⁷³⁶ *CL*, p. 309.

⁷³⁷ *OR*, p. 42.

On comprend alors pourquoi les protagonistes de l'univers d'Arturo Pérez-Reverte sont tous désabusés et fatigués. Ils incarnent tous cette Espagne contradictoire et le dédoublement du narrateur en est une preuve formelle:

« Con el paso de los años también yo aprendí que la lucidez se paga con la desesperanza, y que la vida del español fue siempre un lento camino hacia ninguna parte. Recorriendo mi espacio de ese camino perdí muchas cosas, y gané algunas otras. Ahora, en este viaje que para mí sigue siendo interminable – a veces rozo la sospecha de que Íñigo Balboa no morirá nunca –, poseo la resignación de los recuerdos y los silencios. Y al fin comprendo por qué todos los héroes que admiré en aquel tiempo eran héroes cansados. »⁷³⁸

Cependant, il reste une lueur d'espoir. Malgré tout, dans ce monde corrompu et décadent, certains hommes ont réussi à faire valoir l'Espagne en tant qu'Empire et en tant que culture européenne influente. Ce sont tous ceux que l'on retrouve désormais dans les bibliothèques, les musées ou les recueils aux pages jaunies par le temps:

« [...] Pero también, del mismo modo que el imperio donde no se ponía el sol fue poco a poco cayéndose a pedazos, borrado de la faz de la tierra por nuestro infortunio y nuestra vileza, entre sus despojos y ruinas quedó la huella poderosa de hombres singulares, talentos nunca antes vistos que explican, cuando no justifican, aquella época de tanta grandeza y tanta gloria. [...] Ninguna nación alumbró nunca tantos a la vez, ni registró tan fielmente, como ellos hicieron, hasta los menudos pormenores de su época. Por fortuna, todos siguen vivos en los plúteos de las bibliotecas, en las páginas de los libros; a mano de quien se aproxime a ellos y escuche, admirado, el rumor heroico y terrible de nuestro siglo y de nuestras vidas. Sólo así es posible comprender lo que fuimos y lo que somos. Y al cabo, que el diablo nos lleve a todos. »⁷³⁹

En effet, ce qui l'intéresse le plus, au-delà de cette dualité grandeur / misère, c'est que des artistes et des écrivains très talentueux ont élevé l'Espagne au plus haut niveau et ont marqué leur époque. Et par conséquent, Pérez-Reverte défend cette culture « a capa y espada », comme Alatrisme, car il considère que l'ignorance des populations est l'un des plus grands dangers de notre société. C'est de là que vient son projet de sauvegarder la culture et de la transmettre à la jeune génération car comme il le dit lui-même: « tal vez valió la pena ». Par conséquent, nous pouvons affirmer que tous les éléments que nous avons étudiés à propos du feuilleton d'Alatrisme lui a permis de le réaliser. Grâce à la complexité narrative, l'auteur nous livre un récit saturé de références littéraires et artistiques, ce qui lui permet de toucher un public de plus en plus large par le biais d'un récit pluridisciplinaire.

⁷³⁸ *OR*, p. 128.

⁷³⁹ *CJA*, p. 62-63.

III.3.2) ... et ses lumières

Chez Arturo Pérez-Reverte la critique vient souvent accompagnée d'un autre message, une profonde conviction qu'il faut préserver la mémoire et la culture. Nous pouvons rappeler l'une des raisons originelles de la création de la série de romans historiques, qui est celle d'une récupération et d'une transmission de la culture espagnole, en particulier celle du Siècle d'Or, où tous les génies littéraires et artistiques se sont côtoyés. Même si la décadence a eu raison de l'Empire espagnol, il reste de nombreuses traces de ce passé culturel glorieux :

« Pero queda, en las bibliotecas, en los libros, en los lienzos, en las iglesias, en los palacios, calles y plazas, la huella indeleble que aquellos hombres dejaron de su paso por la tierra. »⁷⁴⁰

Nous survolerons donc ici la deuxième facette⁷⁴¹ du XVII^e siècle, celle qui rend généralement célèbre la culture espagnole dans les domaines de la littérature, le théâtre et la peinture. Comme nous l'avions constaté au début de notre étude, la série des aventures d'Alatriste contient de nombreuses références intertextuelles, et c'est un trait récurrent dans les romans d'Arturo Pérez-Reverte.

Le phénomène appelé intertextualité (introduit dans les années 1960 par Julia Kristeva⁷⁴²) désigne tout ce qui se trouve en amont de la création littéraire et consiste à mettre en relation un énoncé avec d'autres textes. C'est ce que Genette appelle également « transtextualité » qui englobe plusieurs types de relations intertextuelles. Nous ne retiendrons que celle de la métatextualité⁷⁴³, qui unit un texte à un autre par le biais du commentaire sans nécessairement le citer. Cette déclinaison de l'intertextualité provient généralement du type de documents ou de textes auquel un écrivain se réfère au moment de la création littéraire, comme le démontre Annick Bouillaguet en introduisant la notion de référence et proposant un nouveau schéma⁷⁴⁴, impliquant une intertextualité explicite (citation et référence) ou implicite (plagiat et allusion), littérale (citation et plagiat) ou non littérale (référence et allusion). Les limites ne sont donc jamais faciles à établir entre ces différentes expressions de

⁷⁴⁰ SB, p. 187.

⁷⁴¹ Pedro GUERRERO RUIZ, *Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste (un análisis interdisciplinar e intertextual)*, op. cit., p. 141.

⁷⁴² Philosophe et psychanalyste française né en 1941 en Bulgarie. A introduit ce terme dans *Sèméiôtikè*, Seuil, 1969, in Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8-9.

⁷⁴³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 10.

⁷⁴⁴ Annick BOUILLAGUET, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989, in *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n°1, « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », dir. Marie-Madeleine GLADIEU et Alain TOUVÉ, Reims, Epure, 2006 et, p. 9-11. Cf. Annexe 10.

transtextualité, au point que Genette insère la notion d'hypertextualité, comme avatar de l'intertextualité. L'hypertexte serait la transformation simple ou indirecte d'un texte antérieur⁷⁴⁵ appelé hypotexte. Dans notre cas, selon Pedro Guerrero Ruiz, l'hypotexte serait l'Histoire de l'Espagne et de Philippe IV. Il serait long d'entrer dans les détails et d'expliquer tous les types d'intertextualité, c'est pourquoi nous ne retiendrons que l'acception large:

« la présence, directe ou transformée, d'énoncés dans le texte lu. »⁷⁴⁶

Cette pratique permet par conséquent à Arturo Pérez-Reverte d'établir un lien de complicité avec le lecteur qui va reconnaître certaines références ou allusions. Ainsi, en plus d'un phénomène d'écriture, l'intertextualité devient un phénomène de lecture et un jeu de pistes que le lecteur suivra tout comme il l'a fait dans *El club Dumas*.

« [...] pues en literatura nunca hay lindes nítidos ; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de espejos y muñecas rusas, donde establecer un hecho preciso, una paternidad concreta, implica riesgos que sólo ciertos colegas muy estúpidos o muy seguros de sí mismos se atreven a correr.»⁷⁴⁷

C'est donc le rôle de la fréquente insertion de vers et d'extraits de théâtre au milieu des dialogues ou des descriptions. L'auteur rend hommage à Francisco de Quevedo⁷⁴⁸ et à Lope de Vega⁷⁴⁹. Sans compter les extraits apocryphes de Quevedo et Guadalmedina par Alberto Montaner à la fin de chaque volume, on ne compte pas moins de trente occurrences poétiques ou théâtrales dans *CA*, vingt-sept dans *LS*, vingt dans *SB*, vingt-sept dans *OR*, quarante-huit dans *CJA*, trente-cinq dans *CL* et vingt dans *PA*. Elles apparaissent souvent à des moments cruciaux au sein de la narration, en même temps qu'un personnage ou qu'un élément de surprise. A travers toutes les références, l'auteur recrée l'ambiance culturelle telle qu'elle était au XVII^e siècle. En effet, la circulation d'œuvres poétiques, théâtrales ou artistiques se réalisait dans les « corrales » et les « mentideros », lieux fréquentés par toutes les classes sociales. Les écrivains aussi ont été soldats⁷⁵⁰ et se connaissaient tous, ils

⁷⁴⁵ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 11-14.

⁷⁴⁶ Alain TROUVÉ, *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n°1, op. cit., p. 11.

On trouve aussi ce concept dans *AIL*, n° 5, « Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraires », dir. Marie-Madeleine GLADIEU et Alain TOUVÉ, Reims, Epure, 2011, p. 7-14.

⁷⁴⁷ Arturo PÉREZ-REVERTE, *El club Dumas*, op. cit., p. 127.

⁷⁴⁸ *Poderoso caballero es don Dinero* (*OR*, p.43 et *CL*, p. 78); *Vida del Buscón llamado don Pablos* (*OR*, p. 171); *Política de Dios y gobierno de cristo* (*CJA*, p. 218); *Sueños* (*CL*, p. 230 et 265).

⁷⁴⁹ *Fuenteovejuna* (*CA*, p. 73); *El Arenal de Sevilla* (*CA*, p. 192 ; *OR*, p. 48, 91); *El asalto de Matrique* (*SB*, p. 67); *La moza de cántaro* (*OR*, p. 12), *El perro del hortelano* et *El vergonzoso en palacio* (*OR*, p. 91), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (*CJA*, p. 342); *La buena guarda* (*CL*, p. 28); *El rey sin reino* (*CL*, p. 188) et *La Gatomaquia* (*PA*, p. 92).

⁷⁵⁰ « Pelearon Cervantes, Garcilaso, Lope de Vega, Calderón, Ercilla. » (*PA*, p. 110).

Juan CANO BALLESTA, *Las armas y las letras: el mundo de la cultura en "Las aventuras del capitán Alatriste"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 61-73.

rivalisaient⁷⁵¹ et vivaient dans le même quartier de Madrid, qui est aujourd'hui le « Barrio de Letras ». C'est à travers le narrateur, qui assiste à des pièces de théâtre ou apprend des vers, qu'Arturo Pérez-Reverte rend hommage à ces écrivains de génie comme :

- Miguel de Cervantes⁷⁵² avec *Viaje al Parnaso*⁷⁵³, *Rinconete y Cortadillo*⁷⁵⁴ et *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*⁷⁵⁵ ;
- à Mateo Alemán⁷⁵⁶ avec son *Guzmán de Alfarache*⁷⁵⁷ ;
- à Pedro Calderón de la Barca avec *El sitio de Breda*⁷⁵⁸ et d'autres extraits⁷⁵⁹ ;
- à Gabriel Téllez alias Tirso de Molina⁷⁶⁰ avec *La huerta de San Fernández*⁷⁶¹ ;
- à Luis de Góngora et son combat poétique contre Quevedo⁷⁶² ;
- à Shakespeare⁷⁶³ ;
- à Guillén de Castro avec *Las mocedades del Cid*⁷⁶⁴ ;
- et à Ruiz de Alarcón⁷⁶⁵.

On trouve aussi *La Vida del escudero Marcos de Obregón*⁷⁶⁶ de Vicente Espinel, la Bible⁷⁶⁷, Sénèque, Virgile et Plutarque cités par Cagafuego⁷⁶⁸, ainsi que des extraits de « coplas », « romances », une citation de Pétrarque⁷⁶⁹, et des proverbes divers. Parmi toutes ces références, il arrive qu'Arturo Pérez-Reverte en glisse quelques-unes qui n'existent pas, comme c'est le cas dans *El club Dumas*. Ce jeu de pistes est donc un nouvel élément à prendre en compte dans l'étude de la vraisemblance des romans historiques. Ici, l'intertextualité et les citations ne font que confirmer et ancrer l'histoire d'Iñigo et d'Alatriste dans le Siècle d'Or, parmi les plus célèbres écrivains espagnols.

⁷⁵¹ CJA, p. 16, 22, 43, 61.

⁷⁵² LS, p. 28; OR, p. 54, 152; CL, p. 329 et PA, p. 277.

⁷⁵³ CA, p. 177; CL, p. 130 et PA, p. 16.

⁷⁵⁴ CL, p. 134.

⁷⁵⁵ SB, p. 22, 60, 164; OR, p. 21; CJA, p. 43, 61 et PA, p. 252.

⁷⁵⁶ OR, p. 54, 152.

⁷⁵⁷ OR, p. 15

⁷⁵⁸ SB, p. 102 et CJA, p. 49.

⁷⁵⁹ En plus d'apparaître comme personnage. CA, p.130, 135, 170; LS, p. 125; SB, p. 28; PA, p. 86, 319-320.

⁷⁶⁰ SB, p. 124-125, 227 et OR, p. 91.

⁷⁶¹ CJA, p. 16 et 110.

⁷⁶² CA, p. 22, 179, 180 ; LS, p. 52-56 ; OR, p. 64 et 79.

⁷⁶³ LS, p. 28 et CJA, p. 57-58.

⁷⁶⁴ CJA, p. 44.

⁷⁶⁵ CA, p. 177 ; CJA, p. 43, 307-308.

⁷⁶⁶ OR, p. 21 et CJA, p. 131.

⁷⁶⁷ SB, p. 164.

⁷⁶⁸ OR, p.165 et CA, p. 190.

⁷⁶⁹ PA, p. 80.

D'un autre côté, Pérez-Reverte ne se limite pas à citer des écrivains, car il évoque aussi des tableaux du peintre Diego Velázquez⁷⁷⁰, en particulier *La rendición de Breda o Las lanzas* (1635) et la décoration du palais du Buen Retiro⁷⁷¹ dans *SB* ou celle de l'Escorial avec une évocation de la galerie des Batailles dans *CJA*⁷⁷². On a également l'occasion de voir par les yeux du narrateur quelques toiles de Titien⁷⁷³: *Danae recibiendo la lluvia de oro* (vers 1553), *La religión socorrida por España* (1572-1575) et *Carlos V a caballo en Mühlberg* (1548). De la même façon que pour les références littéraires, l'auteur insère la description d'un tableau de Velázquez qui n'existe pas: le portrait d'Angélica de Alquézar⁷⁷⁴ et deux toiles de Titien qui n'existent pas non plus: *Aquiles* et *Ulises*.

La rendición de Breda o Las lanzas (1635) est un condensé d'éthique et d'esthétique de l'époque. C'est la référence métadiégétique et l'hypotexte (ou prétexte selon Antonio Mendoza Fillola⁷⁷⁵) du troisième tome *El sol de Breda* et de l'essai *La fiel infantería*⁷⁷⁶, étant un tableau de genre historique et permettant ainsi à Pérez-Reverte d'insister sur le statut du peintre et du soldat. Velázquez était le peintre officiel de la Cour et devait donc produire des œuvres à la gloire de l'Espagne. Par conséquent, le tableau formait partie d'une série célébrant les récentes victoires de l'Espagne, on peut donc constater qu'il y a déjà eu une interprétation de l'Histoire par le peintre. Après avoir lu les deux récits, nous pouvons affirmer qu'ils représentent l'*ekphrasis* de l'œuvre picturale, étant donné tous les détails que les narrateurs en donnent. Tous deux sont des soldats et font un récit rétrospectif de la scène. Ils insistent aussi sur le fait que la peinture aurait pu être une photographie grâce à l'air spontané des deux généraux Justin de Nassau et Ambrosio de Spínola.

La composition et la signification du tableau nous permettent de relever plusieurs points de convergence et de divergences par rapport aux récits:

- Au niveau de la structure, on distingue bien les deux camps de chaque côté de leurs représentants ainsi qu'une certaine perspective: les Hollandais sont à gauche et placés dans le désordre devant une épaisseur de fumée, tandis que les Espagnols sont à droite, rangés avec leurs lances verticales et parallèles signifiant qu'ils sont les vainqueurs, en plus de la présence

⁷⁷⁰ *CJA*, p. 79. Cf. Annexe 10.

⁷⁷¹ *SB*, p. 37, 92, 141, 237-246.

⁷⁷² *CJA*, p. 254.

⁷⁷³ *CA*, p. 104 et *CJA*, p. 78-79. Cf. Annexe 10.

⁷⁷⁴ *CA*, p. 67 ; *SB*, p. 240 ; *OR*, p. 103

⁷⁷⁵ Antonio MENDOZA FILLOLA, *Las lanzas, pretexto para la narración*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, op. cit., p. 263-286.

⁷⁷⁶ Arturo PÉREZ-REVERTE, *Sobre cuadros, libro y héroes*, op. cit., p. 5-11.

du cheval pour symboliser la noblesse. Au fond, on distingue la ville en contrebas, ainsi que d'autres lances, par conséquent tous les détails de ce point de vue sont typiques du style pictural baroque.

- C'est un tableau assez sobre au niveau des couleurs, on y trouve des tons marron et noirs pour les tenues et le cheval et du bleu pour le ciel où l'on distingue les nuages. La lumière semble venir en diagonale de la gauche, comme dans de nombreux tableaux de l'époque. On peut donc constater qu'il est représentatif de la technique de Velázquez car les soldats sont représentés avec réalisme et sobriété, même si le général Spínola porte les marques de la noblesse comme l'épée et la collerette.

- Certains des soldats dirigent leurs regards vers le spectateur tandis que d'autres sont cachés par le cheval et le drapeau. C'est d'ailleurs sur ce point qu'insiste Iñigo, qu'Alatriste et lui se trouvent juste derrière ce cheval, et cela apporte un aspect mythique à la situation. Le lecteur va observer le tableau en imaginant les trouver.

- Et pour conclure, ce tableau a une signification d'ordre symbolique:

« Para realizarla, Diego Velázquez había decidido prescindir de la furia de los combates, el choque de los aceros y otra materia de rigor en escenas comunes de batallas, procurando la serenidad y la grandeza. Quería, me dijo más de una vez, lograr una situación que fuese al tiempo magnánima y arrogante, y también pintada a la manera que él solía: con la realidad no como era, sino como la mostraba; expresando las cosas que decía conforme a la verdad, mas sin concluir las, de modo que todo lo demás, el contexto y el espíritu sugeridos por la escena, fuesen trabajo del espectador. »⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ SB, p. 242.



Par conséquent, le rôle de l'image est également prépondérant dans ce feuilleton et encore plus lorsqu'il s'agit de tableaux de maîtres. Pour cela nous citerons l'article de Marie-Thérèse Garcia qui s'est intéressée à l'iconographie d'Alatriste⁷⁷⁸ qui englobe les illustrations, la mise en page, la peinture, les cartes, l'espace textuel etc., et qui permet un dialogue permanent avec le texte. Rappelons également que la série a été adaptée au cinéma par Agustín Díaz Yanes en 2006 et qu'un projet télévisé est actuellement en cours de tournage⁷⁷⁹. Les lecteurs auront donc la possibilité de comparer les deux productions et les spectateurs les plus jeunes qui ne connaissent pas les livres d'en apprendre plus sur le soldat fatigué des tercios espagnols.

De nos jours, le pouvoir de séduction de l'image s'est tellement consolidé grâce à la télévision et aux moyens de communication que les lecteurs ou les spectateurs les moins avertis considèrent réel tout ce qu'ils y voient. Le phénomène Alatriste est devenu si important qu'il existe même un parcours touristique dans Madrid, un forum, des jeux de rôles et même un restaurant au nom d'Alatriste. Le personnage est donc devenu un symbole du Siècle d'Or et il est sorti de son univers pour intégrer le nôtre, c'est pourquoi de nombreux lecteurs en arrive à « croire » qu'il a existé.

⁷⁷⁸ Marie-Thérèse GARCÍA, *Arturo Pérez-Reverte*, in Natalie NOYARET (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (I)*, Collection Liminaires – Passages interculturels, n°20, Berne, Peter Lang, 2011, p. 287-311.

⁷⁷⁹ Cf. L'article *La serie "Alatriste" comienza a rodarse en Budapest*, *El País*, 15/06/2013 [en ligne].

Conclusion

Las aventuras del capitán Alatriste représentent le roman historique espagnol moderne et leur auteur, Arturo Pérez-Reverte, un lecteur passionné qui écrit les livres qu'il aurait aimé lire. En étudiant cette série de romans nous avons pu nous rendre compte d'un certain nombre d'éléments quant à la stratégie narrative de l'écrivain et à l'impact qu'elle a eu. En récupérant les typologies narratives traditionnelles et en les associant à ses thèmes de prédilection comme l'Histoire de l'Espagne, il a participé à un processus national de récupération du passé et d'éducation amorcé dans les années 1990-2000. Après avoir parcouru le monde en couvrant des conflits internationaux il décida qu'il était temps de réaliser son projet de faire redécouvrir à la jeunesse le plaisir de lire de bons romans et de l'éduquer.

Tous les aspects narratifs, culturels et didactiques de la série que nous avons étudiés font partie d'un univers personnel à travers lequel il partage son expérience, sa passion et sa conception critique de la vie avec ses lecteurs. La documentation et les outils narratifs traditionnels lui ont permis d'élaborer un récit historique complexe répondant aux critères classiques du *placere* et *docere* et de la vraisemblance. De la même façon, notre inventaire des lieux, des personnages historiques et fictifs et des références intertextuelles et artistiques nous a permis de constater une fusion entre l'Histoire et la fiction ainsi que la dissolution presque complète de leurs frontières respectives. Tout ceci finalement, dans le but d'entraîner le lecteur dans une aventure parsemée de pistes littéraires et artistiques, tout en lui permettant d'exercer son esprit critique et de consolider ses connaissances dans différents domaines.

Par conséquent, le paradoxe du Siècle d'Or a été mis en lumière et transmis aux lecteurs les plus jeunes, qui comprennent désormais l'origine de la société espagnole actuelle ainsi que le lien indissoluble entre le passé et le présent. Cette saga a suscité bien des réactions dans l'univers de la presse mais également dans celui des académiciens, des critiques et de l'enseignement, qui reconnaissent désormais l'utilité de la littérature pour enseigner quelques notions d'Histoire. Arturo Pérez-Reverte lui-même ne s'attendait pas à de telles répercussions lors de la première publication il y a dix-sept ans. Les lecteurs ne s'en lassent pas et attendent impatiemment la suite chaque année ou tous les deux ans. Désormais, il ne s'agit plus seulement d'une fusion entre la réalité et l'Histoire ou bien d'un récit vraisemblable mais d'un imaginaire partagé par des milliers de personnes:

« Y con frecuencia, al caminar en la actualidad por los escenarios descritos en la novela, esperamos, de un momento a otro, ver aparecer tras una esquina la delgada y taciturna de Diego Alatriste, el acero de su mortal adversario Gualterio Malatesta, escuchar en el mentidero de San Felipe el acento andaluz de Diego Velázquez, toparnos con ese Corral del Principe donde las representaciones de Lope de Vega terminaban a veces a estocadas, o entrar en la taberna del Turco, donde Francisco de Quevedo, alumbrado por azumbre y medio de San Martín de Valdeiglesias, componía sonetos contra Góngora, entre pendencia, amoríos y botellas de vino. A veces, difuminar las fronteras entre historia y ficción, y terminar no pudiendo diferenciar bien lo real de lo imaginado, resulta fuente de especial placer. Éste, vive Dios, es uno de esos casos. A fin de cuentas, para eso nos sentamos algunos a escribir novelas. »⁷⁸⁰

Diego Alatriste est devenu à la fois une figure humaine avec ses qualités et ses défauts, un symbole de courage et de dignité, un « héros » national et a dépassé sa simple condition de personnage de fiction, comme l'exprime José Belmonte Serrano, l'un des critiques littéraires les plus passionnés par l'histoire du soldat espagnol:

« Alatriste es, a mi juicio, una de las figuras literarias mejor trazadas de las últimas décadas. No sorprende, por tanto, que haya pasado ya, pese a que su creación sea todavía muy reciente [...], a formar parte del reducido grupo de personajes literarios españoles que han sido elevados a categorías simbólicas. »⁷⁸¹

⁷⁸⁰ Arturo PÉREZ-REVERTE, *Los motivos del novelista*, article qui était sur l'ancien site Internet de l'auteur sur http://www.capitanalatriste.com/aventuras.html?s=articulos/art_motivos_novelist, et désormais introuvable sur le nouveau <http://perezreverte.com>. Cité dans l'édition annotée de CA d'Alberto MONTANER, p. 69.

⁷⁸¹ José Manuel LÓPEZ DE ABIADA, *Para una gramática del best-séller desde el canon literario: "El capitán Alatriste" como paradigma*, in Aurora MARCO et al. (éds.), *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, La Coruña, Diputación Provincial, 2004, p. 39-73 (citation p. 39). Cette référence vient de l'édition annotée de CA, d'Alberto MONTANER, p. 9.



De Joan Mundet, source: www.joanmundet.com

Bibliographie

I) Corpus

- PÉREZ-REVERTE, Arturo et Carlota, *El capitán Alatraste*, Madrid Alfaguara, 2011 [1996].
- _____, *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 2006 [1997].
- _____, *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara, 2006 [1998].
- _____, *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- _____, *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2011 [2003].
- _____, *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- _____, *El puente de los asesinos*, Madrid, Alfaguara, 2011.

PÉREZ-REVERTE, Arturo et Carlota, *El capitán Alatraste*, édition spéciale annotée par Alberto MONTANER, Madrid, Alfaguara, 2009.

II) Ouvrages de référence

- AZUAR CARMEN, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, 1987.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1985.
- BELMONTE SERRANO, José, *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- BELMONTE SERRANO, José, *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausícaä, 2002.
- BELMONTE SERRANO, José et LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (éds.), *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003.
- BELMONTE SERRANO, José et LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (coord.), *Alatraste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- BELMONTE SERRANO, José et GARCÍA PADRINO, Jaime, *El capitán Alatraste: Una mirada crítica sobre el Siglo de Oro*, Editions de l'Université de Castilla-La Mancha, 2007.

- BESSIERE, Bernard, *Histoire de Madrid*, Fayard, 1996.
- BLASSELLE, Bruno, *Histoire du livre*, Volumes 1 (*A pleines pages*) et 2 (*Le triomphe de l'édition*), Paris, Gallimard, 1997-1998 [2008].
- CARRASCO, Raphaël, *L'Espagne au temps des validos, 1598-1645*, Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- CARRASCO, Raphaël, DÉROZIER, Claudette, et MOLINÉ-BERTRAND, Annie, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique*, Armand Colin, 2004.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, édition de John Jay Allen, 2008 [1615].
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'or*, Hachette, 1964.
- DELAMARRE-SALLARD, Catherine, *Civilización española y latinoamericana, Manuel de civilisation espagnole et latino-américaine*, Editions Bréal, Collection 1er cycle universitaire, 2008.
- DEVEZE, Michel, *L'Espagne de Philippe IV (1621-1665), ("Siècle d'or et de misère")*, Tome 1, Paris, S.E.D.E.S., Coll. Regards sur l'Histoire, 1970.
- DUPONT, Pierre, *La langue du Siècle d'Or. Syntaxe et Lexique de l'espagnol classique*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 3e édition, 1998 [1995].
- ESLAVA GALÁN, Juan, *Viaje a los escenarios del capitán Alatriste*, Madrid, El País Aguilar, 2006.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998.
- GARNELO MERAYO, Saúl, *Teoría de la novela histórica. Historia y novela en Jesús Fernández Santos*, Université de León, 2006.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, Coll. 50 Questions, 2006.
- GERBOIN, Pierre et LEROY, Christine, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Hachette Supérieur, 2008.
- GRIMAL, Pierre, *Horace*, Paris, Seuil, 1958.

_____, *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, Paris, SEDES, 1968.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (éds.), *Territorio Reverte: Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000.

LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2000 [1965].

MUÑOZ OGÁYAR, Jorge, *Y al séptimo día descansó, Arturo Pérez-Reverte: creador de universos postmodernos*, Espagne, Nausícaä, 2009.

ORTEGA, Marie-Linda (éd.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay-St Cloud, ENS Editions, 1996.

PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Fayard, 1996.

PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Sobre cuadros, libro y héroes*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998.

_____, *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 2007 [1993].

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, p. 31.

SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio et MATA, Carlos (éds.), *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998.

VALDEÓN, Julio, PÉREZ, Joseph et SANTOS, Juliá, *Historia de España*, Espagne, Espasa Libros, 2009.

VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, Edition Pocket, 1998 [1989].

III) Artículos

- AGOSTINHO DE LA TORRE, Mariela, *Los saltos temporales en “El capitán Alatriste”: la función de la anticipación*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 28-38.
- AMELL, Samuel, *Juan Marsé y Arturo Pérez-Reverte: dos narradores aparte*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 17-44.
- ARCO, Antonio, *Con ustedes, Arturo Pérez-Reverte*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 13-18.
- BÁEZ DE AGUILAR GONZÁLEZ, Francisco, *Del “Honor” y “España” en los mundos del capitán Alatriste. Aspectos léxicos-semánticos.*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 39-58.
- BELMONTE SERRANO, José, *Configuración y características de Diego Alatriste, personaje memorable. Una introducción.*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 45-60.
- CANO BALLESTA, Juan, *Las armas y las letras: el mundo de la cultura en “Las aventuras del capitán Alatriste”*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 61-73.
- CÉSAR CERRILLO, Pedro, *Leer Alatriste, leer el Barroco*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 74-83.
- CORREA SANTANA, José Luis, *Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 27-44.
- CRUZ MENDIZÁBAL, Juan, *Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 100-113.
- DE CÓZAR, Rafael, *El capitán Alatriste y la Sevilla dorada*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El oro del rey*, édition scolaire et de poche, Madrid, Alfaguara, 2002 [2000], p. 7-22.
- _____, *El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 45-60.
- DE CUENCA, Luis Alberto, *Alatriste, capa y espada*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 84-92.
- DENDLE, Brian J., *Las novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 123-132.
- _____, *Pérez-Reverte y la novela histórica*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 61-74.

- GARCÍA, Marie-Thérèse, *Los juegos de la reescritura en “El oro del rey”*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 93-119.
- GROHMANN, Alexis, *Alatriste y la aventura de la infancia recuperada*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 138-152.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, *Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste (un análisis interdisciplinar e intertextual)*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 133-145.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, *Las coordenadas espacio-temporales del soldado en la época de Alatriste*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 153-179.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, *Para un perfil de Arturo Pérez-Reverte*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 498-500.
- LÓPEZ GUNTÍN, Alicia, *Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 187-201.
- MANUEL DE PRADA, Juan, *Arturo Pérez-Reverte: “El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño”*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 389-396.
- MARTÍN NOGALES, José Luis, *Personajes singulares de “El capitán Alatriste”*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 193-207.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, *Las lanzas, pretexto para la narración*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, p. 263-286.
- MONTANER, Alberto, *Con la Iglesia hemos topado*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *Limpieza de sangre*, édition scolaire et de poche, Madrid, Alfaguara, 2001 [1997], p. 7-16.
- _____, *Iñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas)*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 287-316.
- _____, *Perspectivismo lingüístico y otredad en “Corsarios de Levante”*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 208-265.
- MORENO, Antonio, *Arturo Pérez-Reverte: Variaciones entorno a un mismo estilo*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 262-296.
- MUNDET, Joan, *Alatriste: diario de una aventura gráfica*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 266-291.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 297-318.

- NAVAJAS, Gonzalo, *De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez-Reverte*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 292-320.
- OLIVA, César, *Alatriste en el corral de comedias*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 321-341.
- PARRA, Antonio, *Periodismo y literatura: dos aventuras del corazón*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 317-322.
- PERCIVAL, Anthony, *Lenguaje corporal en "El capitán Alatriste"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 361-372.
- PÉREZ MELGOSA, Adrián, *Presentes imperfectos: La pugna entre realismo y post-modernismo en las novelas de Arturo Pérez-Reverte*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, p. 331-344.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *La vía europea al best-seller*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 361-367.
- PERONA, José, *Una ficción novelesca de la Historia*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alatriste*, édition scolaire et de poche, Madrid, Alfaguara, 2002 [1996], p. 7-17.
- _____, *Coloquio: Alatriste, un héroe de nuestro tiempo, Conversación entre José Perona y Arturo Pérez-Reverte* (Murcia, martes 20 de noviembre de 2007), in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 503-519.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría de la narración*, in Darío VILLANUEVA (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, 1994, p. 228.
- _____, *Quevedo y Alatriste*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 430-445.
- PUJANTE, Ángel-Luis, *Dos ingleses en Madrid: lo imposible y lo verosímil en "Una partida de ajedrez" y en "El capitán Alatriste"*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 446-464.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, *"De El maestro de esgrima a La tabla de Flandes: el universo narrativo de Pérez-Reverte"*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 397-412.
- SANTONJA, Gonzalo, *Por el laberinto de los olvidos*, in Arturo PÉREZ-REVERTE, *El sol de Breda*, édition scolaire de poche, Madrid, Alfaguara, 2002 [1998], p. 7-19.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Arturo y Carlota Pérez-Reverte, "El capitán Alatriste"*, *El Mundo*, Cataluña, 7/12/1996.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *El revertismo y sus alrededores*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, p. 401-424.

SILES, Jaime, «*El sol de Breda*»: *situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 436-446.

WALSH, Anne L., «*El capitán Alatriste*»: *un enigma narrativo*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 480-499.

IV) Documents numériques et sites Internet

Alatriste, film présenté par l'éditeur Alfaguara [en ligne], consulté en décembre 2012, disponible sur:

<<http://www.alfaguara.com/es/noticia/el-1-de-septiembre-se-estrena-la-pelicula-alatriste-basada-en-la-serie-de-exito-de-arturo-perez-reverte/>>

Alatriste, série présentée: *La serie "Alatriste" comienza a rodarse en Budapest*, *El País*, 15/06/2013 [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur:

<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/14/television/1371212442_643808.html>

Anotaciones sobre una novela, blog d'Arturo Pérez-Reverte, [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur: <<http://novelaenconstruccion.com/>>

Arturo Pérez-Reverte, *Premio de Honor de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza*, 14/03/2012 [en ligne], consulté en janvier 2013, disponible sur:

<<http://www.alfaguara.com/es/noticia/arturo-perez-reverte-premio-de-honor-de-novela-historica-ciudad-de-zaragoza/>>

Art Poétique ou Epître aux Pisons, texte d'Horace [en ligne], consulté en février 2013, disponible sur: <<http://www.espace-horace.org/qhf/epist2.htm#iii>> ;

sur <<http://www.espace-horace.org/trad/patin/artpoet.htm>> ;

et sur <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html>>

Biblioteca Cervantes Virtual, *Lope de Vega* [en ligne], consulté en juillet 2013, disponible sur: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/a_biografico.shtml>

Biblioteca Cervantes Virtual, *Pedro Calderón de la Barca* [en ligne], consulté en juillet 2013, disponible sur: <<http://www.cervantesvirtual.com/bib/Calderon/autor.shtml>>

Biblioteca Nacional Española, *Introducción a la novela histórica* [en ligne et en pdf], consulté en décembre 2012, disponible sur:

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/Introduccion/>

Bibliothèque Nationale de France, *L'aventure du livre* [en ligne], consulté en avril 2013, disponible sur: <<http://classes.bnf.fr/livre/index.htm>>

- Biographie d'Arturo Pérez-Reverte* [en ligne], consulté en décembre 2012, disponible sur:
<<http://www.perezreverte.com/biografia/>>
- BURGUELIN, Claude, *Roman d'apprentissage ou Bildungsroman*, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne et en pdf], consulté en juin 2013, disponible sur:
<<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-d-education-bildungsroman/>>
- BURGUELIN Claude, *Roman historique*, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne et en pdf], consulté en avril 2013, disponible sur:
<<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-historique/>>
- CASTILLA, Amelia, Entretien: “*La Academia es un honor, pero no hubiera vendido mi alma por entrar*”, *El País*, 7/06/2003 [en ligne], consulté en mars 2013, disponible sur: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/426/la-academia-es-un-honor-pero-no-hubiera-vendido-mi-alma-por-entrar/>>
- CONTRERAS, Gabriel, « *La narrativa del próximo milenio me importa un carajo* », *Entrevista con Arturo Pérez-Reverte*, *Espéculo (Revista de estudios literarios) Universidad Complutense de Madrid*, n°11, 18/03/1999 [en ligne], consulté en novembre 2012, disponible sur: <<http://www.ucm.es/info/numero11/perezrev.html>>
- CROQUETTE Bernard, « *Vraisemblable, esthétique* », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur: <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/vraisemblable-esthetique/>>
- CRUZ, Juan, *Entrevista: « Mi vida está en todas mis novelas »*, *El País*, 26/09/2010 [en ligne], consulté en novembre 2012, disponible sur:
<http://elpais.com/diario/2010/09/26/cultura/1285452005_850215.html>
- El capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte*, 2008 [1996], [en ligne], consulté en juillet 2013, disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=PpCh0JDva_8> et <http://www.youtube.com/watch?v=TGYOEQ_yXbQ>
- El Escorial* [en ligne], consulté en juillet 2013, disponible sur:
<<http://es.feelmadrid.com/elescorialmadrid.html>>
- Encuentro digital*, 24/03/2010 [en ligne], consulté en janvier 2013, disponible sur:
<<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2010/03/4094/>>
- Fondation Juan March, *Diálogo entre Arturo Pérez-Reverte y Sergio Vila-Sanjuán, con motivo del ciclo de conferencias "Best Sellers. Análisis de una literatura popular"*, 2/02/2012 [en ligne], consulté en mai 2013, disponible sur:
<<http://www.march.es/videos/?p0=124&l=1>>
- GARCIA, Marie-Thérèse, « *El húsar, un exemple de fiction historique* », *Cahiers de Narratologie*, n°15, 14/12/2008 [en ligne], consulté en avril 2013, disponible sur:
<<http://narratologie.revues.org/785>>

Interview de XLsemanal, *Cuestionando a Arturo Pérez-Reverte. Veinte preguntas de los lectores de XLsemanal*, 24/10/11. [en ligne], consulté en mars 2012, disponible sur: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/640/cuestionando-a-arturo-perez-reverte-veinte-preguntas-de-los-lectores-de-xlsemanal/>>

INTXAUSTI, Aurora, *Pérez-Reverte: "Alatriste me llevó a la Academia"*, *El País*, 8/05/2009 [en ligne], consulté en janvier 2012, disponible sur: <http://elpais.com/diario/2009/05/08/cultura/1241733607_850215.html>

Madripedia, Leyendas de la casa de las Siete Chimeneas [en ligne], consulté en juillet 2013, disponible sur: <http://madripedia.es/wiki/Leyendas_de_la_casa_de_las_Siete_Chimeneas>

Materiales de Lengua, El texto Narrativo [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur: <<http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/tipologia/narracion/narracion.htm>>

Ministère de la Justice Espagnol, *Ley de Memoria Histórica* [en ligne], consulté en avril 2013, disponible sur: <<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/ley-de-la-memoria-historica->>

MOIX, Llátzer et VILA-SANJUÁN, Sergio, *El último libro de Pérez-Reverte bate el record de tirada en una primera edición en España*, *La Vanguardia*, Barcelona, 3/11/1997 [en ligne], disponible sur: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1997/11/03/pagina-30/34627799/pdf.html>>

MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina, *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato I*, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n°1, 2006, p. 35-60 [en pdf].

_____, *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato II*, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n°1, 2006, p. 47-72 [en pdf].

Museo del Prado, *Diego Velázquez* [en ligne], consulté en juillet 2013, disponible sur: <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/>>

National Geographic Channel, *El Madrid de Alatriste*, 2006 [en ligne], disponible sur Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=R8CoZ8_md30>

Palacio del Buen Retiro [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur: <http://www.boadilla.com/pages/buen_retiro.htm>

PANIAGUA, Antonio, *Entrevista: Arturo Pérez Reverte: «España ha estado en manos de reyes imbéciles y curas fanáticos»*, 27/10/2011 [en ligne], consulté en mars 2013 disponible sur: <<http://www.abc.es/20111027/cultura/rc-arturo-perez-reverte-espana-201110270301.html>>

- Parece que fue ayer*, « Hablemos » [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=PB36hJioVH0&list=PL5BF61BDA8CECBAE6> .
- Pérez-Reverte y Vargas Llosa presentan la colección "Mi primer..."* [en ligne], disponible sur: <<http://www.youtube.com/watch?v=RXa-7T0bYE4>>
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, « *Alatriste es una lucha contra la desmemoria* » 28/11/2001, [en ligne], consulté en mars 2013, disponible sur: <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/11/28/anticuario/1006965386.html>>
- Real Academia Española, *Contestación de Gregorio Salvador Caja a Arturo Pérez-Reverte*, 2003 [en ligne], disponible sur: <[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/%28voAnexos%29/arch605519F59424087EC12571B20038EB29/\\$FILE/contestaci%C3%B3n_APReverte.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/%28voAnexos%29/arch605519F59424087EC12571B20038EB29/$FILE/contestaci%C3%B3n_APReverte.htm)>
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Vargas Llosa y Pérez-Reverte para niños*, *El País*, 29/04/2010 [en ligne], disponible sur: <http://cultura.elpais.com/cultura/2010/04/29/actualidad/1272492009_850215.html> (consulté en mars 2013)
- ROJO, Alfonso, *Arturo Pérez-Reverte, El mercenario honrado* [en ligne], consulté en mars 2013, disponible sur: <<http://www.elmundo.es/magazine/num108/textos/perez1.html>>
- RUIZ MANTILLA, Jesús, *Pérez-Reverte ensalza el habla rufianesca del Siglo de Oro al entrar en la Academia*, *El País*, 13/06/2003 [en ligne], consulté en janvier 2012, disponible sur: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/425/perez-reverte-ensalza-el-habla-rufianesca-del-siglo-de-oro-al-entrar-en-la-academia/>>
- Signo Semio, Théories de Gérard Genette*, [en ligne], consulté en août 2013, disponible sur: <<http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>>
- Site d'Arturo PÉREZ-REVERTE, [en ligne], disponible sur: <<http://www.perezreverte.com>>
- TEIXIDOR, Emili, *Literatura juvenil: las reglas del juego*, in *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n°72, mai 1995, p. 8-15 [en pdf].
- TODOROV, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications 8. Recherches Sémiologiques: L'analyse structurale du récit*, 1966, p. 125-151 [en pdf]
- VICTOR, Véronique, sous la direction de P. Collard, « *Las aventuras del capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte, Un estudio comparativo entre las novelas y la adaptación cinematográfica de Agustín Díaz Yanes* », année 2007-2008, Université de Gand, Mém. Master Langue et Littérature Ibériques (équivalent du LLCE Espagnol) [en ligne] disponible sur: <http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/681/RUG01-001414681_2010_0001_AC.pdf>



Annexes



Les deux illustrations sont de Joan Mundet,
source: www.perezreverte.com

Annexe 1

Bibliographie d'Arturo Pérez-Reverte

I) Narration:

- *El húsar* (Alfaguara, 1986)
- *El maestro de esgrima* (Alfaguara, 1988)
- *La tabla de Flandes* (Alfaguara, 1990)
- *El club Dumas o La sombra de Richelieu* (Alfaguara, 1993)
- *La sombra del águila* (Alfaguara, 1993)
- *Territorio comanche* (Alfaguara, 1994)
- *Un asunto de honor* (Alfaguara, 1995)
- *La piel del tambor* (Alfaguara, 1995)
- *La carta esférica* (Alfaguara, 2000)
- *La Reina del Sur* (Alfaguara, 2002)
- *Cabo Trafalgar* (Alfaguara, 2004)
- *El pintor de batallas* (Alfaguara, 2006)
- *Un día de cólera* (Alfaguara, 2007)
- *Ojos azules* (Alfaguara, 2009)
- *El asedio* (Alfaguara, 2010)
- *El tango de la Guardia Vieja* (Alfaguara, 2012)

Série *Las aventuras del capitán Alatriste*⁷⁸²:

1. *El capitán Alatriste* (Alfaguara, 1996)⁷⁸³
2. *Limpieza de sangre* (Alfaguara, 1997)
3. *El sol de Breda* (Alfaguara, 1998)
4. *El oro del rey* (Alfaguara 2000)
5. *El caballero del jubón amarillo* (Alfaguara, 2003)
6. *Corsarios de Levante* (Alfaguara, 2006)
7. *El puente de los asesinos* (Alfaguara, 2011)

⁷⁸² Adaptée au cinéma en 2006 sous le titre *Alatriste* et bientôt comme série télévisée.

⁷⁸³ Avec la collaboration de sa fille Carlota.

II) Publications de ses articles:

- *Patente de corso* (Alfaguara, 1998) (articles de 1993 à 1998)
- *Con ánimo de ofender* (Alfaguara 2001) (1998–2001)
- *No me cogeréis vivo* (Alfaguara, 2005) (2001–2005)
- *Cuando éramos honrados mercenarios* (Alfaguara, 2009) (2005–2009)

III) Ecrits divers:

- *Obra breve* (Alfaguara, 1995) (récits et articles)
- *Sobre cuadros, libros y héroes* (Ollero y Ramos, 1998)
- *El pequeño hoplita*, série « Mi primer... » (Alfaguara, 2010)
- *Los barcos se pierden en tierra* (Alfaguara, 2011) (textes de 1994 à 2011)

IV) Adaptations cinématographiques de ses romans:

- *El maestro de esgrima*, Pedro Olea (1992)
- *La tabla de Flandes*, Jim McBride (1994)
- *Cachito*, Enrique Urbizu (1995)⁷⁸⁴
- *Territorio comanche*, Gerardo Herrero (1997)
- *Camino de Santiago*, Robert Young (1999)⁷⁸⁵
- *La Novena Puerta*, Roman Polanski (1999)⁷⁸⁶
- *Gitano*, Manuel Palacios (2000)⁷⁸⁷
- *Alatriste*, Agustín Díaz Yanes (2006)⁷⁸⁸
- *La carta esférica*, Imanol Uribe (2007)
- *Quart. El hombre de Roma*, Jacobo Rispa (2007)⁷⁸⁹
- *La Reina del Sur* (2011)⁷⁹⁰

⁷⁸⁴ Basé sur *Un asunto de honor* (*Cachito*).

⁷⁸⁵ Série télévisée, scénario original d'Arturo Pérez-Reverte.

⁷⁸⁶ Basé sur *El club Dumas*.

⁷⁸⁷ Scénario d'Arturo Pérez-Reverte.

⁷⁸⁸ Basé sur quelques romans de la série *El capitán Alatriste*. Une série télévisée a aussi été proposée.

⁷⁸⁹ Série télévisée diffusée sur Antena 3, basée sur le protagoniste de *La piel del tambor*.

⁷⁹⁰ Série télévisée également diffusée sur Antena 3 et basée sur le roman homonyme.

Annexe 2

Biographie et travaux de Joan Mundet⁷⁹¹

I) Biographie:

Joan Mundet (Castellar del Vallès, 16-03-1956) est le dessinateur, le peintre et l'illustrateur qui a le plus représenté *Las aventuras del capitán Alatriste*. Il a fait des études de Beaux-Arts à Barcelone et a commencé sa carrière professionnelle en 1975 en dessinant des bande-dessinées. Il travaille en collaboration avec de nombreuses agences européennes (Suède, Angleterre, Allemagne et Italie. En 1982 il a gagné la Prix « Ciudad de Guadalajara de cómic ». Il publie généralement dans le magazine *Rambla* et collabore avec la revue *Cavall Fort*. A partir de 1986 il s'est dédié à l'illustration de livres et depuis 1992 il alterne l'illustration avec la peinture et la céramique. C'est seulement à partir de l'an 2000 qu'il a commencé à illustrer tout ce qui concernait Alatriste et l'on peut consulter son site web, www.joanmundet.com, pour admirer son travail.

II) Illustrations:

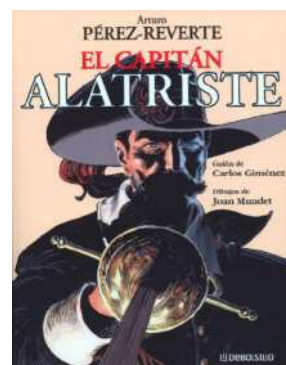
- *El oro del rey* (broché, illustrations), Alfaguara, 2000.
- *El capitán Alatriste* (scolaire, couverture et illustrations), Alfaguara, 2001.
- *Limpieza de sangre* (scolaire, couverture et illustrations), Alfaguara, 2001.
- *El sol de Breda* (scolaire, couverture et illustrations), Alfaguara, 2002.
- *El oro del rey* (scolaire, couverture et illustrations), Alfaguara, 2002.
- *El capitán Alatriste y la España del Siglo de Oro* (illustrations), *El País-Aguilar*, 2002.
- *El capitán Alatriste. Emisión de un sello de Correos España*, Salamanca, Ville Européenne de la Culture, 2002.
- *Juego de rol del capitán Alatriste* (couverture et illustrations), Devir, 2002.
- *Juego de damas, juego de rol del capitán Alatriste* (illustrations), Devir, 2002.
- *Maestros de esgrima, juego de rol del capitán Alatriste*, (couverture et illustrations), Devir, 2003.

⁷⁹¹ Source : <http://www.perezreverte.com/capitan-alatriste/otras-vidas/8/ilustraciones/> .

- *El capitán Alatriste* (couverture), Suma de letras, 2003.
- *Limpieza de sangre* (couverture), Suma de letras, 2003.
- *El sol de Breda* (couverture), Suma de letras, 2003.
- *El oro del rey* (couverture), Suma de letras, 2003.
- *El caballero del jubón amarillo* (broché, illustrations), Alfaguara, 2003.
- *El caballero del jubón amarillo* (scolaire, couverture et illustrations), Alfaguara, 2005.
- *El caballero del jubón amarillo*, (couverture), Suma de letras, 2005.
- *El capitán Alatriste* (porte-documents, planches), Cayolargo, 2006.
- *Corsarios de Levante* (broché, couverture et illustrations), Alfaguara, 2006.
- *Corsarios de Levante* (scolaire, couverture et illustrations), Alfaguara, 2007.
- *El capitán Alatriste* (de poche, couverture), Punto de lectura, 2008.
- *Limpieza de sangre* (de poche, couverture), Punto de lectura, 2008.
- *El sol de Breda* (de poche, couverture), Punto de lectura, 2008.
- *El oro del rey* (de poche, couverture), Punto de lectura, 2008.
- *El caballero del jubón amarillo* (de poche, couverture), Punto de lectura, 2008.
- *Corsarios de levante* (de poche, couverture), Punto de lectura, 2008.
- *El capitán Alatriste* (édition annotée, première de couverture), Alfaguara, 2009.
- *Alatriste: la sombra del héroe* (première de couverture), Alfaguara, 2009.
- *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel (illustrations intérieures en couleur) editorial Bambú, 2010.
- *En Farellas, el gegant del Pi*, avec des textes de Vanessa Olmos (couverture et illustrations en couleur), Mairie de Caldes de Montbui, 2011.
- *El puente de los asesinos* (broché, couverture et illustrations), Alfaguara, 2011.

III) Bande-dessinée

- *El capitán Alatriste*, 170 planches, scénario de Carlos Giménez d'après le roman d'Arturo Pérez-Reverte, Debolsillo, 2005.
- *Limpieza de sangre*, 176 planches, scénario de Carlos Giménez d'après le roman d'Arturo Pérez-Reverte, Debolsillo, 2008.



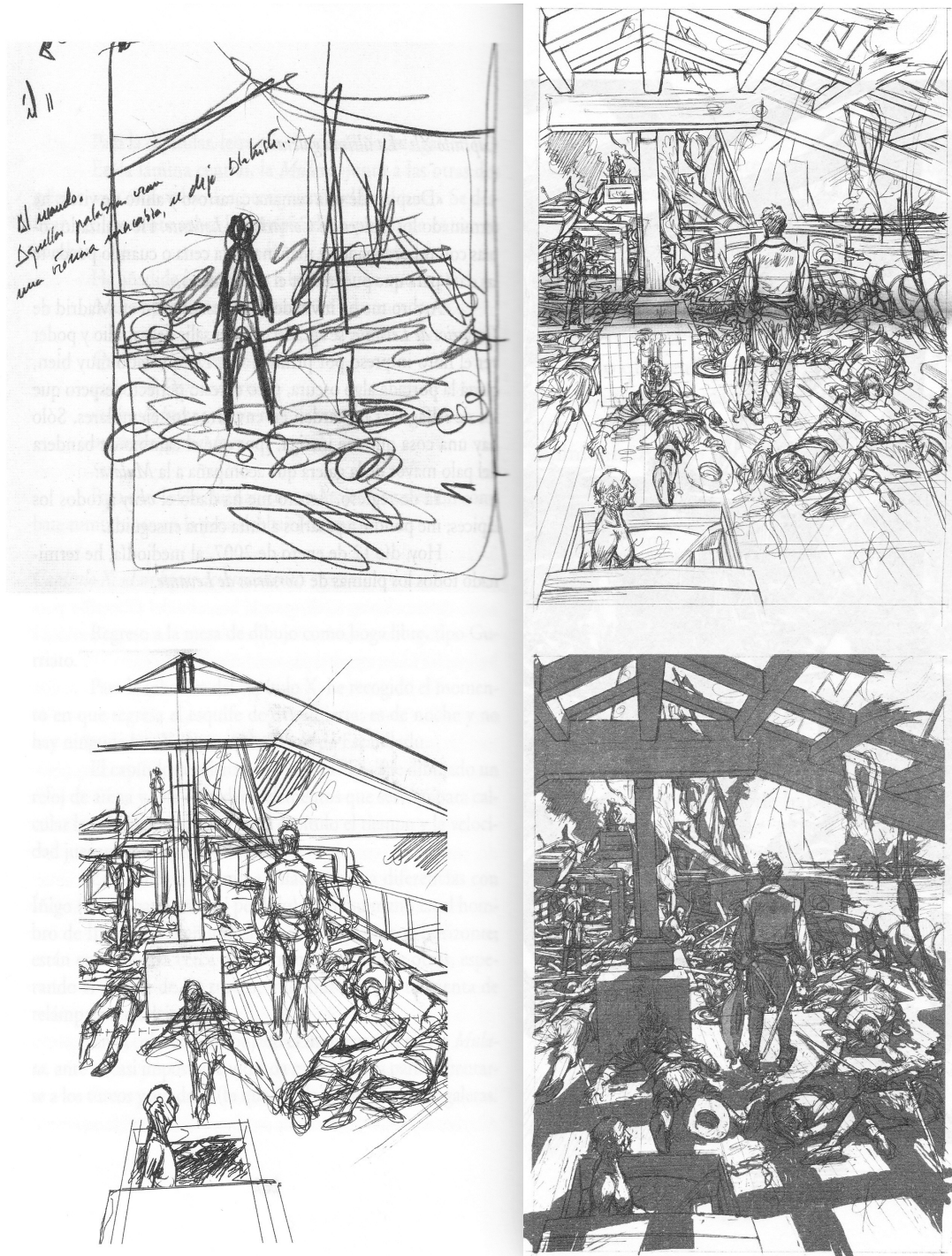
Couverture, source:
www.joanmundet.com

IV) Expositions:

- *El Alariste de Joan Mundet*, Mairie d'Avilés, Asturias, 2009.
- *El capitán Alariste*, 13 Journées de bande-dessinée d'Avilés, Asturias, 2008.
- *Alrededor de Alariste*, Université de Cádiz, San Roque, 2008.
- *Alariste*, 26ème Salon International de bande-dessinée de Barcelone, 2008.
- *Alariste la sombra del héroe*, Université de Murcie, 2007.
- *La España del capitán Alariste*, Alicante, 2007.
- *El capitán Alariste*, Premier Salon International de bande-dessinée de Huelva, 2007.
- *Alariste y su mundo*, Bibliothèque Régionale, Murcie, 2006.
- *Ilustraciones capitán Alariste*, librairie Primado, Valence, 2005-2006.
- *Originales novela gráfica El capitán Alariste*, Calisso art, Castellar del Vallès, 2005.
- *Alrededor del capitán Alariste*, Musée del Mas de las Matas, Teruel, 2004.

V) Exemple de son travail dans:

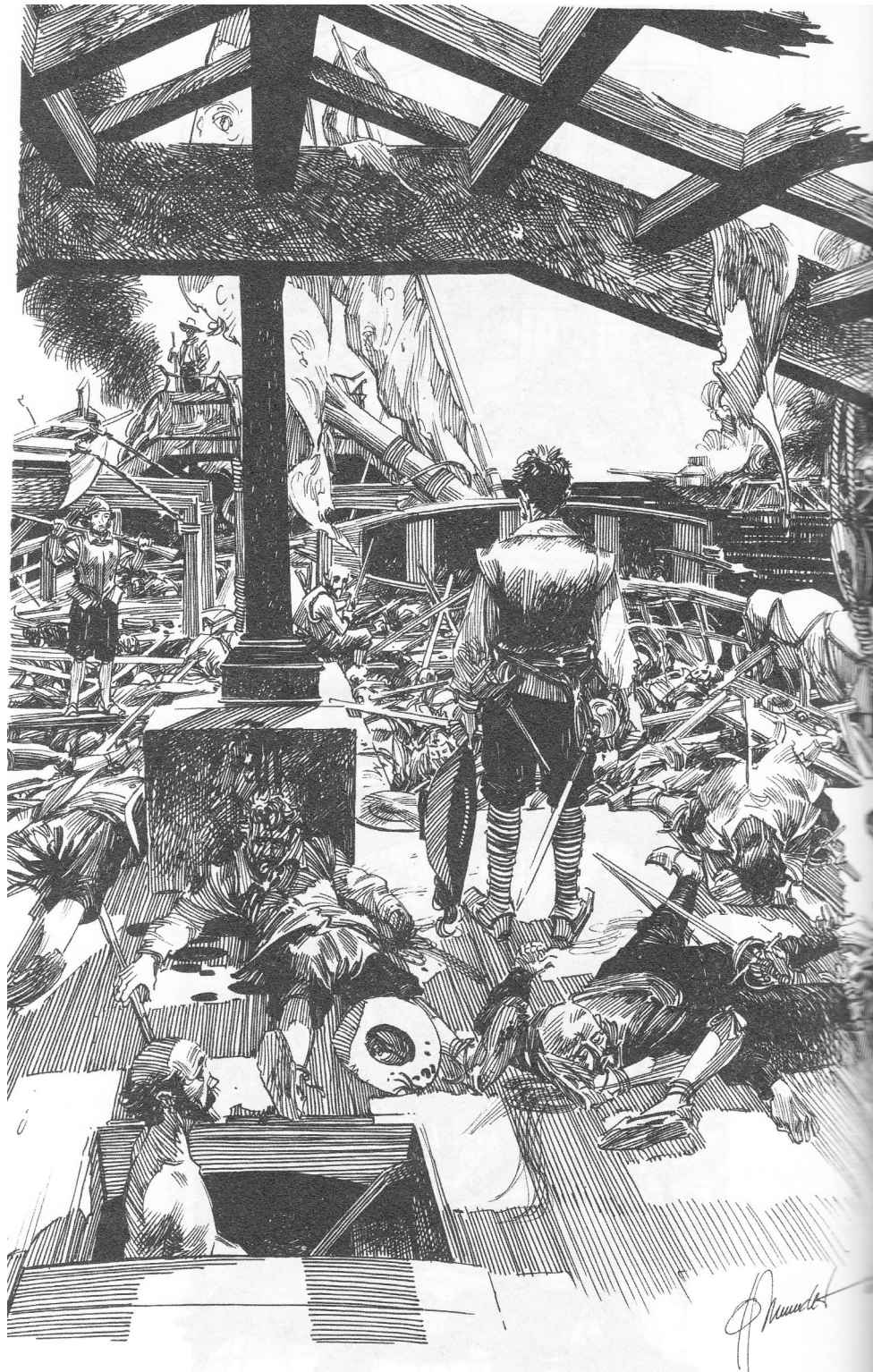
*Corsarios de Levante*⁷⁹²



⁷⁹² Illustration non incluse dans le roman mais représentant la fin du sixième volume.

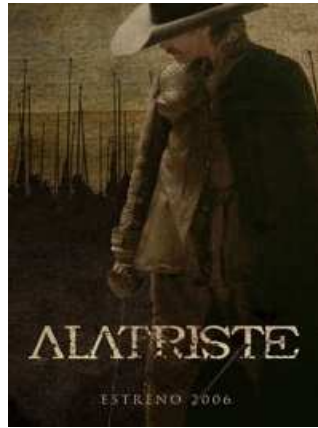
Source: Joan MUNDET, *Alatriste: diario de una aventura gráfica*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, Espagne, Alfaguara, 2009, p. 288-290.

De Joan Mundet, même source que précédemment



Annexe 3

Fiche technique du film *Alatriste*⁷⁹³



Affiches promotionnelles

- **Titre:** *Alatrisme*
- **Date de sortie:** septembre 2006 en Espagne.
- **Réalisation:** Agustín Díaz Yanes.
- **Scénario:** Agustín Díaz Yanes, d'après Arturo Pérez-Reverte.
- **Producteurs:** Alvaro Augustín, Antonio Cardenal.
- **Directeur de la photographie:** Paco Femenia.
- **Montage:** Jose Salcedo.
- **Musique:** Roque Baños.
- **Durée:** 145 minutes.

- **Distribution:**
 - Viggo Mortensen: Diego Alatriste y Tenorio.
 - Javier Cámara: Comte-Duc d'Olivares.
 - Eduardo Noriega: Comte de Guadalmedina.
 - Juan Echanove: Francisco de Quevedo.
 - Unax Ugalde: Íñigo Balboa.
 - Nacho Pérez: Íñigo Balboa, jeune homme.
 - Nadia du Santiago: Angélica de Alquézar, à l'âge de 14 ans.

⁷⁹³ Source : <http://www.perezreverte.com/capitan-alatriste/otras-vidas/25/alatriste-la-pelicula/>.

Elena Anaya: Angélica de Alquézar, jeune femme.
Ariadna Gil: María de Castro.
Francesc Garrido: Martín Saldaña (substitué à Antonio Resines).
Eduard Fernández: Sebastián Copons.
Blanca Portillo: le Frère Emilio Bocanegra.
Paco Tous: Général Francisco de Melo.
Jesús Castejón: Luis de Alquézar.
Enrico Lo Verso: Gualterio Malatesta.
Pilar López de Ayala: femme de Malatesta.
Antonio Dechent: Curro Garrote.
Pilar Bardem: religieuse.
Álex O'Dogherty: Lope Balboa.

Synopsis

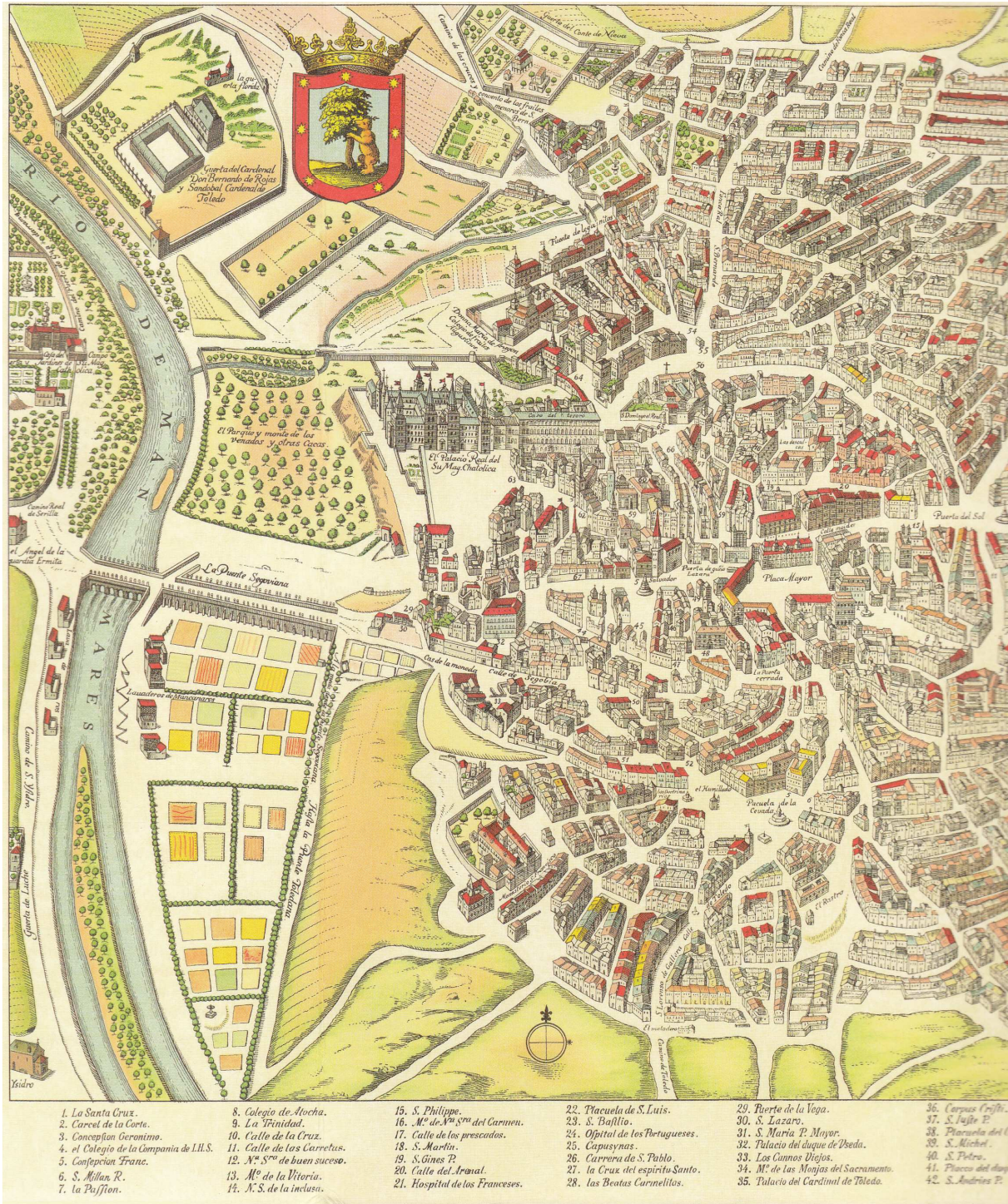
L'histoire se déroule dans l'Espagne Impériale du XVIIème siècle. Diego Alatriste est un soldat au service du roi Philippe IV. La trame commence aux Pays-Bas, où le tercio de Diego Alatriste se bat contre les Hollandais, qui tuent Lope Balboa (père d'Íñigo Balboa, ami et page du capitaine Alatriste). Alatriste décide de rentrer à Madrid où la famille Balboa lui demande qu'il s'occupe d'Íñigo.

La trame du film fait un bref parcours des cinq livres publiés jusqu'à 2006 (aucune mention à *Limpieza de sangre*, le second volume), maintenant comme fil conducteur les personnages principaux. De nombreuses scènes furent coupées au montage et les opinions sont par conséquent partagées.

Annexe 4

Plans de Wit et de Teixeira

I) Plan de Madrid publié par Frederic de Wit (vers 1635):



Source : Bernard Bessière, *Histoire de Madrid*, Fayard, 1996
 et Wikipedia, Licence CC-BY-SA



- | | | | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|--|---|--|
| 36. Iglesia de S. Esteban. | 43. Calle de los Aljibes. | 50. M. de S. Catalina el espíritu Santo. | 57. S. Catalina. | 64. el encarnacion. Monasterio Real de monjas. |
| 37. S. Pedro. | 44. M. Comendadoras. | 51. S. Antonio. | 58. Plazo de Hornado. | 65. Lanadero. |
| 38. Puente de San Pedro. | 45. S. Solazár. P. | 52. S. Antonio. | 59. S. Juan P. | 66. Canóes del Peral. |
| 39. S. Juan. | 46. Descalzas del Carmen. | 53. P. de San Francisco. | 60. P. de San Juan. | 67. S. Nicolas. |
| 40. S. Juan. | 47. el Colegio de los Ingleses. | 54. Plazo de S. Domingo. | 61. S. Clara. | |
| 41. Puente del Arroyo de la Justicia. | 48. M. de Monjas de punto. | 55. Carnicería. | 62. S. Juan. | |
| 42. S. Antonio P. | 49. Hosp. de los Italianos. | 56. M. de los Angeles. | 63. S. Gil Tralles de los Franciscanos. | |

F. de Wit Encañit. Amsterdani

II) Plan de Madrid par Pedro Teixeira Albornaz (1656):

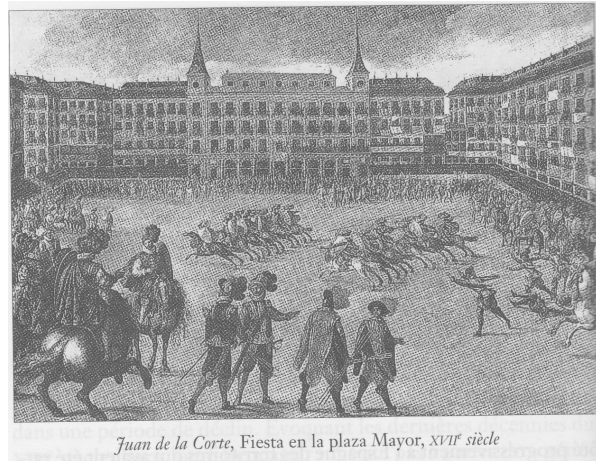
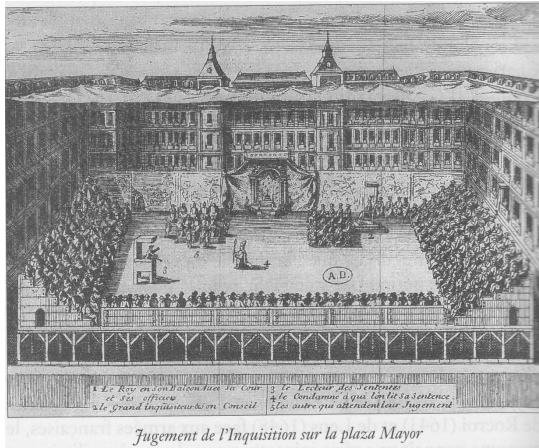


Source: Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico
et Wikipedia, Licence CC-BY-SA

Annexe 5

Album photo d'Alatriste⁷⁹⁴

I) Madrid:



La Plaza Mayor⁷⁹⁵



⁷⁹⁴ Sources des images:

- Juan ESLAVA GALÁN, *Viaje a los escenarios del capitán Alatriste*, Madrid, El País Aguilar, 2006.
- Bernard BESSIERE, *Histoire de Madrid*, Fayard, 1996.
- José BELMONTE et J.M. LÓPEZ DE ABIADA (coord.), *Alatriste: La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique*, Armand Colin, 2004.
- et Wikipedia, Licence CC-BY-SA.

⁷⁹⁵ Bernard BESSIERE, *op. cit.*, p. 74 et 84, et photo personnelle.



Alcázar Real du XVIIème siècle⁷⁹⁶



Palais Royal actuel (façade nord)

⁷⁹⁶ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 17, et photo personnelle.



Parc du Buen Retiro⁷⁹⁷



Palais du Buen Retiro au XVII^e siècle⁷⁹⁸

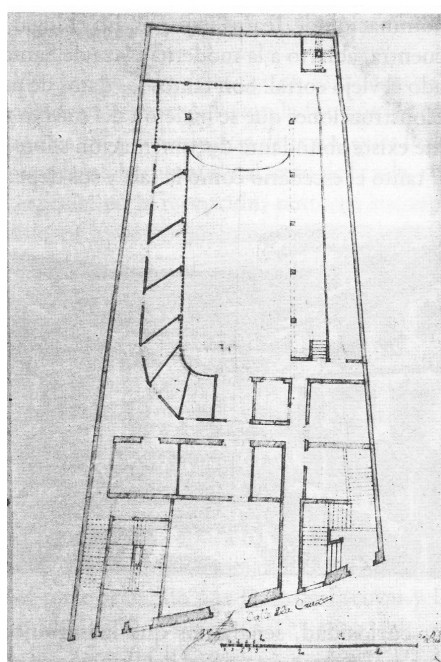
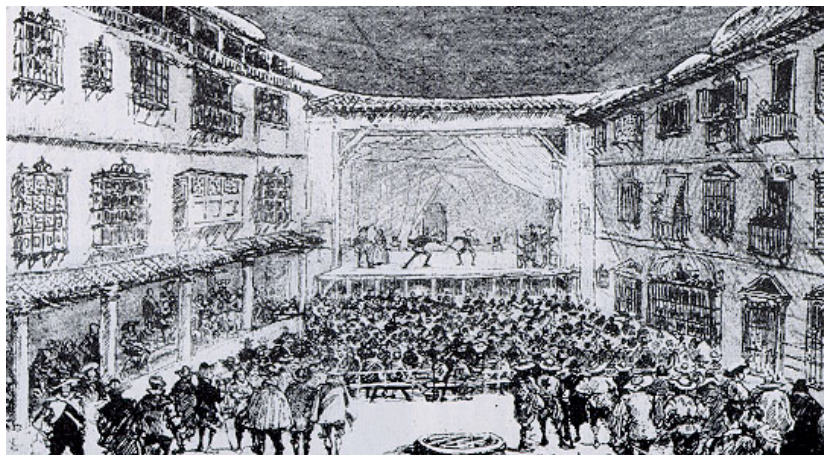


Palais du Buen Retiro Actuel

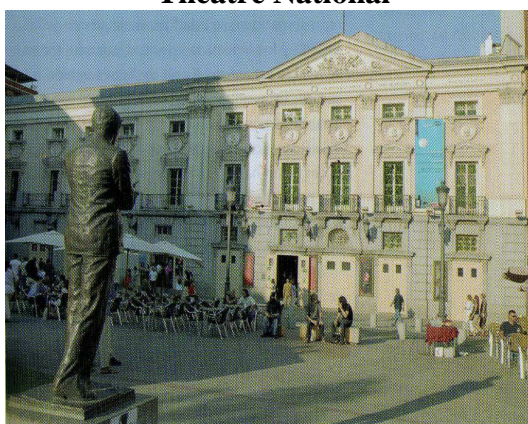
⁷⁹⁷ Bernard BESSIERE, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁹⁸ Source: http://www.boadilla.com/pages/buen_retiro.htm.

« Corrales de comedias »⁷⁹⁹

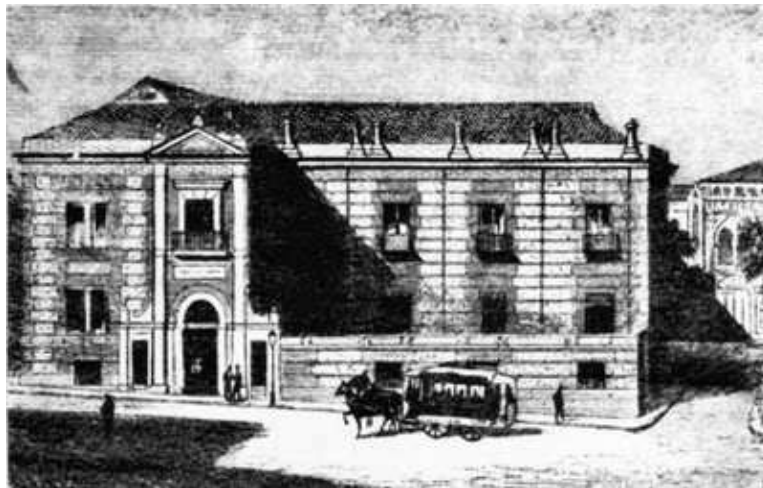


Théâtre National



⁷⁹⁹ César OLIVA, *Alatriste en el corral de comedias*, in *Alatriste: La sombra del héroe*, op. cit., p. 327-328.
Juan ESLAVA GALÁN, op. cit., p. 45.

Maison des Sept Cheminées⁸⁰⁰



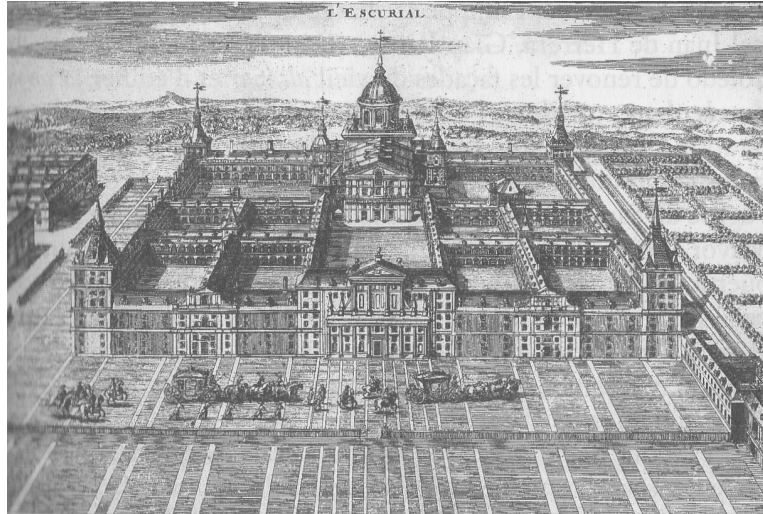
⁸⁰⁰ Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA.

San Ginés⁸⁰¹



⁸⁰¹ Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA.

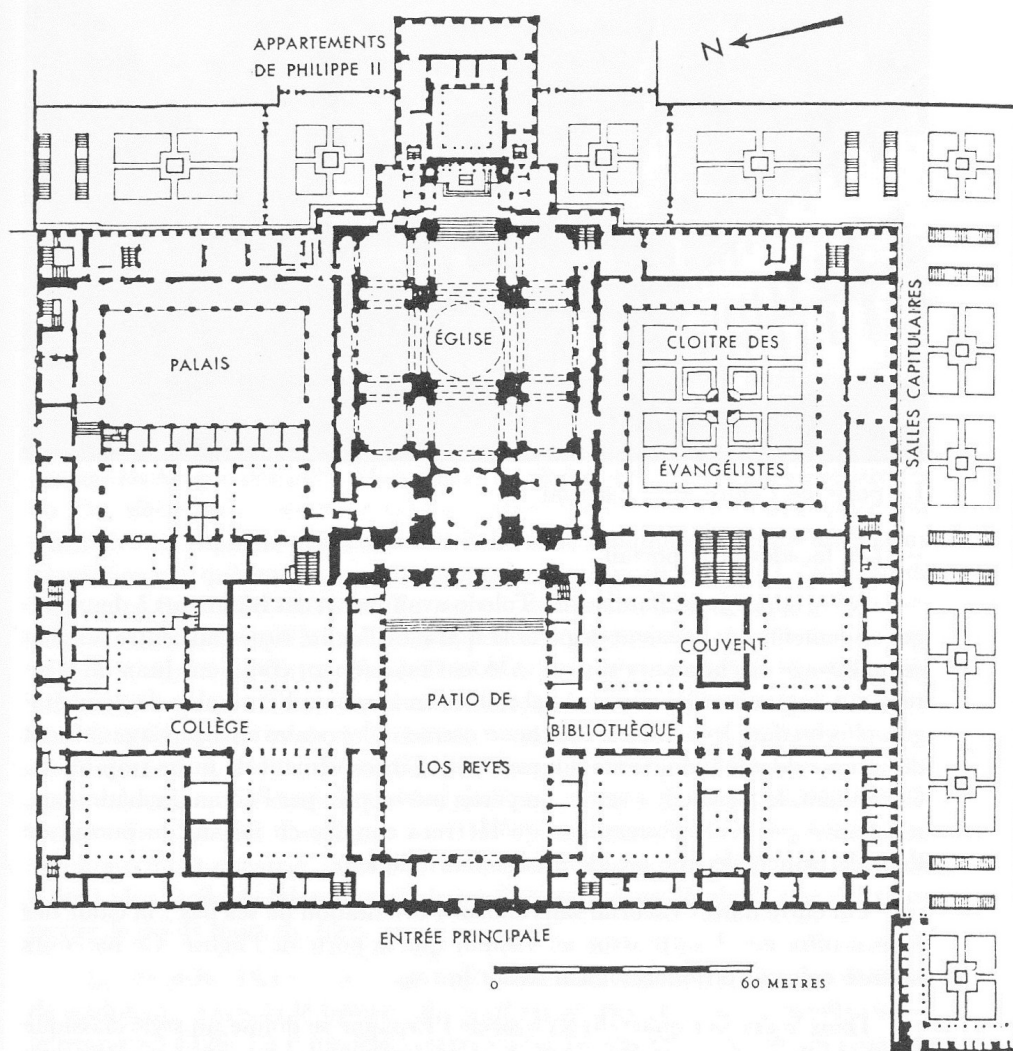
El Escorial⁸⁰²



⁸⁰² Bernard BESSIERE, *Histoire de Madrid*, op. cit., p. 71, et Wikipedia, Licence CC-BY-SA.

Plan de l'Escorial⁸⁰³

Le plan de l'Escorial



Source : Durliat M., *L'architecture espagnole*, Toulouse, Privat-Didier, 1966.

⁸⁰³ Raphaël CARRASCO, Claudette DÉROZIER, Annie MOLINÉ-BERTRAND, *op. cit.*, p. 245.

II) Les Flandres:

Château de Bréda⁸⁰⁴



Centre ville actuel avec la *Grote Kerk* (l'église)⁸⁰⁵

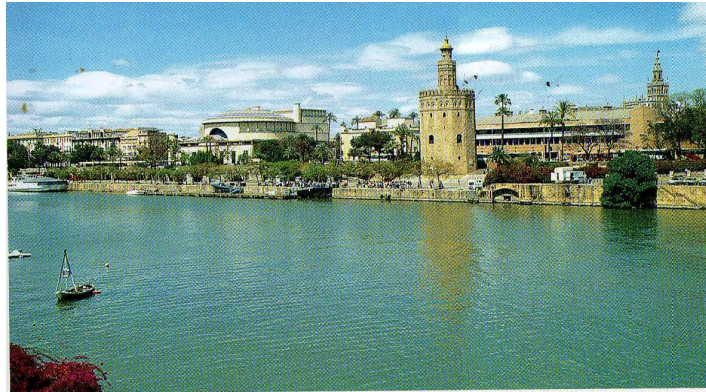


⁸⁰⁴ Juan ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁰⁵ Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA.

III) Andalousie⁸⁰⁶:

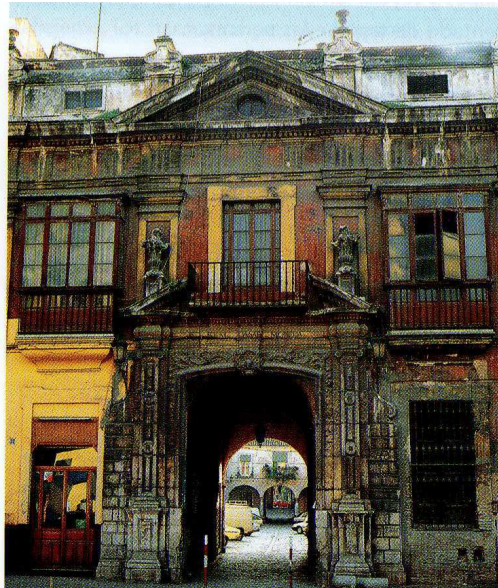
Triana



Torre del Oro



Casa de la Moneda



⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 121, 123, 125, 132, 136, 139, 143, 164. Et Wikipedia, Licence CC-BY-SA.

**Casa de Contratación
(actuel Archivo de Indias)**



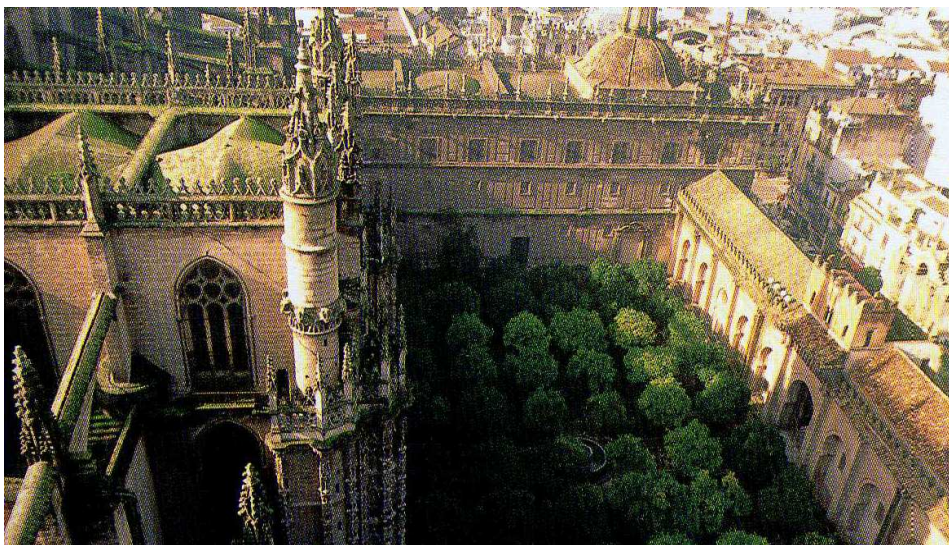
Cathédrale de Séville



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA



La Giralda et le Patio de los Naranjos



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

Le parc Alameda de Hércules



Les rives du Guadalquivir



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

IV) La côte africaine et la Méditerranée:

Images d'Oran



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

Le détroit des Dardanelles⁸⁰⁷



⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 201.

V) L'Italie⁸⁰⁸:

La baie de Naples



Monuments de Venise

Castel dell'Ovo



Castel Nuovo



⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 189, 190 pour la première et Wikipedia pour le reste, Licence CC-BY-SA.

Castel Sant'Elmo



Pont Rialto

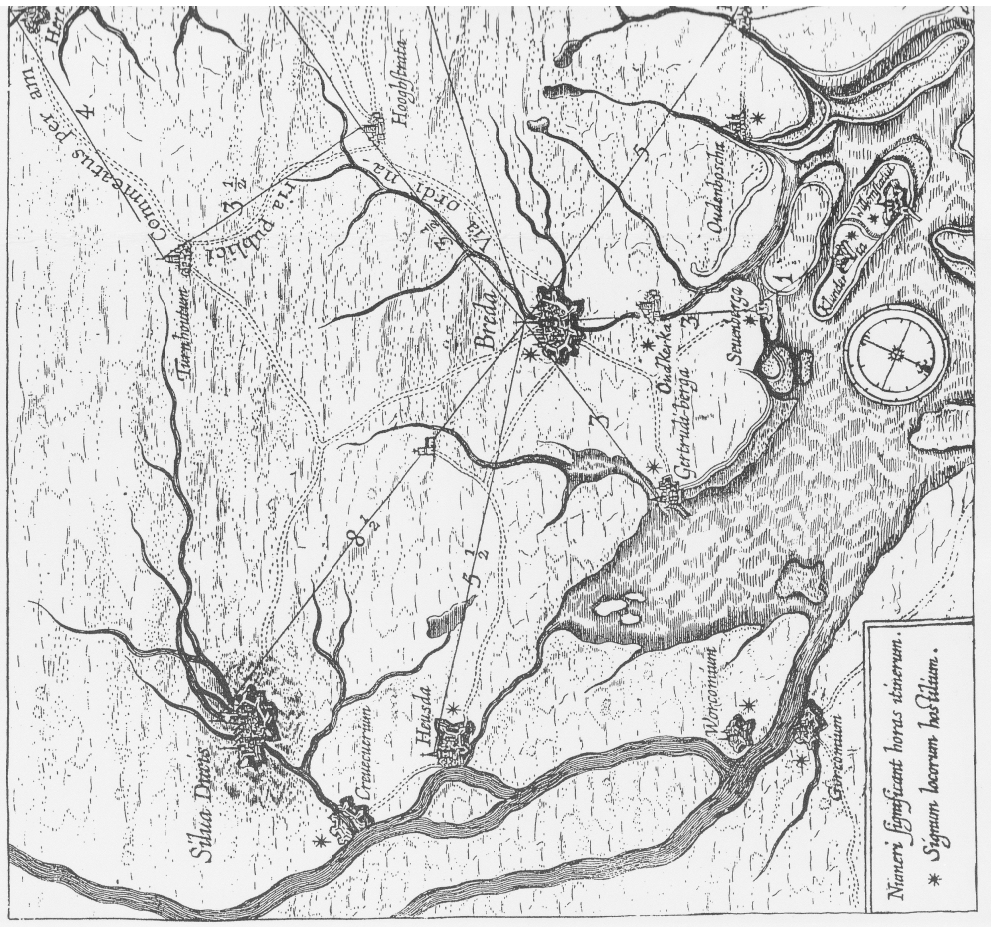


Basilique San Marco

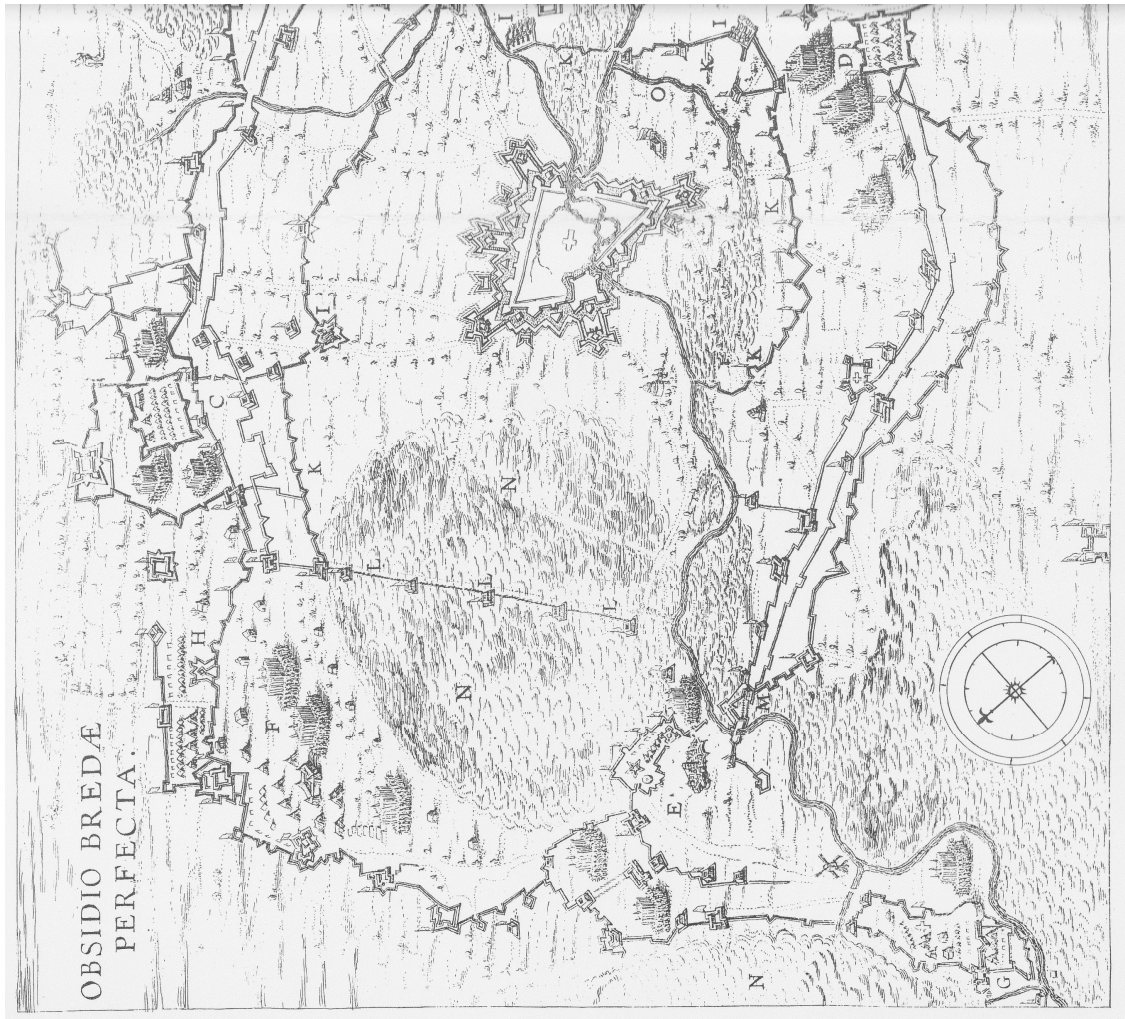
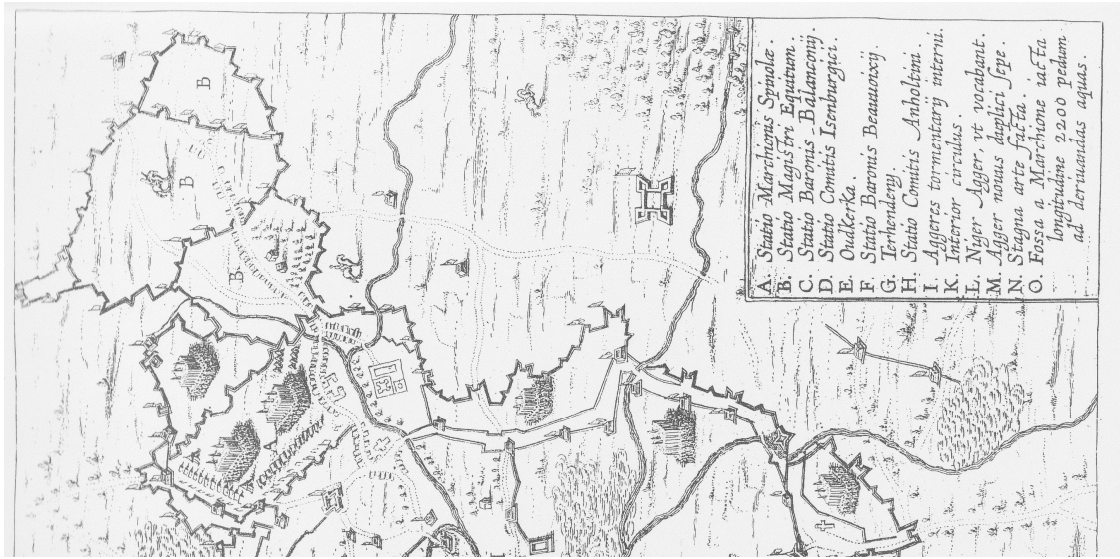


Annexe 6

Cartes du siège de Breda



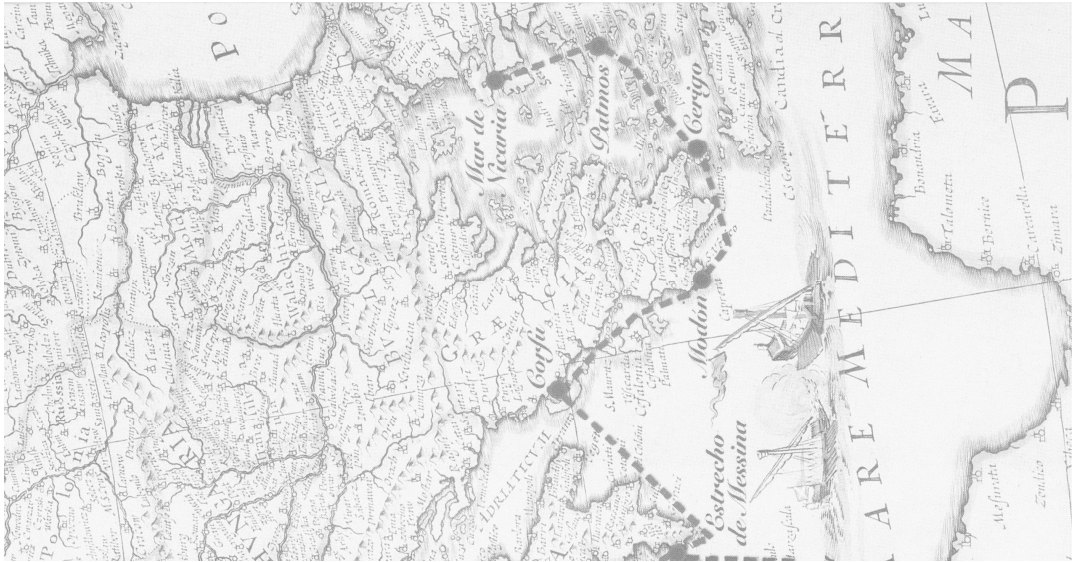
Intérieur de la couverture de SB, édition Alfaguara



Intérieur de la couverture de SB, édition Alfaguara

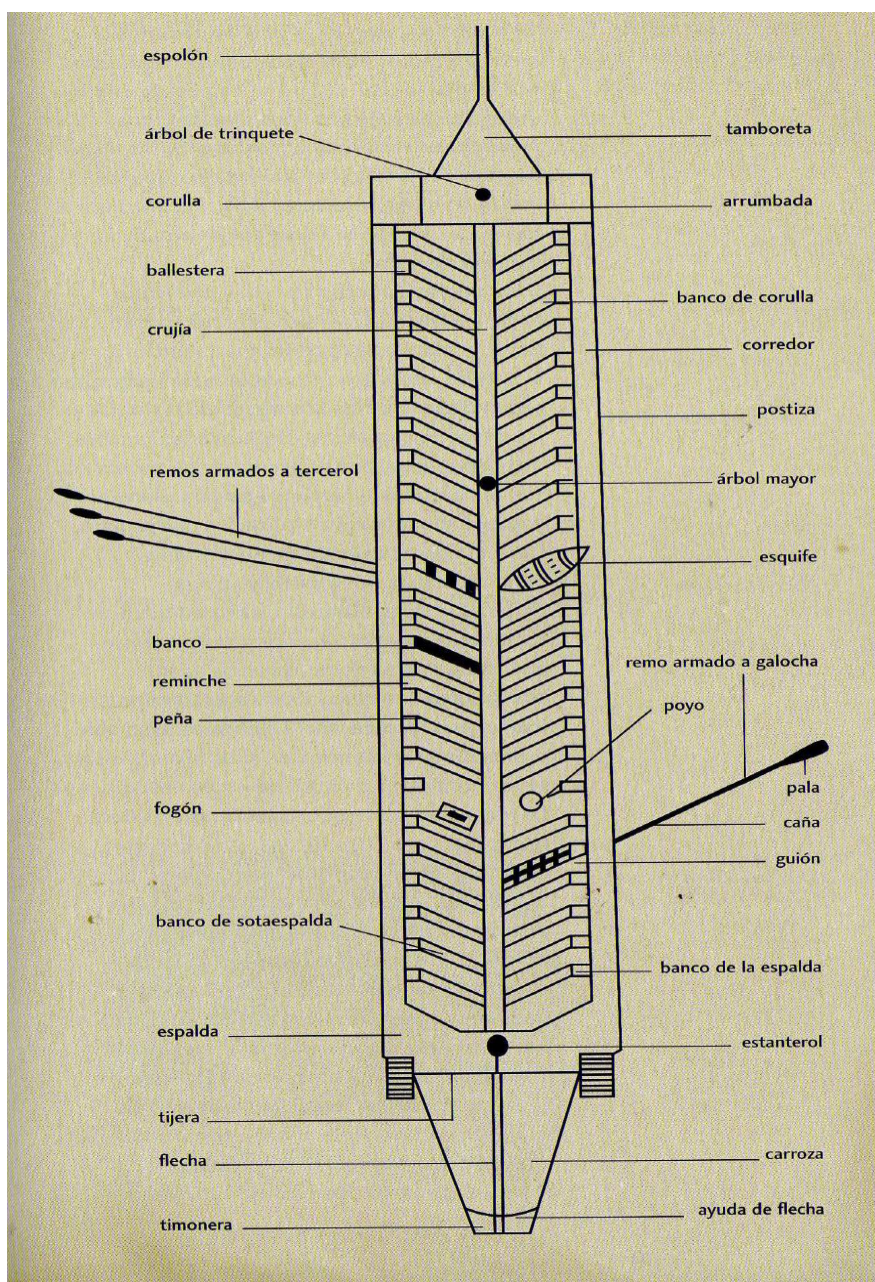
Annexe 7

La Méditerranée et la Mulata



Intérieur de la couverture de CL, édition Alfaguara

Schéma d'une galère⁸⁰⁹



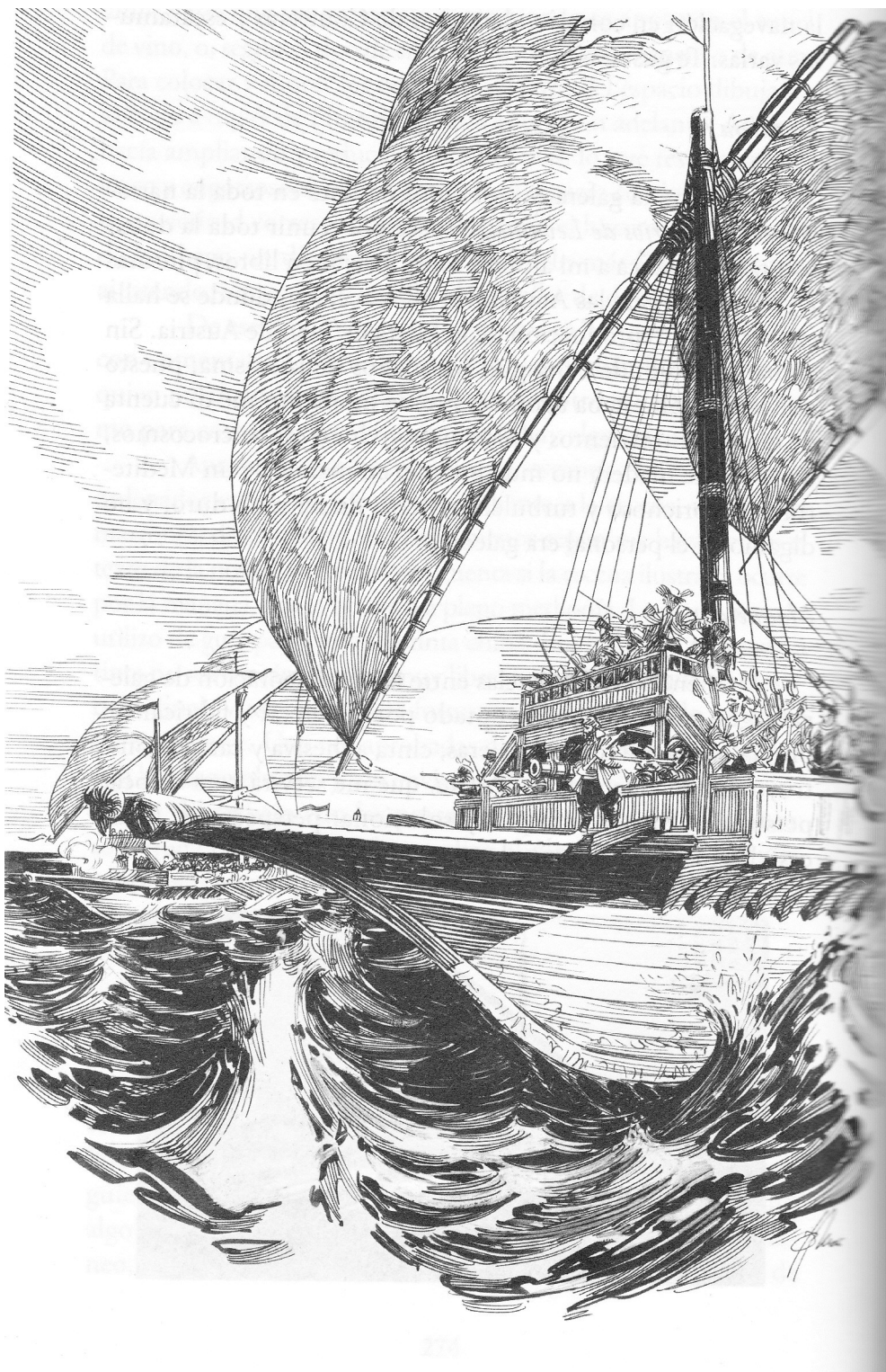
Maquette de La Mulata⁸¹⁰



⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁸¹⁰ Joan MUNDET, *art. cit.*, p. 275.

Illustration de Joan Mundet⁸¹¹



⁸¹¹ Source: *CL*, p. 274.

Annexe 8

L'honneur⁸¹²

Tabla 1. Principales valores de “honor” en la Edad Media	
valor externo	valor interno
<ul style="list-style-type: none"> • propiedades, patrimonios • heredades, usufructos • rango en la sociedad • cargo • méritos • reconocimiento social • prestigio social • reputación, fama • virginidad en las mujeres • <i>Minne</i> • obsequio, alabanza, aplauso o celebridad de alguna cosa • concesiones, relaciones de superiores hacia inferiores 	<ul style="list-style-type: none"> • dignidad • compostura • virtud social • virtud religiosa

Tabla 2. Principales valores de “honor” en la sociedad contemporánea	
valor externo	valor interno
<p>(menor relevancia)</p> <ul style="list-style-type: none"> • rango en la sociedad • cargo o empleo (propio o concedido) • méritos • reconocimiento social • prestigio personal y social • gloria o reputación, fama • buena opinión y fama, adquirida por la virtud y el mérito • obsequio, alabanza, aplauso o celebridad de alguna cosa • concesiones, relaciones de superiores hacia inferiores 	<p>(esencialmente moral)</p> <ul style="list-style-type: none"> • dignidad • pudor, honestidad y recato en las mujeres • cualidad que impulsa <ul style="list-style-type: none"> - al cumplimiento de los deberes respecto del prójimo y de nosotros mismos - a conducirse con arreglo a las más elevadas normas morales - a comportarse de manera que se pueda conservar la propia estimación y ser merecedor de la consideración y respeto ajenos • cualidades caballerescas adaptadas a nuestra realidad social

⁸¹² Francisco BÁEZ DE AGUILAR GONZÁLEZ, *Del “Honor” y “España” en los mundos del capitán Alariste. Aspectos léxicos-semánticos.*, in *Territorio Reverte*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 43, 44 et 51.

Tabla 4. Principales valores de “honor” en los Siglos de Oro

valor externo (menor relevancia)	valor interno (esencialmente moral)
<ul style="list-style-type: none"> • cargo o empleo (propio o concedido) • rango en la sociedad • méritos • reconocimiento • prestigio personal y social • gloria o reputación, fama • buena opinión y fama, adquirida por la virtud y el mérito • obsequio, alabanza, aplauso o celebridad de alguna cosa • virginidad en las mujeres • <i>limpieza de sangre</i> • <i>no realizar trabajos artesanales</i> • <i>la vestimenta</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • dignidad • compostura • virtud social • pudor, honestidad y recato en las mujeres • cualidad que impulsa <ul style="list-style-type: none"> - al cumplimiento de los deberes respecto del prójimo y de nosotros mismos - a conducirse con arreglo a las más elevadas normas morales - a comportarse de manera que se pueda conservar la propia estimación y ser merecedor de la consideración y respeto ajenos • <i>respeto a la verdad</i> • <i>mantenimiento de la palabra dada</i>

Annexe 9

Typologies narratives⁸¹³

I) Typologie adaptée de Cesare Segre:

VOCES ↓	PUNTO DE VISTA →	Hechos analizados desde el interior	Hechos observados desde el exterior
Narrador presente como personaje en la acción		1) <i>Narrador homodiegético intradiegético</i> (el héroe narra su propia historia)	2) <i>Narrador homodiegético extradiegético</i> (un testigo narra la historia del héroe)
Narrador ausente como personaje de la acción		4) <i>Narrador heterodiegético intradiegético</i> (el autor implícito omnisciente narra la historia)	3) <i>Narrador heterodiegético extradiegético</i> (el autor implícito narra la historia del héroe)

II) Narrateur incarné par Iñigo Balboa ou Boris Balkan:

Rasgos ↓	tipo de narrador →	Narrador omnisciente tradicional	Narrador omnisciente moderno	Narrador testigo omnisciente	Narrador testigo perspectivista	Narrador autobiográfico estricto
Interno		-	-	+	+	+
Autodiegético		-	-	-	-	+
Perspectivista		-	-	-	+	+
Fijo		-	-	-	+	+
Introspectivo		-	+	+	+	+
Exceptivo		-	+	+	+	+
Diferido		-	+	+	+	+
Intrusivo		-	+	+	+	+

⁸¹³Alberto MONTANER, *Iñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas)*, in *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausicaä, 2003, p. 288-289. Tableaux reproduits aux pages 304 et 309.

Cesare SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, p. 31.

Saúl GARNELO MERAYO, *Teoría de la novela histórica. Historia y novela en Jesús Fernández Santos*, Universidad de León, 2006, p. 81.

III) Les relations temporelles:

HISTORIA Y DISCURSO: RELACIONES TEMPORALES		
ORDEN	DURACIÓN	FRECUENCIA
<i>Analepsis</i> (salto hacia atrás)	<i>Sumario</i> (resumen del tiempo de la historia en el discurso)	<i>Relato singulativo</i> (se cuenta una vez lo sucedido una vez)
	<i>Escena</i> (equivalencia del tiempo de la historia y del discurso)	<i>Relato repetitivo</i> (se cuenta varias veces lo sucedido una vez)
<i>Prolepsis</i> (salto hacia delante)	<i>Elipsis</i> (supresión de la historia en el discurso)	
	<i>Pausa descriptiva</i> (demora en el discurso respecto al tiempo de la historia)	<i>Relato siléptico</i> (se cuenta una vez lo sucedido varias veces)

Annexe 10

⚔ Outils culturels

I) Intertextualité⁸¹⁴

Intertextualité	Explicite	Implicite
Littérale	citation	plagiat
Non littérale	référence	allusion

II) La rendición de Breda o Las lanzas (1635) de Diego Velázquez



Source: Wikipedia, Licence CC-BY-SA

⁸¹⁴ Annick BOUILLAGUET, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989, in *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n°1, « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », dir. Marie-Madeleine GLADIEU et Alain TOUVÉ, Reims, Epure, 2006, p. 11.

Table des matières

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS	6
RESUME	7
PRÉFACE	8
Con ustedes, Arturo Pérez-Reverte	8
INTRODUCTION	11
I) RETOUR AU TERRITOIRE REVERTE : LE ROMAN HISTORIQUE	17
I.1) Un lecteur qui écrit des livres	17
I.2) Entre tradition et modernité : lutte contre l’oubli	27
I.3) Rôle de l’Histoire : enseigner et divertir.....	37
II) L’HISTOIRE AU SERVICE DE LA FICTION : <i>LAS AVENTURAS DEL CAPITAN ALATRISTE</i>	54
II.1) Un feuilleton « à suivre »	54
II.1.1) <i>El capitán Alatriste</i> (1996)	55
II.1.2) <i>Limpieza de sangre</i> (1997).....	61
II.1.3) <i>El sol de Breda</i> (1998)	68
II.1.4) <i>El oro del rey</i> (2000)	73
II.1.5) <i>El caballero del jubón amarillo</i> (2003).....	77
II.1.6) <i>Corsarios de Levante</i> (2006).....	83
II.1.7) <i>El puente de los Asesinos</i> (2011).....	88
II.2) Le cadre historique	95
II.2.1) Références géographiques.....	96
II.2.2) Institutions et figures historiques	113
II.2.3) Figures littéraires et artistiques	123
II.3) La fiction et ses acteurs	130

II.3.1) Protagonistes	130
II.3.2) Adjuvants	142
II.3.3) Antagonistes	146
II.3.4) Personnages secondaires	152
III) LA STRATEGIE NARRATIVE.....	157
III.1) Instance narratrice	161
III.1.1) Identité du narrateur	161
III.1.2) Discours et langages	165
III.1.3) Focalisations	171
III.2) Perspective temporelle	175
III.2.1) Temps du récit.....	175
III.2.2) Mécanismes narratifs	177
III.3) Critique et intertextualité	184
III.3.1) Les ombres du Siècle d’Or.....	185
III.3.2) ... et ses lumières	191
CONCLUSION.....	197
BIBLIOGRAPHIE.....	200
I) Corpus.....	200
II) Ouvrages de référence	200
III) Articles	203
IV) Documents numériques et sites Internet	206
ANNEXES.....	210
ANNEXE 1.....	211
Bibliographie d’Arturo Pérez-Reverte	211
ANNEXE 2.....	213
Biographie et travaux de Joan Mundet.....	213

ANNEXE 3	218
Fiche technique du film <i>Alatriste</i>	218
ANNEXE 4	220
Plans de Wit et de Teixeira.....	220
ANNEXE 5	222
ANNEXE 5	223
Album photo d'Alatriste.....	223
ANNEXE 6	239
Cartes du siège de Breda	239
ANNEXE 7	241
La Méditerranée et la Mulata	241
ANNEXE 8	245
L'honneur	245
ANNEXE 9	247
Typologies narratives	247
ANNEXE 10	249
Outils culturels	249
TABLE DES MATIÈRES	250