



HAL
open science

Des écrivains voyageurs français aux costumbristas espagnols : représentations de la femme andalouse

Anaïs Coulin

► **To cite this version:**

Anaïs Coulin. Des écrivains voyageurs français aux costumbristas espagnols : représentations de la femme andalouse. Littératures. 2012. dumas-00933323

HAL Id: dumas-00933323

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00933323>

Submitted on 20 Jan 2014

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.

Des écrivains-voyageurs français aux *costumbristas* espagnols : Représentations de la femme andalouse

ESCENAS ANDALUZAS.

LA SIÑA EN PERIA



Lameyer d

Perrandes g.

Anaïs Coulin

Sous la direction de M. Georges Tyras
Professeur de langue et littérature espagnoles contemporaines

Mémoire de Master 2 recherche d'études ibériques et ibéro-américaines
parcours hispanique
Année universitaire 2011-2012



Université Stendhal Grenoble III
Département Langues, littératures et civilisations étrangères

**Des écrivains-voyageurs français
aux *costumbristas* espagnols :
Représentations de la femme andalouse**

Anaïs Coulin

Sous la direction de M. Georges Tyras
Professeur de langue et littérature espagnoles contemporaines

Mémoire de Master 2 recherche d'études ibériques et ibéro-américaines
parcours hispanique
Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier mes parents et mes proches, de m'avoir donné toutes les armes pour affronter la vie sous les meilleurs auspices, et de m'avoir soutenue et accompagnée dans mes projets, tout au long de ma vie, et notamment pour ce mémoire.

Quisiera agradecerle a mi familia andaluza, por haber cambiado mi vida, por haberle dado sentido, y por haber engendrado en mí, una pasión, que nunca me ha abandonado, sino que al contrario, me acompaña en cada momento, y me llevó a escribir las presentes páginas.

J'ai également une pensée spéciale, pour les nombreux professeurs qui ont marqué mon parcours et particulièrement, pour Pierre Géal, qui a dirigé mon travail de recherche à sa naissance, ainsi que pour Georges Tyras, qui a dirigé le présent mémoire. Votre aide et votre soutien m'ont été précieux, et je vous en remercie sincèrement.



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Coulin PRENOM : Audis

DATE : 20/09/2012 SIGNATURE : 

Sommaire

Introduction	6
1. D'un courant à un autre : du singulier au commun	12
1.1. Récits de voyage et <i>costumbrismo</i> : des relations complexes.....	12
1.2. Une Espagne stéréotypée : des <i>topoi</i> andalous à l'identité nationale	19
1.3. Le <i>costumbrismo</i> comme vecteur de l'identité nationale espagnole	23
1.4. Stéréotypes et <i>topoi</i> andalous présents dans les œuvres du corpus.....	27
1.4.1. <i>Le Voyage d'Andalousie</i> , Théophile Gautier	27
1.4.2. <i>Mes vacances en Espagne</i> , Edgard Quinet.....	36
1.4.3. <i>Escenas Andaluzas</i> , Seraffn Estébanez Calderón	42
1.4.4. <i>Cuadros de costumbres</i> , de José Giménez Serrano	47
2. De la représentation des femmes andalouses	52
2.1. Quels types de femmes ?	53
2.1.1. Les différents statuts sociaux des femmes représentées.....	53
2.1.2. Âges et Féminin	58
2.2. Les femmes dans le récit	66
2.2.1. Quelles fonctions pour les femmes dans le récit ?.....	66
2.2.2. Quelle place pour les femmes dans le récit ?	73
2.3. Typologie des portraits de la femme	77
2.3.1. Représentations du physique féminin	77
2.3.2. L'habillement féminin.....	85
2.3.3. Descriptions du caractère féminin.....	91
3. Les femmes dans la société	95
3.1. Des femmes et des hommes	95
3.1.1. Femme et famille.....	95
3.1.2. Les relations hommes-femmes.....	102
3.2. Les femmes et l'amour	107
3.2.1. La séduction féminine	107
3.2.2. La séduction masculine.....	110
3.2.3. L'expression et la présence du sentiment amoureux	114
3.3. Les femmes et l'espace.....	118
3.3.1. Espace privé.....	118
3.3.2. Espace public.....	123
3.3.3. La religion et la femme : carcan ou instrument de rencontre ?.....	127
Conclusion	131
Bibliographie	133

Introduction

Au cours du XIXe siècle, alors que l'Europe est secouée par une recherche identitaire aussi nécessaire qu'intense, du fait du besoin de chaque Etat-Nation, de se définir en propre pour asseoir sa puissance, une mode littéraire se confirme, après avoir débuté un siècle auparavant : le courant de la littérature de voyage. En effet, les Lumières ont influencé de nombreux domaines, entre lesquels le voyage éclairé a vu le jour. Il fallait se lancer à la découverte du savoir et celui-ci constituait l'une des manifestations du déploiement intellectuel¹.

D'autre part, il faut bien souligner que le voyage a toujours eu une considérable importance dans l'imaginaire humain, et par conséquent, des répercussions à l'échelle de l'écriture². Pour ce qui est du voyage éclairé, il consistait à se rapprocher de ce qui est différent, afin d'acquérir de nouvelles connaissances, de compléter l'éducation ou de se former intellectuellement, il ne s'agissait donc pas uniquement de se confronter à l'exotique. Autrement dit, ce qui les intéressait, plutôt que la beauté des paysages, était davantage de rencontrer et de comprendre de nouveaux peuples avec leurs cultures, leurs coutumes, mais aussi d'observer les structures gouvernementales de différents pays pour pouvoir ensuite les comparer avec les leurs, lesquelles faisaient souvent l'objet de nombreuses et vives critiques³.

Mais sous l'impulsion de ces voyages d'études, de nouvelles personnes avec des profils foncièrement différents, se sont à leur tour laissées séduire par l'idée du voyage, selon des prétentions complètement distinctes de celles du voyage éclairé. L'unique aspect qui unissait les différents voyageurs de l'époque, était donc que tous disposaient d'un potentiel financier suffisant pour accéder à ce privilège. Ainsi, la seconde catégorie de voyageurs ne cherchait quant à elle, qu'à se divertir, à acheter quelque cadeau souvenir, et à se rendre à la Cour des pays visités, vulgarisant par là même le voyage éclairé. Ces derniers n'ont bien entendu écrit aucun récit de voyage, se contentant d'être les simples « touristes » de l'époque⁴. Et afin d'avoir un panorama complet des différents types de voyageurs de l'époque, on soulignera que certains n'entraient dans

¹ Diana SALCINES DE DELÁS, *La literatura de viajes: una encrucijada de textos*, Thèse doctorale en philologie romantique dirigée par Eugenia Popeanga Chelaru, Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 27.

² Inmaculada TAMARIT VALLÉS, *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII* [En ligne], Thèse doctorale en philologie française et italienne sous la direction de Dolores Jiménez Plaza, Valencia : Universidad de Valencia, 2003, p. 35.

³ Diana SALCINES DE DELÁS, *La literatura de viajes*, p. 27-28.

⁴ *Ibid.*, p. 30 « Aunque no se empieza a hablar de turismo hasta el siglo XIX, en los primeros años de nuestra era ya existían los turistas. Estos eran los romanos de clases acomodadas que viajaban aprovechando los viajes comerciales a Egipto o a Grecia. Les atraía Las Pirámides, Alejandría, El Coloso de Rodas, etc. ».

aucunes de ces deux catégories, mais étaient au contraire, des aventuriers, des missionnaires, des colonisateurs, ou des négociateurs⁵.

Au siècle suivant, un nouveau type de voyageurs apparaît, en s'intégrant dans le courant qui lui était contemporain, le Romantisme. Les voyageurs conservent l'important legs de leurs prédécesseurs, mais l'adaptent à leurs nouvelles ambitions. C'est ainsi que se produit un tournant dans la littérature de voyage. Il n'est plus question d'« itinéraires » ou de récits dans la veine des guides touristiques actuels, dont la fonction est purement utilitaire, mais bien à l'inverse, d'œuvres fondamentalement littéraires. Le voyage représentait une source d'inspiration qui fournissait de nouvelles images pour l'écriture romantique.

L'effet de mode se construisant à nouveau autour de cette manière inédite de voyager, ce phénomène est devenu un véritable genre littéraire, a fortiori très puissant par les images qu'il véhiculait. Aussi, la figure du voyageur tend à se confondre avec celle de l'écrivain, et s'introduit de fait, une nouvelle distinction entre le voyageur-écrivain, qui profite de l'occasion du voyage pour écrire, et l'écrivain-voyageur, qui voyage (mais pas obligatoirement) dans le but d'écrire.

L'on pointe ici une curiosité de l'époque, qui résidait dans le fait qu'il n'était pas indispensable de se rendre dans un pays, pour écrire à son propos. En effet, l'impulsion donnée par certains écrivains-voyageurs, a conduit d'autres auteurs à produire des sortes de réécritures, pour lesquelles ils se limitaient à lire des œuvres préexistantes, sans forcément voyager, faisant prévaloir l'aspect stylistique au détriment de la véracité du contenu et de la justesse référentielle. Aussi, des erreurs et approximations se sont peu à peu diffusées jusqu'à imprégner le genre, devenant des stéréotypes ou des préjugés qui ont bientôt dépassé le simple cadre littéraire.

Ce qui apparaissait comme le plus attractif et attrayant pour cette littérature, était de traiter de pays exotiques, perçus comme dangereux, et plus précisément de pays orientaux, ou qui étaient considérés comme tels, comme c'est le cas de l'Espagne. Laquelle s'est illustrée de manière prédominante, notamment au travers de l'Andalousie. La proximité de ce pays européen, associée au dépaysement culturel qu'il proposait ou inspirait, a fait de l'Espagne l'un des lieux et des thèmes de prédilection desdits écrivains-voyageurs. L'idée du danger participant activement à produire un bon récit de voyage, les histoires se devaient d'être vives, pleines de péripéties, malgré les longues descriptions qui caractérisent également le genre, afin de correspondre aux attentes que les lecteurs s'étaient constitués.

Telles furent donc les principales caractéristiques de la littérature de voyage, une littérature étroitement liée au Romantisme contemporain. En effet, le Romantisme qui a vu le jour au XVIIIe siècle en Angleterre ainsi qu'en Allemagne, avant d'arriver un siècle plus tard en France et en Espagne, se

⁵ *Ibid.*, p. 32.

définit principalement par la revendication d'un « je » écrivain qui s'oppose au caractère fictif assigné aux poèmes et romans, par l'exaltation des sentiments, de l'extase jusqu'aux tourments les plus profonds de l'âme, au travers de l'exploration de nouvelles possibilités artistiques. Il constitue une véritable réaction contre la tradition classique et le rationalisme des Lumières.

L'un des auteurs qui s'est notamment distingué au sein de la littérature de voyage romantique n'est autre que Théophile Gautier ; lequel, — entre les divers voyages qu'il a fait dans différents pays — est tombé en amour de l'Espagne. Né le 30 août 1811 à Tarbes, il commence très jeune à montrer des talents pour l'écriture. Mais c'est en 1840, alors qu'il était déjà célèbre, qu'il découvre l'Espagne. Il prend la route de l'Espagne le 5 mai, sans prévoir l'incroyable impact que celle-ci va avoir sur lui. Il dira postérieurement au sujet de l'Espagne, « je me sens sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée »⁶. Ainsi, il y demeure cinq mois, parcourant l'Espagne et, notamment, l'Andalousie. « La découverte de Grenade, de l'Andalousie, marqua profondément Gautier, il y trouvera une source d'inspiration jamais tarie et évoquera souvent dans ses textes ce “pic” d'une aventure personnelle qui le transforma »⁷. La force avec laquelle il a vécu cette expérience, la qualité indéniable de son écriture ont fait de son œuvre *Le Voyage en Espagne* — ensuite rééditée sous divers titres et formats, étant donné que la première publication s'était faite par feuillets dans la presse —, l'une des meilleures de son domaine. Théophile Gautier avait écrit ce récit de voyage, dans une période de maturité du genre, apprenant des erreurs de ses prédécesseurs, et avec une intensité rarement atteinte. Et c'est en grande partie grâce au succès de son œuvre — dix éditions entre 1843 et 1875 — que l'opinion française a été si extraordinairement intéressée par l'Andalousie et les maures d'Espagne. Et c'est également ainsi que s'est constitué en France le courant de « maurophilie ». De manière générale, Frédéric Deval qualifiera la lecture du *Voyage en Espagne* de Gautier d'« indispensable à tous les hispanophiles »⁸. Il le présente comme une référence du genre. C'est ce même constat qui nous pousse à sélectionner sa partie relative à l'Andalousie, publiée de manière autonome en 2001⁹, afin de représenter une partie du versant français de notre étude.

Pour l'autre part, on retiendra le célèbre Edgard Quinet, titulaire en son temps de la chaire de Langues et littératures de l'Europe méridionale au Collège de France, qui a, lui aussi, écrit des récits de voyage, dont un au sujet de l'Espagne, intitulé *Mes vacances en Espagne*, de 1846. Né le 17 février 1803 à Bourg-en-Bresse, il se fait connaître comme écrivain mais aussi comme historien et touche même à la politique. Comme Gautier, il n'est pas principalement

⁶ « Portrait de Théophile Gautier Par lui-même », publié dans *l'Illustration* le 9 mars 1867.

⁷ Prologue de Jean-Michel Cornu dans la réédition de 2001 par l'Archange Minotaure, du *Voyage d'Andalousie*, tome I : Grenade, de Théophile Gautier. p. 19.

⁸ A Editorial du numéro de Maurice Lemoine, *Andalousie: 929.1492.1992. Mémoire d'avenir, Autrement* (Série Monde, H.S., 38), Paris, 1989. p. 15

⁹ C'est sur cette édition en deux tomes que l'on s'appuiera. Le premier tome se centrant sur Grenade, et le second se rapportant aux autres villes d'Andalousie que Gautier visite.

reconnu pour son récit de voyage sur l'Espagne, mais pour l'ensemble d'une carrière notable et fructueuse. Et bien que ses *Vacances en Espagne* n'aient eu, ni la même résonance, ni la même influence que le *Voyage en Espagne* de Gautier, après leur publication, cette œuvre apporte néanmoins un contrepond indispensable et de qualité dans la constitution du corpus pour comparer, confronter ou même conforter l'œuvre de Gautier. Cet auteur majeur, fournira en effet, une différence de point de vue par rapport à celui de Gautier. Mais de l'œuvre de Quinet, on ne retiendra également que le passage relatif à l'Andalousie, puisque l'objet de ce travail est d'étudier les représentations de la femme andalouse, spécifiquement ; ce qui correspond donc au XVIII^e chapitre de son œuvre, intitulé « Bailen » (p. 236), pour le commencement, en se poursuivant jusqu'à la fin du XXIV^e chapitre, « Cadix. L'état de siège », à la page 356 où la partie sur l'Andalousie se termine.

Par ailleurs, il faut bien dire que si les écrivains français se passionnent pour l'Espagne, parallèlement, les auteurs espagnols ne cessent pour autant pas d'exister et de produire. La littérature continue d'évoluer de l'autre côté des Pyrénées. Et là où en France, le Romantisme a donné lieu à des récits de voyage, il crée également une nouvelle tendance en Espagne, fort singulière : le *costumbrismo*¹⁰. Le nom de ce courant parlant de lui-même, il renvoie donc à la description des us et coutumes d'une région, d'un milieu, d'une société, que ce soit par le biais de la littérature ou de la peinture. C'était une constante depuis le Moyen-Age en Europe, mais c'est bien entre la fin du XVIII^e siècle et les années cinquante du XIX^e siècle, que son importance a été la plus grande en Espagne. A cette époque, il est devenu un véritable outil pour défendre le purisme espagnol, face à une influence et une vision européenne toujours plus pénétrantes et invasives. A cet égard, Joaquín Álvarez Barrientos explique que le *casticismo*, ou purisme, surgit et resurgit chaque fois que la culture traditionnelle se sent mise en danger par l'influence ou la poussée de façons novatrices (étrangères comme espagnoles mais que l'on interprète comme venant de l'Autre)¹¹. L'une des particularités du *costumbrismo* étant de s'attacher à dépeindre quelque chose de bien défini, celui-ci va rapidement adopter un certain aspect régionaliste au travers duquel les différents auteurs espagnols se centrent chacun sur une ou quelques régions d'Espagne en particulier. Et il faut bien souligner à ce propos, que l'Andalousie remportera une nouvelle fois les suffrages de nombre d'auteurs, en rude compétition avec la région de Madrid qui, par son statut de capitale, sait aussi attirer les regards. Aussi, d'une manière tout à fait distincte de celle des récits de voyage, le

¹⁰ L'on a fait le choix de maintenir systématiquement ce terme en langue espagnole, bien qu'une traduction existe en français sous le terme « costumbrisme », par souci de cohérence pour les termes dérivés qui n'ont eux, pas de traduction, et que l'on sera néanmoins amené à employer fréquemment. C'est par exemple le cas de l'adjectif espagnol dérivé « costumbrista », qui n'a pour l'instant aucune traduction en langue française.

¹¹ Joaquín Álvarez Barrientos, « Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo », In : Jean-René Aymes, Serge Salaün, ED. *Le métissage culturel en Espagne*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

costumbrismo porte en lui, des textes qui ciblent spécifiquement l'Andalousie, et surtout, qui la décrivent, pour sa nature, ses habitants et leurs coutumes.

L'auteur qui se distinguera le plus notablement pour son *costumbrismo* andalou, est Serafín Estébanez Calderón, grâce à son œuvre *Escenas Andaluzas*. Né le 27 décembre 1799 à Malaga, il suit une brillante carrière politique, tandis qu'il développe également une intense activité littéraire. Devenu célèbre sous le pseudonyme *El Solitario al acecho* ou plus simplement, *El Solitario*, il publie de nombreux articles *costumbristas*, qui seront ensuite compilés en 1847, pour donner naissance auxdites *Escenas Andaluzas*. Ces *cuadros de costumbres* se centrent comme l'indique le titre global, sur ce qui est andalou, mais pas uniquement, en vérité. Ce pourquoi on ne retiendra pas dans cette étude, six des vingt-deux articles qui composent l'œuvre, soit parce qu'ils ne se situaient clairement pas en Andalousie, soit parce qu'ils se déroulaient dans une époque plus imaginaire que contemporaine d'Estébanez. L'on conservera dès lors pour ce travail, « Pulpete y Balbeja », « La rifa andaluza », « El asombro de los andaluces ó Manolito Gazquez, el sevillano », « El Roque y el Bronquis », « Un baile en Triana », « Asamblea general de los caballeros y damas de Triana », « El bolero », « Los filósofos en el figón », « La niña en feria », « La Celestina », « Toros y ejercicios de la jineta », « Baile al uso y danza antigua », « Gracias y donaires de la capa », ainsi que « Fisiología y chistes del cigarro ».

En plus de l'œuvre d'Estébanez Calderón, viendront également s'ajouter divers *cuadros de costumbres* de José Giménez Serrano, ainsi que son *Manual del artista y del viajero en Granada*, de 1846. Né le 12 décembre 1821, ce professeur d'université, mais aussi journaliste et écrivain, commence à faire courir sa plume dans la presse locale, avant de partir pour Madrid et d'y être publié dans de grands journaux de l'époque, dès 1843. Il collaborera notamment dans le célèbre *Semanario Pintoresco Español*, où Estébanez Calderón s'est aussi illustré aux côtés des plus grands noms *costumbristas*, et où Giménez Serrano publiera en outre, les *cuadros de costumbres* qui retiennent ici notre attention. En effet, on doit préciser ici que le concernant, on a dû procéder à une sélection, qui était indispensable puisque Giménez n'a fait aucune compilation de ses différents articles¹², comme a pu le faire Estébanez Calderón — d'une manière quelque peu étrange et contestée vis-à-vis du titre. Par conséquent, après une sélection basée sur le critère géographique de l'Andalousie ainsi que le critère thématique de l'intérêt particulier pour le peuple — et par la même de l'intérêt pour les femmes —, se sont distingués six articles qui correspondaient à ces exigences de départ : « De Jerez a Cádiz, el ajuste de la calesa », « Costumbres populares. La Cruz de Mayo (partie I) », « Costumbres andaluzas. La velada de San Juan », « Más noticias sobre los hechos del señor Manolito Gázquez, el Sevillano », « La andaluza y la manola », « El compadre » ; tous publiés chronologiquement entre 1843 et 1849.

¹² L'on donnera donc, de ce fait, les numéros de pages correspondants à leur parution dans le *Semanario Pintoresco Español*.

Telles sont donc les différentes œuvres et les différents auteurs qui composeront le corpus de ce travail. C'est par conséquent au travers de ces récits que l'on va tenter de dégager, de comparer et d'analyser les diverses représentations de femmes, afin de définir l'image ou plutôt les images qui leurs sont données.

Ainsi, entre deux perceptions étrangères françaises et deux perceptions autochtones andalouses, on s'attellera à voir comment celles-ci peuvent converger et diverger, en constatant et analysant les répercussions qui en découlent pour l'image de la femme, des femmes andalouses. De la même façon, c'est ici toute la question de l'écriture référentielle qui se dessine. Alors même que le problème identitaire est majeur au sein de l'Europe, et que l'Andalousie joue un rôle prédominant dans le processus espagnol, la qualité référentielle et le contenu des représentations apparaissent liés, *ipso facto*, à des enjeux considérables, qui dépassaient le simple cadre de la littérature. L'on s'attachera donc à voir quelles en sont les conséquences pour l'image des femmes andalouses qui nous est ici présentée.

1. D'un courant à un autre : du singulier au commun

Les récits de voyage comme le *costumbrismo*, sont deux courants que l'on pourrait qualifier d'assez complexes, notamment dans les relations qu'ils peuvent entretenir l'un envers l'autre. Aussi, à l'heure de s'intéresser à ce que nous fournissent les œuvres ici retenues, au sujet des représentations de femmes, on peut légitimement s'interroger en premier lieu, sur les enjeux des deux courants, dans le but de pénétrer davantage ce qui conditionnera lesdites représentations. Car on parle bien là de « représentations », soit de retranscriptions subjectives de perceptions qui le sont tout autant. Et cela, en ne perdant pas de vue, que l'influence du courant sur les écrits d'un auteur ne sont absolument pas négligeables, moins encore au sujet de ces deux-ci. L'on tâchera ainsi, dans un premier temps, de mettre à jour les relations qu'entretiennent de manière plus ou moins sous-jacente les deux courants, afin de pouvoir ensuite en déceler l'impact sur la perception, et en ce sens l'écriture, de nos quatre auteurs. Il s'agit par là même, de distinguer les rouages de chaque courant pour mettre à nu leurs différents points de rencontre.

1.1. Récits de voyage et *costumbrismo* : des relations complexes

Si les courants de la littérature de voyage et du *costumbrismo* se voient unis par une époque, leur lien ne s'arrête pas là, bien au contraire. Tout d'abord, une partie du lien réside évidemment dans le fait que chacun des courants offre des visions et des représentations de sociétés, de peuples, de coutumes, etc.

Par ailleurs, comme on a pu le voir, l'Espagne et plus spécifiquement l'Andalousie représentaient une sorte d'idéal pour le voyageur romantique en quête d'exotisme et de dépaysement. Aussi, nombre de ces voyageurs romantiques se sont orientés vers cette terre si évocatrice. De fait, s'est peu à peu créé, entre leurs récits de voyage et les *cuadros de costumbres* espagnols, un parallèle de représentations, puisque tous deux ont convergé vers le même centre d'intérêt, soit la même terre, le même peuple, etc. L'on a ainsi débouché sur une variété de points de vue et de représentations pour les mêmes objets d'attention : se côtoyaient le point de vue indigène des Espagnols sur eux-mêmes et le point de vue transpyrénéen, plus distant, mais non moins subjectif de leurs voisins français. Et même dans ce qui les sépare, —leur démarche— un autre lien existe néanmoins, rendant la confrontation de ces points de vue d'autant plus intéressante.

Pour reprendre les objectifs de chacun, on se rappellera que là où les écrivains-voyageurs cherchaient exotisme et dépaysement, les *costumbristas* défendaient le purisme et les traditions. Mais cette opposition ne prend toute sa dimension que si l'on en découvre les interactions ou du moins, les relations de cause à effet, car ces deux courants sont loin de n'avoir fait que cohabiter.

Pour comprendre on se doit de remettre le *costumbrismo* dans son contexte. Au XIXe siècle, l'Espagne comme le reste de l'Europe est en pleine élaboration de son identité nationale, cette dernière n'apparaît donc pas encore comme assise mais plutôt comme fragile et à renforcer. Par ailleurs, l'Espagne fait parallèlement face à un phénomène d'eupérisation, les modes venues d'ailleurs affluent au détriment des éléments traditionnels. Aussi, là où certains Espagnols sont conquis par ces nouveautés qui représentent pour eux la modernité, d'autres y voient la perte des traditions nationales. Ces mêmes traditions qui pouvaient justement les distinguer des autres peuples européens. De plus, à l'intérieur de ce phénomène se dégageait une dominante qui ne rendait ces influences que plus polémiques, celle de la francisation. En effet, après s'être vu militairement envahi deux fois en un peu plus d'un siècle par les Français, le peuple espagnol a ensuite été inondé par les tendances et modes françaises, ce qui n'était évidemment pas du goût de tous. Ces modes traversaient tous les domaines, du vestimentaire à la littérature en passant par le langage. Par conséquent, certains auteurs *costumbristas* ont utilisé leur plume pour se défendre de ces modes invasives et uniformisatrices en valorisant le *castizo*, le traditionnel puriste, comme en témoigne le prologue de *Los españoles pintados por sí mismos*, œuvre notoire pour ne pas dire de référence du genre *costumbrista* :

« Ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ninguno otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original. ¿Dónde hallarías a un torero?, ¿dónde un gitano como el español?, ¿un contrabandista como el andaluz?, ¿una manola como la madrileña? En ninguna parte; y si hubiéramos tardado algo más en pintarnos, ni en España mismo, porque la sociedad entera se está rejuveneciendo y la moda francesa nos ha ido desnudando pieza por pieza para vestirnos al instable capricho de ese pueblo... » (p. 1)¹³.

Le *costumbrismo* fut en ce sens un moyen d'inscrire et de figer des traditions qui se perdaient et pour lesquelles les auteurs avaient une nostalgie certaine et même parfois des regrets. Mais plus encore, il fut souvent l'expression d'un véritable rejet de ce qui était étranger et a fortiori français, en faveur de ce qui était considéré comme espagnol. Dans cette opposition entre national et étranger, c'est en réalité toute la dialectique entre tradition et progrès qui se dessine¹⁴. Ainsi, alors que les voyageurs français parcouraient

¹³ *Los españoles pintados por sí mismos*, Boix, Madrid, 1843

¹⁴ C'est le constat que fait Joaquín MARCO dans son chapitre « El costumbrismo como reacción » au sein de l'œuvre collaborative dirigée par Alberto GONZÁLEZ TROYANO, *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1987, p. 139

l'Espagne, avides de nouveautés et de différences, les *costumbristas* espagnols faisaient eux, le choix de se centrer sur les particularités nationales.

Il faut cependant nuancer ce rejet de l'étranger et de ce qui était français, en soulignant la diversité de posture à ce sujet de la part des *costumbristas*. L'on citera notamment Mariano José de Larra qui déplorait la lenteur des changements sociaux en direction de l'Europe. Celui-ci, éduqué en France par un père francisé, avait par exemple dénoncé dans l'article *El castellano viejo* (du 2 décembre 1832), la vanité puriste d'un personnage appartenant probablement à la classe moyenne :

« Es tal su patriotismo, que dará todas las lindezas del extranjero por un dedo de su país. Esta ceguedad la hace adoptar todas las responsabilidades de tan inconsiderado cariño; de paso que defiende que no hay vinos como los españoles, en lo cual bien puede tener razón, defiende que no hay educación como la española, en lo cual bien pudiera no tenerla; a trueque de defender que el cielo de Madrid es purísimo, defenderá que nuestras manolas son las más encantadoras de todas la mujeres... »

Mais peut-être voit-on là une particularité assez spécifique de Larra du fait de sa diversité culturelle, car la plupart des *costumbristas* optaient plutôt pour l'attitude inverse, comme c'est le cas d'Estébanez Calderón par exemple, dont le choix d'inscrire ses écrits dans une intemporalité pourrait tout à fait témoigner d'un refus de retranscrire dans son projet littéraire certains changements non désirés de son époque¹⁵. De cette manière, le *costumbrismo* apparaît comme un outil de préservation d'un passé en voie de disparition ou fraîchement disparu, une façon de garantir la pérennité du souvenir de certaines traditions, à défaut d'avoir pu ou su les maintenir vivantes dans la société. Mais le rejet des influences extérieures, et tout particulièrement françaises, ne se cantonne pas qu'aux tendances liées au mode de vie : il touche aussi, comme on avait commencé à l'aborder, la littérature.

Une preuve en est — qui pourra d'ailleurs sembler quelque peu paradoxale — que cet outil de purisme et de nationalisme qu'est devenu le *costumbrismo* chez beaucoup d'auteurs, est en vérité d'inspiration étrangère. Nous avons fait allusion à la célèbre œuvre collaborative, *Los españoles pintados por sí mismos*, qui n'est en réalité que la version espagnole d'une idée originale d'écrivains anglais matérialisée dans l'œuvre *Heads of the People: or Portraits of the English*, parue en livraison à partir de 1838. Dès le 25 mai 1839, elle fut imitée par la française, *Les français, Mœurs Contemporaines*, qui change de titre à la parution du second volume (sur huit), pour devenir *Les Français peints par eux-mêmes*, un titre correspondant mot pour mot à celui de la future version espagnole. Les parutions continuent jusqu'en 1842, soit un an avant la publication de la première édition de la version espagnole, dirigée par Ignacio Boix. En 1851, une réédition sera faite par Gaspar y Roig avec de légères modifications tant sur le plan du texte que des illustrations afin de rendre le

¹⁵ *Ibid*, p. 138

livre plus facile à manipuler et plus populaire¹⁶. L'on voit donc bien, que cette œuvre considérée comme la plus édifiante et représentative du genre, correspond en fait à l'adaptation d'un concept préexistant en Angleterre, puis en France. Ce qui comporte une certaine ironie, étant donné les revendications nationalistes que le genre a porté en Espagne.

Par ailleurs, s'agissant du fond, on remarque que la démarche des écrivains *costumbristas* répondait aussi à des éléments thématiques surgis de l'étranger. En effet, c'est bien là que se situe le contact le plus intrigant entre récits de voyage et *costumbrismo* : le *costumbrismo* riposte dans une certaine mesure contre des images et des représentations véhiculées dans la littérature de voyage relative à l'Espagne.

Cette littérature, comme on l'a annoncé, trouve ses marques au XVIII^e siècle avec le voyage éclairé préconisé par les Lumières. S'ensuit au XIX^e siècle, le voyage romantique. Depuis une appréhension complètement différente, les voyageurs français et d'autres pays européens ont eu, au cours des deux époques, l'Espagne pour destination. Avec il faut le dire, une considérable augmentation de ces voyages durant la période romantique, puisque l'attitude n'était plus de juger négativement l'Espagne dans le cadre topique de la *leyenda negra* mais au contraire de s'émerveiller de l'incroyable potentiel évocateur et exotique de l'Espagne et davantage encore de l'Andalousie. Ainsi, d'une époque à une autre, les voyageurs français et européens ont laissé les témoignages de leur passage en Espagne, commentant les coutumes, le peuple, la culture, etc. Et c'est au sein de ses représentations que les Espagnols et tout particulièrement les *costumbristas* ne se reconnaissaient pas. C'est donc très logiquement que le *costumbrismo* a aussi représenté le moyen de rectifier cette image jugée erronée de l'Espagne. Par conséquent, le *costumbrismo* est au moins partiellement, une sorte de réponse aux récits de voyage, une revendication consistant à dire que les mieux placés pour définir le peuple espagnol et pour décrire ses traditions sont les Espagnols eux-mêmes.

Cette réponse est d'ailleurs en soi toute légitime, car les témoignages des écrivains-voyageurs avant de répondre à des critères de véracité et d'objectivité, étaient conditionnés par les attentes des voyageurs eux-mêmes ainsi que par celles de leurs futurs lecteurs. En effet, comme on a pu le voir, la littérature de voyage, comme toute production littéraire, s'ancrait dans un certain nombre de codes qui régissaient le genre. Aussi, quelles que soient les trouvailles faites sur place, les récits se devaient de contenir les thématiques et même les *topoi* du genre pour correspondre aux attentes de chacun. Il ne faut pas perdre de vue l'ancrage fondamentalement romantique de cette seconde période, qui induit une dimension onirique du voyage pour l'écrivain comme pour le lecteur et qui implique dans l'écriture un « je » en expansion du voyageur qui se place au centre de l'évaluation, repensant le monde qui l'entoure à partir de lui-

¹⁶ Chronologie bibliographique reconstituée, présentée et commentée par Joaquín MARCO, op. cit., p. 133-134

même. On assiste donc à un débordement de la sensibilité personnelle de chaque écrivain et à l'exaltation de l'arbitraire imaginaire¹⁷.

Et concernant le lecteur, il s'agissait donc de penser à le faire vibrer au moment de rédiger le récit, c'est-à-dire de mettre sans cesse en avant les éléments qui faisaient succès et qui caractérisent le genre. Le lecteur devait avoir la sensation de voyager et même de connaître le lieu de l'action et tout ce qui s'y trouvait, après la lecture. Ce qui explique d'ailleurs que de nombreux écrivains de récits de voyage ne prenaient pas même la peine de se rendre dans le pays pour écrire à son sujet, se contentant de produire des sortes de réécritures — imprégnées de leur imaginaire personnel — d'œuvres antérieures du même type. Théophile Gautier — qui, lui, a véritablement voyagé en Espagne — avait à ce propos porté un regard très lucide sur son coup de foudre pour l'Espagne et notamment l'Andalousie, en reconnaissant la part de fantasme qui nourrissait sa passion :

« Outre sa patrie naturelle, chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise. Nous, c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques, pareils à des desseins de Victor Hugo. Plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de notre imagination, et nous sommes prêt à marcher en avant lorsqu'on prononce ce mot magique : Espagne ! » (p. 245)¹⁸.

De fait, on comprend mieux comment un tel décalage a pu se créer entre la perception des écrivains-voyageurs et par conséquent les représentations qu'ils faisaient de l'Espagne et la vision des *costumbristas* sur leur propre pays. Les uns cherchaient rêve et dépaysement sans forcément se préoccuper de rendre un portrait fidèle de ce qui était abordé, alors que les autres étaient au contraire, en quête de rigueur et fiabilité au moment de se définir en propre et par rapport aux autres. C'est ainsi que nombre de *costumbristas* et d'Espagnols en général, ont commencé à dénoncer l'image que l'on donnait d'eux dans ces récits de voyage, trouvant que celle-ci n'était pas fidèle à la réalité, et donc pour les auteurs, à entreprendre de rectifier cette image dans leurs productions locales.

Cette opposition aux récits européens et surtout français se centrait donc sur le fond, le contenu, mais elle s'est aussi matérialisée dans la forme. Sur le type et le style d'écriture. En effet, comme le montre brillamment Joaquín Álvarez Barrientos dans son chapitre, « En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo », issu de l'œuvre collaborative qu'il a dirigée¹⁹, ce qui unit le *costumbrismo* littéraire et pictural :

« es el hecho de que se presentasen como formas contrarias a las maneras clásicas o neoclasicistas, que, tanto en arte como en literatura,

¹⁷ Phénomène analysé et commenté dans le chapitre d'Alberto GONZALEZ TROYANO, « Los viajeros románticos y la seducción "polimórfica" de Andalucía », op. cit., p. 15

¹⁸ GAUTIER, Théophile, *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy, 1865

¹⁹ *Costumbrismo Andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos et Alberto Romero Ferrer, Université de Séville, Secretariado de Publicaciones, 1998

tenían unos patrones más o menos rígidos que se entendían como muestras de influencias extranjera, principalmente francesa, que había que combatir. Estas expresiones costumbristas representaban la modernidad estética del momento frente al académico y frío neoclasicismo. El costumbrismo aparece con el objeto de centrar las imágenes falsas que los extranjeros tienen de España, por obra de la repetición y de las deformaciones a que someten los viajeros la realidad nacional, algo que ya había comenzado en el siglo XVIII y se agravó durante los años de la Guerra de la Independencia, con la propaganda que unos y otros llevaron a cabo fuera y dentro de España.

Con estos elementos, al retratar lo próximo, lo urgente, lo provinciano, fuese urbano o rural —aunque principalmente lo primero, al menos en literatura—, se exaltaba lo nacional y popular frente a lo extranjerizante o lo que por tal se tenía, y se afianzaba un punto de vista castizo al apropiarse del discurso costumbrista determinada interpretación de la realidad española. Esta revalorización del pueblo, de las obras del pueblo, se pone de manifiesto en el interés por las formas de arte popular: romances, canciones, bailes, cuentos, etc., que comienzan a recoger en colecciones y trabajos[...] » (p.12-13).

L'on voit bien que d'une opposition sur le fond, on débouche également sur une opposition dans la forme, jusqu'à aboutir à la revalorisation de productions du peuple espagnol, élevées au rang d'œuvres, dans le seul but d'affirmer le caractère puriste national et de se détacher des influences culturelles étrangères. C'est d'une certaine manière une phase de repli sur soi et pourtant, avec tout ce qui nourrit l'opposition entre les deux genres, du simple fait que les récits de voyage soient étrangers jusqu'au refus concret de ce qu'ils transmettent, l'impensable se produit : le *costumbrismo* finit par véhiculer les mêmes erreurs que les récits de voyage, des impressions sublimées aux stéréotypes éculés.

C'est ce que Joaquín Álvarez Barrientos a analysé et nommé « aceptación por rechazo, sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo » dans le chapitre éponyme, issu d'une œuvre collaborative dirigée par Jean-René Aymes et Serge Salaün²⁰. A trop vouloir se détacher de représentations dans lesquelles ils ne se reconnaissaient pas les *costumbristas* ont fini par assimiler les stéréotypes et *topoi* qu'ils dénonçaient. L'on comprend ainsi mieux l'expression « aceptación por rejet » choisie par Barrientos qui montre bien combien ce phénomène peut s'avérer paradoxal mais en même temps à quel point ces différents mouvements se sont inscrits au sein du même processus. Pour expliciter et expliquer ce phénomène Barrientos cite un commentaire d'Alberto González Troyano issu de sa réédition de 1985 des *Escenas Andaluzas* :

« Muchos escritores españoles [...] dicen haber tomado la pluma para corregir los excesos de las interpretaciones extranjeras, pero el poder de sugestión que encerraban las imágenes literarias empleadas para recrear el mundo andaluz por los viajeros románticos, fueron registradas e *interiorizadas* por los escritores nativos como válidas.

²⁰ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo », in Jean-René Aymes, Serge Salaün, (éds.). *Le métissage culturel en Espagne*, éds. Jean-René Aymes et Serge Salaün, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 22-36.

Muchos tipos y figuras fueron extraídos de una situación literariamente marginal —el torero, el bandolero, el gitano, por ejemplo— y elevados a categoría representativa e incluso simbólica » (p. 23)²¹.

Ce que Barrientos complète en soulignant la difficulté de savoir d'où proviennent véritablement ces types et figures. En effet, le fait qu'au XIXe siècle, le topique du monde andalou soit passé des mains des européens à celles des Espagnols semble assez clair. Néanmoins, à plus large échelle, on aurait aisément pu penser que ce soient les propres Espagnols qui aient entamé la construction du topique. Pourtant, du fait de la plus grande distance dont bénéficiaient les observateurs étrangers pour repérer, analyser et retranscrire ces types et figures, Barrientos juge plus vraisemblable que ces derniers soient les concepteurs ou du moins ceux qui ont donné corps à ce topique²².

A cette occasion, Barrientos en profite d'ailleurs pour rappeler que des écrivains *de costumbre* espagnols avaient, dans les années vingt et trente, su rester beaucoup plus fidèles à l'original observé (dans la mesure, précise-t-il, où la littérature peut être fidèle ou faire des portraits) que leurs successeurs *costumbristas* des années quarante. Lesquels, en s'inscrivant eux-mêmes ainsi que leur écriture *costumbrista* dans un genre littéraire, ont abandonné la réalité comme référent au profit de la propre littérature *costumbrista*, perdant ainsi en réalisme et augmentant par là même la part de fictif et d'imaginaire. Mais afin de comprendre plus en profondeur les mécanismes de cette « acceptation par rejet », il faut poser à nouveau et clarifier qu'ils répondent à un double facteur. Celui, d'une part, de se défendre de l'influence étrangère qui dénature l'Espagne traditionnelle et puriste et, d'autre part, celui de rectifier l'image caractéristique mais exagérée et déformée que ces étrangers donnent d'eux dans leurs récits relatifs à l'Espagne. En ce sens, au moment de mettre en valeur le « national » au travers de figures illustratives et distinctives, nombre de *costumbristas* espagnols sont tombés dans les exagérations, imprécisions, choix et éléments pittoresques qu'ils dénonçaient au sujet des écrivains étrangers. La nécessité de se défendre face à l'invasive influence étrangère a donc supplanté le besoin de créer une image qui corresponde véritablement à l'identité espagnole, ou plutôt aux identités espagnoles (on ne doit pas perdre de vue la grande pluralité et diversité de la culture espagnole). Ainsi, la plupart des *costumbristas* ont cédé au pouvoir colossal des images littéraires fournies par les écrivains-voyageurs étrangers, ces dernières leur garantissant la distinction identitaire devenue primordiale pour se définir face aux autres cultures et nations européennes.

L'on se doit en revanche de rappeler que ce processus ne fut possible qu'à cause du fait que l'Espagne se trouvait dans une période de complète transition culturelle et par conséquent dans un certain flou sur le présent et l'avenir, et que de fait, en ces circonstances une image qui ne correspondait que

²¹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas Andaluzas*, Madrid, Alberto González Troyano, 1985.

²² ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *op.cit.*, p. 29.

partiellement à l'identité espagnole pouvait être donnée comme représentative, oserait-on dire faute de mieux. Mais si les Espagnols se trouvaient considérablement désorientés sur le plan identitaire, ils restaient cependant très lucides sur cette phase de transition, ce qui explique notamment le grand nombre de témoignages de *costumbristas* à ce propos²³. Malgré cette lucidité, le résultat est bien là, toujours aussi intrigant, les Espagnols ont eux-mêmes contribué à véhiculer des stéréotypes et des *topoi* sur leur compte. Ce qui amène logiquement à s'interroger sur la nature de ces stéréotypes et *topoi*. Quels étaient-ils ? Dans quelle mesure s'inspiraient-ils de la réalité ? Comment se sont-ils créés et propagés avant de tomber entre les mains des *costumbristas* ? Quelle image donnent-ils de l'Espagne ? Autant de questions dont les réponses expliquent aussi la force et le maintien de ces derniers.

1.2. Une Espagne stéréotypée : des *topoi* andalous à l'identité nationale

Avant de s'intéresser en profondeur aux stéréotypes et *topoi* relatifs à l'Espagne et particulièrement à l'Andalousie du XIXe siècle, il paraît nécessaire, au vu du flou qui entoure ces concepts et l'emploi de ces termes, de préciser ce que représentent ces derniers, et ce tout particulièrement en littérature, et par là-même de s'assurer d'en connaître et d'en comprendre le fonctionnement et les fonctions.

Tout d'abord, concernant les *topoi*, on se doit évidemment de rappeler et de souligner l'origine aristotélicienne du terme. En effet, les lieux communs ou *topoi koinoi* remontent à l'antiquité grecque, à la dialectique et à la rhétorique d'Aristote. Ils étaient pour ce dernier des « catégories formelles d'arguments ayant une portée générale, comme le possible et l'impossible, le plus et le moins, [...] l'universel et le particulier. Ils rassemblent les traits argumentatifs communs aux trois genres de la rhétorique et s'oppose en cela aux lieux spécifiques. [...] Intégrés à l'*inventio* (ou recherche des idées), la première partie du travail de l'orateur, les *topoi* ne sont plus seulement une méthode de raisonnement, ils deviennent une réserve d'arguments type, de procédés d'amplification, et de développement tout faits. » (p. 15).²⁴ Des siècles plus tard, le Littré de 1877, proposera plusieurs définitions des « lieux communs, lieux oratoires, ou simplement lieux » : « sorte de points principaux auxquels les anciens rhéteurs rapportaient toutes les preuves dont ils faisaient usage dans le discours. [...] Par extension, lieux communs, se dit de traits généraux qui s'appliquent à tout ». Enfin, « se dit aussi d'idées usées, rebattues »²⁵. Au XIXe siècle, les lieux communs couvrent une extension sémantique large, mais sont

²³ Ce double processus son contexte et ses conséquences, c'est aussi ce que développe Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, op. cit., p.32.

²⁴ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés - langue discours et société*, Paris, Nathan, 1997.

²⁵ Définition citée par Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Ibid.*, p. 17

toujours situées dans la dépréciation et liés à la répétition, la rigidité et la trop grande généralité. Ils servent à désigner un thème argumentatif à amplifier, un développement rebattu, une idée ou une phrase simplement banale, ou encore une formule figée. Par ailleurs, ils sont au départ liés à la conversation, mais le roman s'en fait aussi rapidement l'écho, de Stendhal à Balzac en passant par Flaubert, pour ce qui concerne la littérature française. Enfin, au XXe siècle, Léon Bloy dans son *Dictionnaire des lieux communs* recense comme lieux communs des sentences, des proverbes ou même des thèmes d'opinion tel que « la science », « l'Inquisition », « la Saint-Barthélemy », etc²⁶. En somme, « le *topos* fournit au scripteur un réseau thématique qu'il devra par la suite développer, voire réélaborer. Le stéréotype obéit en revanche à une logique d'évidence qui exclut a priori toute tentative de réélaboration. En un sens bien précis, il s'offre donc comme le type même du "solide" (stereos) "bon sens" d'une représentation reçue dont il tire les ficelles. Le stéréotype en tant qu'idée que l'on se fait de ... trouve ses conditions de possibilités dans une politique du simulacre » (p. 32)²⁷.

Le terme « stéréotype » trouve son origine dans l'univers typographique tout comme le cliché, et adopte au XIXe siècle, le sens figuré de ce « qui ne se modifie point, qui reste toujours de même » comme le formule F. Davin dans *L'Introduction aux Etudes de mœurs du XIXe siècle de Balzac*, (1835). Mais ce n'est qu'au XXe siècle, que les stéréotypes commencent à s'entendre au sens de schème ou formule figée, devenant ainsi un centre d'intérêt pour les sciences sociales. Walter Lippmann, publiciste américain, sera le premier à introduire les stéréotypes comme notion dans son ouvrage de 1922, *Opinion publique*, et à les désigner comme des « images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel ». En ce sens, les stéréotypes permettent de comprendre le réel en rapportant les choses à un type ou une généralité sans être obligé d'analyser chaque objet dans sa spécificité propre. Dans un principe d'économie, « chacun note à propos de l'autre un trait qui caractérise un type bien connu et remplit le reste au moyen des stéréotypes qu'il a en tête : l'ouvrier, le propriétaire, l'institutrice, le Noir » (p.26). Ces images expriment par conséquent un imaginaire social. De plus, « dans la mesure où le stéréotype relève d'un processus de catégorisation et de généralisation, il simplifie et élague le réel : il peut ainsi favoriser une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés » (p. 27). John Harding, quant à lui, dans son *Encyclopédie internationale des sciences sociales*, de la fin des années soixante précise que « le stéréotype est simple plutôt que complexe et différencié ; erroné plutôt que correct ; acquis de seconde main plutôt que par une expérience directe avec la réalité qu'il est censé représenter ; enfin il résiste au changement »²⁸. Néanmoins, l'être humain a besoin de se rapporter à des modèles préexistants tels que les stéréotypes pour comprendre le monde. On les retrouve souvent à

²⁶ Pour plus de détails sur l'histoire des lieux communs voir Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Ibid.*, p. 18-19.

²⁷ CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

²⁸ Cité par Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *op. cit.*, p.27

l'heure d'exprimer des croyances sur des personnes, que ce soit au sujet d'un trait de caractère, d'une personnalité, ou encore d'un comportement. Enfin, on peut souligner que son ambivalence entre connotation péjorative et neutre s'est maintenue avec les années.

Quoi qu'il en soit, pour ce qui est de la littérature, « écrire implique la tentative de s'arracher aux contraintes de ce qui dans la forme double le projet du texte littéraire. Pour devenir *ce qu'il est*, le texte aspire à une élaboration seconde de la forme grâce à laquelle se dérober à la prédétermination du langage ». En ce sens, les stéréotypes seraient plutôt négatifs pour l'écriture littéraire. Mais ils ne l'auront pas été qu'à cet égard, car c'est bien eux qui ont posé problème aux Espagnols au moment de s'identifier dans le portrait qui était fait d'eux dans les récits de voyage.

Par conséquent, pour revenir à notre cadre de l'Espagne et notamment de l'Andalousie du XIX^e siècle, il faut dire que les *topoi* et stéréotypes ont joué un rôle majeur comme composante de l'image de celles-ci, diffusée à travers l'Europe romantique. Concernant les *topoi*, c'est bien ceux du monde andalou qui nous intéressent ici, ces derniers étant souvent amalgamés avec l'Espagne toute entière. De ces lieux communs relatifs à l'Andalousie, on peut dire qu'ils sont quasiment identiques entre littérature de voyage et *costumbrismo*. Dans un courant comme dans l'autre, ils s'inscrivent dans un pittoresque topique. En effet, on posera ici comme *topoi* andalous les éléments thématiques incontournables qui constituent l'*andalucismo* — qu'ils soit littéraires ou plus globalement culturels —, c'est-à-dire ces éléments au travers desquels on s'assure de correspondre aux attentes de tout un chacun, quand on se réfère à l'Andalousie. C'est bien à cette trame constitutive de l'image de l'Andalousie que l'on fait allusion, à cette ossature de départ à laquelle quiconque pense en premier lieu en entendant résonner le nom d'« Andalousie ». Il s'agit donc pour ce qui est commun aux deux courants, de l'orientalisme (singulièrement encouragé par un legs arabe inégalable en Europe), du *gitanismo*, du *torerismo*, du flamenco ainsi que des musiques et danses populaires plus généralement (*fandango*, *boléro*, *zorongo*, etc.), de la religiosité populaire et des fêtes traditionnelles associées, de la nature et du climat méditerranéens (soleil, odeurs, lumières, etc.), ou encore du paysage urbain avec ses monuments célèbres à travers le monde, (qui se recoupent en partie avec l'orientalisme du fait du conséquent patrimoine maure dans la région) ainsi que de la terre et sa richesse toute particulière (exubérance de l'environnement naturel andalou). Pour ce qui est des *topoi* exclusivement ou du moins principalement présents dans le *costumbrismo*, on se doit évidemment d'ajouter un élément de taille, qui fera couler beaucoup d'encre à travers les années, celui de la langue, c'est-à-dire le parler spécifique andalou (absence du « s » castillan, la relâchement consonantique, etc.). Ainsi que celui, non moins important, de l'affirmation d'un *casticismo*, qu'il soit national ou spécifiquement andalou, présenté comme un gage de qualité. Quant aux récits de voyage, s'y

joignent inévitablement le *topos* de l'exotisme (comme *topos* mais aussi comme prisme au travers duquel les voyageurs envisagent et perçoivent l'Andalousie) et celui connexe du danger, manifestant lui aussi le besoin d'aventure des voyageurs.

Il semble sans doute nécessaire de préciser ceans que l'on fait le choix de classer ces divers éléments dans les lieux communs plutôt que dans les stéréotypes pour la simple raison qu'ils ne répondent pas uniquement à des visions stéréotypées de l'Andalousie, mais qu'au contraire ils s'appuient sur de véritables composantes de l'identité andalouse voire espagnole, en laissant néanmoins une considérable marge d'appréciation à qui voudrait confronter et vérifier l'importance de ceux-ci. Ils constituent une sorte de socle de l'image de l'Andalousie, qui rend cette dernière parfaitement identifiable. Les concernant, ce qui pourrait cependant effectivement relever du stéréotype c'est leur omnipotence voire leur monopole dans l'inconscient collectif pour caractériser, définir et représenter l'Andalousie et pis encore l'Espagne.

Ainsi, on en arrive naturellement aux stéréotypes. Comme annoncé précédemment, ces derniers renverront ici très concrètement à des types stéréotypés. Autrement dit, on s'intéresse aux types, aux personnes représentatives de l'Andalousie, à l'étranger et en Espagne, qui à force d'être instrumentalisés, littérisés, ou fantasmés, sont devenus extrêmement stéréotypés, jusqu'à parfois disparaître et ne plus être rien d'autre qu'un stéréotype (car on le sait, les stéréotypes sont quasi inébranlables et très persistants, là même où les êtres humains sont eux, beaucoup plus versatiles et inconstants). Ces types stéréotypés comprennent donc le *bandolero*, le *contrabandista*, le *majo*, la femme andalouse comme femme plus maure qu'espagnole, souvent opposée à la *manola* madrilène, le gitan ou la gitane, le torero, la *bailaora* et enfin la *cigarrera*. L'on peut d'ailleurs souligner que ces types sont identiques entre les deux courants littéraires. On les retrouve tant dans les récits de voyage que dans les *cuadros de costumbres*, évoluant au gré d'un pittoresque topique, cette fois, entendu dans une acception liée aux caractères et aux comportements stéréotypés typiquement attribués aux différents acteurs du peuple andalou. Car si les types sont stéréotypés leur caractère l'est tout autant, régi par des codes passablement rigides. L'on retrouve systématiquement les mêmes traits de caractère : l'arrogance, le courage et la bravoure souvent poussés jusqu'à la fanfaronnade, la passion, la jalousie mais aussi la fainéantise, la piété (au moins apparente qui sert aussi à dénoncer une forme d'hypocrisie ou de superficialité), etc. Comme l'explique très clairement Juan Pablo Fusi, dans son ouvrage, *España, la evolución de la identidad nacional* :

« del majo, la bailaora, la cigarrera, el bandolero, de todos esperaba el espectador leído una actitud, una respuesta determinada, que poco a poco los vaciaba de contenido y los volvía restos arqueológicos de algo que sí vivió, aunque no exactamente así, y se consideraba ya característico de España, porque, paulatinamente, lo andaluz se extendió por la nación y la impregnó, llevándose a cabo ese proceso

mediante el cual se identificó Andalucía con España y viceversa » (p. 17)²⁹.

En ce sens et dans ce contexte de confusion, il n’y a finalement rien de surprenant à trouver par exemple au milieu des scènes andalouses d’Estébanes Calderón, des scènes se déroulant en fait à Madrid.

Mais pour s’intéresser plus en détail à cet amalgame récurrent entre Espagne et Andalousie concernant l’identité culturelle, il y effectivement beaucoup à dire. Même si cette thématique pourrait à elle seule occuper notre travail, on en dira tout de même, au delà des facteurs politiques délibérés, qu’il répond aussi à un certain effet de mode. Après le succès colossal de Carmen (tant celle de Mérimée que celle de Bizet), l’Espagne a bénéficié d’une grande notoriété internationale, néanmoins uniquement basée sur des marqueurs identitaires andalous. Aussi, c’est assez logiquement, au moment d’élaborer une identité nationale pour l’Espagne et de réunir le peuple espagnol, que l’intérêt s’est porté sur l’Andalousie. « Durante los años treinta y cuarenta, este fenómeno de la creación del andalucismo sigue ascendiente, en parte como contrapunto al influjo extranjero político y cultural, manifiesto por ejemplo en los intentos de contrarrestar la fuerza de ciertas expresiones dramáticas y musicales que tenían como protagonista a la ópera italiana » (p. 14)³⁰. L’andalucismo représentait donc la clé d’une culture estampillée « nationale » en opposition aux importations européennes qui occupaient la plus grande partie de la scène culturelle espagnole. Les bases préexistantes que l’Andalousie avait fournies à l’identité espagnole, au travers de Carmen notamment et de son rayonnement international mais aussi au travers des autres œuvres qui ont suivi par effet de ricochet, ont placé l’Andalousie en situation de façade stratégique de l’Espagne sur le plan culturel. Cette identité basée sur les marqueurs andalous permettait à la fois d’être aisément reconnu à l’échelle internationale — puisque ces marqueurs avaient déjà été largement diffusés — et de recentrer l’activité culturelle nationale sur des éléments de provenance espagnole. C’était une opération doublement bénéfique. L’on comprend donc mieux comment l’Andalousie s’est trouvée au centre de tous les regards et comment on en est arrivé à l’assimiler à la nation espagnole, laissant ainsi de côté la grande diversité culturelle de ce pays.

1.3. Le costumbrismo comme vecteur de l’identité nationale espagnole

L’on a déjà pu dire que le *costumbrismo* pouvait représenter d’une certaine manière une forme de repli sur soi ; en parallèle on vient de voir que l’élaboration de l’identité nationale avait conduit à favoriser et valoriser le

²⁹ PABLO FUSI, Juan, *España: la evolución de la identidad nacional*, Temas de hoy, Madrid, 2000.

³⁰ *Costumbrismo Andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos et Alberto Romero Ferrer, Université de Séville, Secretariado de Publicaciones, 1998.

national au détriment des importations ou influences étrangères. Pour autant, tout cela n'a strictement rien d'une coïncidence. Les deux phénomènes s'inscrivent tous deux, dans un mouvement centripète de réaction contre une perte de repères liée à la mutation des sociétés européennes au XIXe siècle. Ces phénomènes répondent au besoin de se redéfinir soi-même avant de pouvoir se tourner vers l'Autre. Mais plus encore, le *costumbrismo* va rapidement devenir l'un des instruments de prédilection de diffusion d'une identité nationale fraîchement élaborée et somme toute, guère naturelle pour beaucoup d'Espagnols. Et une fois de plus, l'Andalousie se trouvera au centre du processus.

Pour prendre les choses à leur commencement, on rappellera tout d'abord que si l'Espagne a été l'une des premières entités européennes avec l'Angleterre et la France, il lui aura néanmoins fallu traverser les siècles avant de devenir un Etat unitaire avec un véritable sentiment d'appartenance nationale tel qu'on l'entend à l'heure actuelle. D'autre part, comme on a pu le voir en introduction, il est nécessaire de prendre l'Espagne comme une variable européenne pour en comprendre le fonctionnement, notamment à cette époque. De plus, il faut bien avoir à l'esprit que les concepts de « nation » et de « nationalité » n'ont au départ rien de naturel pour quiconque, mais qu'au contraire, ce sont des notions très complexes, certainement des plus complexes qu'ait connu l'Histoire. Pour le mettre en évidence, Juan Pablo Fusi l'explique en ces termes : « la idea de nacionalidad –escribió en 1910 el historiador alemán Eduard Meyer, según citó Ortega en su intervención de Berlín– es el más sutil y complicado producto que la evolución histórica puede engendrar. [...] Las mismas definiciones de nación no pasan de ser meramente tentativas » (p. 36)³¹. Ce qu'il vérifie par l'étalage de nombreuses tentatives de définition de divers dictionnaires, aussi infructueuses et partielles les unes que les autres. Ce pourquoi on ne peut se permettre de faire allusion à ces notions sans prendre en considération leur complexité.

Cette précision faite, on peut maintenant ajouter que cette élaboration de l'identité nationale, en Espagne comme dans les autres pays d'Europe, s'est faite en plusieurs phases. Tout d'abord, il s'est agi de consolider et d'asseoir les Etats-Nations les uns face aux autres et même les uns contre les autres, selon des critères géographiques, politiques et économiques. Mais dans un second temps, durant la deuxième moitié du XIXe siècle, un changement s'est produit : on est passé d'un « nationalisme libéral » à un nationalisme plutôt essentialiste ou ethnique, basé sur les habitants de chaque nation. Le nationalisme en devenant une arme de mobilisation, a acquis de nouvelles significations qui correspondaient finalement « al nuevo papel que el Estado debía desempeñar en el contexto de la economía mundial y de las sociedades nacionales. La nación acabó definiéndose por criterios básicamente étnicos antes que por criterios

³¹ PABLO FUSI, Juan, op. cit.

políticos y económicos, como había ocurrido hasta entonces » (p.304)³². Ce changement est principalement dû à l'œuvre du grand penseur allemand Herder et au legs du Romantisme. « Toda nacionalidad debía poseer un carácter, un alma, un espíritu propio que generara una lengua, un arte, un derecho, en definitiva una cultura propia » (p.305)³³. Dans ses conditions Inman Fox en tire les conséquences suivantes :

« Se entiende, entonces, que se pertenece a la misma nación cuando se comparte la misma cultura y "cultura" significa un sistema de ideas, signos, asociaciones y maneras de comportarse y comunicarse. Es decir, las naciones vienen a ser afectadas de las convicciones, lealtades y solidaridades del pueblo. Por lo tanto, existen grupos que deciden por voluntad persistir como comunidades, en la que la nacionalidad se define en términos de una cultura común. Y la fusión de voluntad, cultura y Estado llega a ser la norma. A este respecto, a menudo el nacionalismo impone sobre la sociedad, en nombre de una supuesta cultura del pueblo, una cultura alta; es decir, la difusión de la cultura inventada se basa en un lenguaje pasado por la escuela y supervisado por la academia » (p. 18)³⁴.

Aussi, cette utilisation très particulière de la notion de culture a évidemment eu des répercussions sur la signification et la connotation que celle-ci porte, et c'est bien l'autre constat que fait Inman Fox en s'appuyant sur l'œuvre de l'éminent anthropologue Clifford Geertz, *The Interpretations of Culture*, de 1973³⁵ :

« Ahora bien, el concepto de cultura al que nosotros nos iremos refiriendo —y el que es pertinente al nacionalismo— no es que se deriva en los círculos antropológicos, de la vida social o una teoría sobre la manera en que un grupo de personas se comporta de hecho, ni la herencia social que adquiere el individuo de su grupo. Es más bien la interpretación —como toda definición de la cultura— de una manera de pensar, sentir y creer: interpretación que depende de productos culturales —la historia, la literatura o el arte— que proporcionan imágenes e ideas para ordenar el comportamiento, o para dar definición al pensamiento. Toda teoría o definición de la cultura es interpretativa, en busca de un sentido; no se trata de una ciencia experimental en busca de unas leyes » (p. 21-22)³⁶.

En somme, il n'est aucunement abusif de parler d'élaboration ou même de création de l'identité nationale de l'Espagne ou d'autres pays européens car « la nación como "comunidad imaginada" idealizada y eterna, fue simplemente una invención del nacionalismo político y literario de los siglos XIX-XX. La verdad histórica es otra: las naciones -también España- fueron (y son) herencias mixtas, el resultado de la incorporación a lo largo de muchos siglos de muy distintos substratos étnicos y demográficos y de la interacción de diferentes culturales: fueron también (y son) realidades políticas y sociales no

³² GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel et GÓMEZ OLIVER, Miguel, « Identidad cultural y andalucismo histórico », in *Historia contemporánea de Andalucía* - (nuevos contenidos para su estudio), Proyecto Sur de Ediciones, S.L, Junta de Andalucía - Caja General de Ahorros de Granada, 2000.

³³ GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel et GÓMEZ OLIVER, Miguel, *Ibid.*

³⁴ FOX, Inman, « Nacionalismo y cultura », in *La invención de España*, Cátedra, Madrid, 1998.

³⁵ CLIFFORD, Geertz, *The Interpretations of Culture*, Nueva York, Basic Books, 1973.

³⁶ FOX, Inman, *op. cit.*

permanentes, sino históricas; esto es, cambiantes y abiertas » (p. 39)³⁷. L'on voit bien dans ces deux dernières citations, le poids que Juan Pablo Fusi et Inman Fox concède à la littérature en matière de nationalisme. Ils la placent sur le même plan que la politique ou l'histoire et lui voient un rôle de création d'images et d'idées qui influent sur le comportement humain. Aussi, on comprend mieux comment dans une période de recherche identitaire intense, le *costumbrismo* a pu jouer un rôle majeur pour fournir et surtout diffuser les éléments constitutifs de l'identité nationale. Et ces éléments pour une grande part, ne sont autres que les *topoi* et types stéréotypés du monde andalou.

L'on sait déjà les avantages que présentaient ces derniers, en revanche on pourrait tout de même se demander pourquoi ils n'ont pas été nuancés ou mélangés à d'autres marqueurs représentatifs de la diversité culturelle espagnole. Et c'est bien là qu'intervient une décision politique délibérée. Il n'est pas nécessaire d'expliquer en quoi l'Espagne détient un grand potentiel de diversité culturelle, ses régions sont évidemment très différentes et fournissent de fait des éléments culturels très variés. Mais justement, cette variété pouvait de la même façon, être perçue comme un manque d'unité, surtout lorsque des identités régionales étaient jugées trop fortes ou trop chargées en revendications politiques (indépendantistes par exemple, qui allaient totalement à l'encontre des objectifs d'unification). A cet égard, l'Andalousie était justement une très bonne candidate puisqu'elle ne portait en son sein, aucun mouvement séparatiste ou régionaliste qui aurait contre-indiqué la reprise des *topoi* déjà célèbres la caractérisant. Mais elle avait au contraire, comme dit plus haut, avec son image orientaliste et exotique créée par les écrivains-voyageurs, un grand potentiel de production symbolique à l'échelle nationale et internationale. De fait, c'est la classe de propriétaires terriens andalous qui a joué l'un des rôles principaux dans l'alliance sociale chargée de diriger et de mener à bien cette construction identitaire. Et c'est ainsi que l'Espagne a commencé à se confondre peu à peu avec l'Andalousie, dans un effet colonisateur et uniformisateur pour les autres régions.

Pour revenir donc au rôle prédominant des *cuadros de costumbres* dans l'élaboration de l'identité nationale espagnole, on comprend certainement mieux comment ce courant supposé au départ rectifier l'image des Andalous, a finalement véhiculé les *topoi* et stéréotypes andalous matérialisés par les récits de voyage. Car il faut en réalité voir ici, dans une certaine mesure, une instrumentalisation du courant (y compris dans sa forme picturale) pour transmettre des messages politico-culturels majeurs de l'époque. En cela, le *costumbrismo* est littéralement indissociable de son contexte historique et politique au delà des coutumes d'époque représentées.

Pour autant, il semble nécessaire de nuancer que le propos ici tenu n'est pas d'examiner si cette « instrumentalisation » du *costumbrismo* relevait ou non d'un acte volontaire de la part des nombreux écrivains qui ont composé le

³⁷ PABLO FUSI, Juan, op. cit.

genre, mais seulement de dégager des influences, potentiellement sous-jacentes voire inconscientes qui ont conditionné le courant.

Globalement, la démarche du *costumbrismo* de valoriser le puriste et le national pour se défendre et se différencier de l'étranger était en parfaite adéquation avec les considérations de l'époque et répondait à une introspection, à un trouble et un questionnement identitaires, concrets et réels.

Mais afin d'étayer notre propos, on pourrait tout à fait se demander dans quelle mesure les différentes œuvres de notre corpus, qu'elles soient *costumbristas* ou des récits de voyages, véhiculent et transmettent les stéréotypes et *topoi* auxquels on se réfère tant. Ainsi, on pourrait voir plus en profondeur comment ces derniers sont amenés et intégrés dans les œuvres, mais aussi en mesurer l'importance et le poids.

1.4. Stéréotypes et *topoi* andalous présents dans les œuvres du corpus

1.4.1. *Le Voyage d'Andalousie*, Théophile Gautier

Dès les premières pages, l'orientalisme est au cœur du texte de Gautier. Dès le commencement de la partie relative à l'Andalousie, qui débute avec l'arrivée de Gautier à Jaén, ce dernier nous plonge dans un climat et un environnement inspirant d'emblée l'Orient et l'Afrique : « les commencements sont arides ; des montagnes décharnées, éboulées de sécheresse, vous brûlent, comme des miroirs ardents, de leur réverbération blanchâtre » (tome I, p. 27). En parallèle, l'intérêt pour le « petit peuple », la classe populaire, est aussi annoncé d'une certaine manière, avec l'apparition du premier personnage tiers qui n'est autre qu'un paysan (tome I, p. 27).

Quelques lignes plus loin, on se trouve face à la première description de personne, celle d'une jeune femme, présentée en ces mots : « la jeune fille qui nous donna à boire dans ces charmants pots d'argile poreuse qui font l'eau si fraîche, était fort jolie avec ses yeux allongés jusqu'aux tempes, son teint fauve et sa bouche africaine épanouie et vermeille comme un bel œillet, sa jupe à falbalas, et ses souliers de velours dont elle paraissait toute fière et tout occupée. Ce type, qui se retrouve fréquemment à Grenade, est évidemment moresque » (tome I, p. 28). L'on retiendra ici l'adjectif choisi pour qualifier son teint, « fauve » qui fait écho à l'univers de la savane et qui se voit immédiatement accompagné et soutenu par le second adjectif, qualifiant cette fois sa bouche, « africaine », le mot est dit. Et pour davantage de précision, Gautier termine cette description par la conclusion affirmant que ce type « est évidemment moresque », au cas où un doute eût encore subsisté. L'on se trouve véritablement et directement immergé dans un orientalisme profond qui prend ses marques dans le paysage comme dans la population autochtone associée.

Revenant au climat, le clou est à nouveau enfoncé lorsque Gautier formule que le vent qui y souffle correspond aux « climats méridionaux » et que « ce vent-là devait être bien proche parent du sirocco d’Afrique » (tome I, p. 28). Ainsi, à travers ces termes, on voit aussi bien l’orientalisme affirmé qui s’en dégage, que la part d’imaginaire qui régit les interprétations de Gautier. En effet, s’il déclare que ce vent est caractéristique des climats méridionaux, il ne fait en revanche que supposer une parenté avec le sirocco d’Afrique. Pour autant, l’effet sur le lecteur est bien là, tout autant que le désir de se sentir dans une Afrique européenne est indéniable chez Gautier. L’on peut d’ailleurs préciser que si la description de la jeune fille est à un tel point ancrée dans l’image stéréotypée de la femme andalouse davantage maure qu’espagnole, c’est aussi dû à la grande frustration de Gautier de n’avoir trouvé jusqu’alors — dans les autres régions d’Espagne— aucune femme correspondant véritablement à ce type tant idéalisé et désiré.

Par ailleurs, si l’on s’attelle céans à relever et interpréter la part de stéréotypes et de *topoi* présente dans l’œuvre de Gautier, il faut toutefois lui concéder la particularité de reconnaître la francisation qui avait cours à l’époque en Espagne. Car, — et c’est une constante de la littérature de voyage relative à l’Espagne — les voyageurs français qui s’y rendaient étaient majoritairement dans une démarche de démarcation, et ne retranscrivaient donc dans leurs textes que ce qui produirait l’effet d’être authentiquement espagnol. Cette tendance évidemment issue de la quête d’exotisme, est bien moins présente chez Gautier que chez la plupart des autres auteurs du même courant littéraire, en ne dissimulant pas certains aspects pour en mettre d’autres en valeur. Il était, en dépit de son incontestable subjectivité, véritablement déterminé à faire un portrait au plus proche de la réalité observée. L’on sait bien que son conditionnement préalable rendait d’emblée cet objectif inaccessible, néanmoins on trouvera bien dans ses écrits la trace de cette présence française dans le mode de vie espagnol. En témoigne par exemple le récit de sa première nuit d’hôtel à Grenade où il relate sans détour aucun, avoir dormi dans un « soi-disant hôtel tenu à la française » et rencontré le jour suivant un domestique « nommé Louis », français, « de Faremoutiers en Brie » qui avait déserté durant l’invasion des Français sous Napoléon (tome I, p. 29). Ce qui ne veut pour autant pas dire que Gautier ne s’inscrivait pas dans la recherche de l’exotisme, bien au contraire. L’ampleur de sa déception lorsqu’il découvre une Espagne plus proche de la France que des récits censés la décrire est à la hauteur de son de désir et de son besoin d’exotisme. Ce pourquoi justement, il est si enthousiaste en découvrant l’Andalousie, car enfin, après des semaines de voyage, il trouve ce qu’il était venu chercher.

Un autre élément participant à l’exotisme de l’Espagne pour Gautier — comme pour ses cousins d’esprit — c’est bien sûr le danger :

« Un voyage en Espagne est encore une entreprise périlleuse et romanesque ; il faut payer de sa personne, avoir du courage, de la patience et de la force ; l’on risque sa peau à chaque fois ; les

privations de tous genres, l'absence des choses les plus indispensables à la vie, le danger de routes vraiment impraticables pour tout autre que des muletiers andalous, une chaleur infernale, un soleil à fendre le crâne, sont les moindres inconvénients ; vous avez en outre les factieux, les voleurs et les hôteliers, gens de sac et de corde, dont la probité se règle sur le nombre de carabines que vous portez avec vous. Le péril vous entoure, vous suit, vous devance; vous n'entendez chuchoter autour de vous que des histoires terribles et mystérieuses. » (Tome II, p.29).

L'on voit bien combien le danger stimule Gautier, combien l'idée de pouvoir être assailli à n'importe quel instant l'intrigue et le séduit. L'on sait par ailleurs, qu'il n'aura jamais subit aucune véritable attaque, néanmoins il relève quasiment du besoin, le concernant, de se sentir en péril, car le voyage c'est aussi et avant tout l'aventure. Si les romantiques appréciaient tellement l'Espagne, c'est également parce qu'elle convenait à leurs critères d'exotisme tout en offrant un cadre plus sécurisé que d'autres contrées plus méconnues. Ce qui n'empêche qu'à l'heure de le vivre et de se plonger dans l'aventure, Gautier comme les autres, ressent le besoin caresser le danger de près, de le côtoyer sans faiblir afin d'éprouver sa bravoure et de remporter avec lui quelque sensation forte d'un voyage déjà complètement envoutant. C'est ainsi que s'est construit le stéréotype du *bandolero* et celui du *contrabandista* qui, s'ils ont existé jadis, ne menaçaient déjà plus grand monde à l'époque, leur présence n'étant plus qu'une image littéraire nécessaire au fantasme pluriel du voyage.

Par ailleurs, un élément supplémentaire au sein duquel l'exotisme prenait ses marques, c'est le dépaysement procuré par le paysage urbain et la richesse d'une terre méridionale. Chez lui, les descriptions de paysages urbains sont innombrables et d'une grande qualité. Son souci du détail, sa précision transportent le lecteur, il décrit chaque édifice, pièce par pièce, dessine chaque scène, pas à pas, jusqu'à produire de gigantesques tableaux immortalisant les vues les plus saisissantes :

« Les maisons un peu riches sont peintes extérieurement de la façon la plus bizarre, d'architecture simulées, d'ornements en grisaille et de faux bas-reliefs. Ce sont des panneaux, des cartouches, des trumeaux, des pots-à-feu, des volutes, des médaillons fleuris de roses pompons, sorte d'ustensiles allégoriques sur des fonds vert-pomme, cuisse de nymphe, ventre de biche : le genre rococo poussé à sa dernière expression. L'on a d'abord de la peine à prendre ces enluminures pour des habitations sérieuses. Il vous semble que vous marchez toujours entre des coulisses de théâtre. Nous avons déjà vu à Tolède des façades dans ce genre, mais elles sont bien loin de celle de Grenade pour la folie des ornements et l'étrangeté des couleurs. Pour ma part, je ne hais point cette mode, qui égaye les yeux et fait un heureux contraste avec la teinte crayeuse des murailles passées au lait de chaux. » (Tome I, p. 34-35).

L'on voit bien ici combien Gautier s'attache à ne rien omettre afin de rendre une peinture la plus fidèle possible à ce qui défile sous ses yeux. L'on remarque aussi, qu'il ne se limite pas à la description pure du paysage urbain mais qu'il tente aussi de transmettre l'ambiance qui s'en dégage. Il en est de même quand il décrit des monuments, le même soin est apporté à reprendre

chaque détail, comme on peut le constater par exemple, dans le récit relatif à l'Alhambra :

« L'on pénètre dans l'Alhambra par un corridor situé dans l'angle du palais de Charles-Quint, et l'on arrive, après quelques détours, à une grande cour désignée indifféremment sous le nom Patio de los Arrayanes (cour des Myrtes), de l'Alberca (du Réservoir), ou du Mezouar qui signifie bain des femmes.

En débouchant de ces couloirs obscurs dans cette large enceinte inondée de lumière, l'on éprouve un effet analogue à celui du Diaroma. Il semble que le coup de baguette d'un enchanteur vous a transporté en plein Orient, à quatre ou cinq siècles en arrière. Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaïne des cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise. » (Tome I, p. 51-52).

L'on peut observer dans cet extrait, la curiosité de Gautier transparaître et on l'imagine parfaitement questionner guides et habitants pour tout savoir de l'histoire des sites visités, comme l'étalage des différents noms du premier lieu le suggère. Mais il faut préciser à ce propos, comme le fait Jean-Michel Cornu dans une note de l'édition de 2001, que Gautier commet ici une erreur en confondant la cour des Myrtes et le Mexuar et en prenant en outre, la pièce d'eau pour des bains. Une erreur qui était à l'origine présente chez Swinburne, avant d'être reprise par Chateaubriand et Laborde, puis Gautier. Ce qui est une manifestations du fait que Gautier se soit de temps à autres référé à des auteurs antérieurs pour se remémorer les lieux, au moment d'écrire ce Chapitre XII consacré à Grenade, deux ans après son retour, à Paris. Cependant, au delà de ces confusions regrettables, on se trouve une fois de plus face à une description fournie qui tient compte du lieu mais aussi du ressenti en ce lieu. Par ailleurs, on a également un exemple de l'incroyable intérêt porté à la lumière par Gautier. C'est presque une constante, un *leitmotiv* dans l'œuvre pour Gautier, que de s'intéresser presque systématiquement à la lumière de chaque endroit. C'est aussi le constat d'Ilse Hempel-Lipschutz³⁸, qui explique que Gautier :

« se siente profundamente emocionado por la belleza particular del paisaje andaluz : sus colores, sus formas, y sobre todo su luz. [...] En la luz, primera creación divina para el paraíso original, reconoce Gautier la esencia profunda de su "paradis retrouvé" que es Andalucía. Aunque diga que "no existen en ninguna paleta de pintor o de escritor colores bastante claros, matices bastante luminosos » para captar la claridad argentina andaluza (pág. 414), consigue él, poeta, traducir en palabras la calidad de esta luz que esboza sin limitar, que moldea sin dar volumen ni peso, que ensancha al infinito » (p. 95-96).

Ainsi, on en arrive naturellement au *topos* connexe de la terre. Il est donc, notamment au travers de l'élément de la lumière, l'un des *topoi* les plus présents chez Gautier. Ce dernier est littéralement sous le charme de cette terre andalouse luxuriante, et assouvit en elle une part de son désir d'exotisme.

³⁸ Constat fait dans le chapitre intitulé « Andalucía, de lo vivido a lo escrito, por tres románticos franceses: François-René de Chateaubriand, Prosper Mérimée y Théophile Gautier » de GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987.

Aussi, les allusions à celle-ci sont surabondantes, mais on peut toutefois en dégager une à titre d'exemple :

« Un spectacle dont les peuples du Nord ne peuvent se faire une idée, c'est l'Alameda de Grenade au coucher du soleil : la Sierra Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables. Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent roses, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflet d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette ; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féerique des *Mille et une Nuits*. Les vallons, les crevasses, les anfractuosités, tous les endroits que n'atteignent pas les rayons du soleil couchant, sont d'un bleu qui peut lutter avec l'azur du ciel et de la mer, du lapis-lazuli et du saphir ; ce contraste de ton entre la lumière et l'ombre est d'un effet prodigieux : la montagne semble avoir revêtu une immense robe de soie changeante, pailletée et côtelée d'argent, peu à peu les couleurs splendides s'effacent et se fondent en demi-teintes violettes, l'ombre envahit les croupes inférieures, la lumière se retire vers les hautes cimes, et toute la plaine est depuis longtemps dans l'obscurité que le diadème d'argent de la Sierra étincelle encore dans la sérénité du ciel sous le baiser d'adieu du soleil. » (Tome I, p. 41-42).

L'on comprend bien le choix d'Ilse Hempel-Lipschutz de qualifier Gautier de poète quand il décrit la nature et la lumière, car une fois de plus, le souci du détail prime, jusque dans les termes employés, jusqu'à déboucher sur une langue et une expression tout aussi poétiques que la scène décrite.

Mais le paysage qu'il soit urbain ou naturel est loin d'être l'unique chose qui retienne l'attention de Gautier, car bien qu'il excelle dans les récits du paysage urbain et de la terre, et bien qu'il dépasse en ce sens le lieu commun pour atteindre la singularité des descriptions d'excellence, il n'est cependant pas en reste concernant le traitement éculé des autres *topoi*.

En effet, il n'échappe pas aux rouages du *gitanismo*. Des enfants gitans, il dira qu'ils sont « plus fauves de peau que les cigares de la Havane » et qu'ils « jouent tous nus devant le seuil, sans distinction de sexe, et se roulent dans la poussière en poussant des cris aigus et gutturaux » (tome I, p.72). L'on sent là, plus de réticence à comprendre cette autre culture, on se trouve devant une description qui aurait également tout à fait pu qualifier des animaux, comme pourrait d'ailleurs aussi le suggérer l'adjectif de départ « fauves ». Des hommes gitans, il dira qu'ils « sont ordinairement forgerons, tondeurs de mules, vétérinaires, et surtout maquignons. Ils ont mille recettes pour donner du feu et de la vigueur aux bêtes les plus poussives et les plus fourbues : un *gitano* eût fait galoper Rossinante et caracoler le grison de Sancho. Leur vrai métier, au fond, est d'être voleur. » (Tome I, p. 72). L'on est ici face à une vision totalement stéréotypée des gitans et principalement péjorative. La tournure « les *gitanos* sont ordinairement » pour annoncer leur métier est d'emblée généralisante et par là même réductrice. Gautier conclut sa brève énumération de professions par « et surtout maquignons », appellation pour laquelle le dictionnaire nous

précise qu'elle est souvent péjorative³⁹. En somme, du stéréotype on glisse même jusqu'au préjugé, ce qui se vérifie de manière incontestable quand Gautier termine sur le fait que « leur vrai métier, au fond, est d'être voleur ». Bien qu'il leur concède le talent de dresser les bêtes mieux que personne, il ne les différencie guère une nouvelle fois des animaux auxquels il fait aussi allusion. L'on ne sent ni respect, ni curiosité envers ce peuple de la part de Gautier, mais au contraire, une pointe de mépris et une condescendance assez affirmée. Les femmes paraissent, elles, dans une certaine mesure, un peu mieux loties du fait de leur capacité d'attraction, capacité à laquelle Gautier a pu être un peu plus sensible :

« Les *gitanas* vendent des amulettes, disent la bonne aventure et pratiquent les industries suspectes habituelles aux femmes de leur race : j'en ai vu peu de jolies, bien que leurs figures fussent remarquable de type et de caractère. Leur teint basané fait ressortir la limpidité de leurs yeux orientaux dont l'ardeur est tempérée par je ne sais quelle tristesse mystérieuse, comme le souvenir d'une patrie absente et d'une grandeur déchue. Leur bouche, un peu épaisse, fortement colorée, rappelle l'épanouissement des bouches africaines ; la petitesse du front, la forme busquée du nez, accusent leur origine commune avec les tziganes de Valachie et de Bohême, et tous les enfants de ce peuple bizarre qui a traversé, sous le nom générique d'Égypte, la société du moyen âge, et dont tant de siècle n'ont pu interrompre la filiation énigmatique. Presque toutes ont dans le port une telle majesté naturelle, une telle franchise d'allure, elles sont si bien assises sur leurs hanches, que, malgré leur haillons, leur saleté et leur misère, elles semblent avoir la conscience de l'antiquité et de la pureté de leur race vierge de tout mélange » (tome I, p. 72).

Une fois encore, on se trouve devant une vision très stéréotypée et emprunte de préjugés : « les industries suspectes habituelles aux femmes de leur race ». Néanmoins, la description physique que Gautier fait d'elles est plus clémente et rappelle étrangement, outre les deux éléments distinctifs finaux, la description qu'il fait des femmes andalouses, comme en témoigne la description de la première jeune fille qu'il rencontre à Jaén. En effet, elles ont plus à voir avec les femmes maures qu'avec leur type réel respectif, en admettant qu'elles répondent unanimement à un type précis. Pourtant, les unes l'envoutent littéralement tandis qu'il dit des autres qu'il en a vu peu de jolies, ce qui semble de fait un peu incohérent. Mais peut-être leur front et leur nez font-ils toute la différence pour Gautier. Ensuite, l'attrait de l'exotisme reprend le dessus à l'heure d'interpréter leur allure : « Une des prétentions des *gitanos* est d'être bons Castillans et bons catholiques, mais je crois qu'au fond ils sont quelque peu Arabes et mahométans, ce dont ils se défendent tant. La volonté d'être de bons castillans et de bons catholiques de la part des gitans ne pourrait être que simulée selon Gautier, car ils seraient plutôt arabes et musulmans au vu de leur type physique. Et s'ils s'entêtent à le nier, ce n'est que par peur des relents de

³⁹ Dictionnaire Larousse en ligne (consulté le 27 avril 2012) : « Marchand de chevaux ou personne faisant le commerce du bétail vivant, en particulier des bovins (souvent péjoratif). »
« Entrepreneur peu scrupuleux d'affaires diverses. (Le féminin maquignonne est rare.) »

l'Inquisition. L'on voit bien la limite de la logique de Gautier, lequel est conditionné et même obnubilé par sa quasi obsession de l'orientalisme.

Gautier ne manque pas non plus l'occasion de lier le *gitanismo* à la danse et la musique : « Dans une de ces ruelles, nous aperçûmes une petite fille de huit, ans entièrement nue, qui s'exerçait à danser le *zorongo* sur un pavé pointu. Sa sœur, hâve, décharnée, avec des yeux de braise dans une figure de citron, était accroupie à terre à côté d'elle, une guitare sur les genoux, dont elle faisait ronfler les cordes avec le pouce, musique assez semblable au grincement enrôlé des cigales. » (Tome I, p. 73). Il fait apparaître ainsi une danse populaire andalouse accompagnée de l'instrument de prédilection du *topos* de la musique andalouse. Cette scène pour sa part de véracité fait bien partie de ce *topos*, néanmoins elle frôle aussi le stéréotype de l'Andalou dansant à tout heure du jour et de la nuit. Stéréotype dans lequel il tombe quasiment quand il fait le récit de son arrivée à Velez-Malaga :

« Il était onze heures quand nous entrâmes dans Velez-Malaga, dont les fenêtres flamboyaient joyeusement, et qui retentissait du bruit des chansons et des guitares. Les jeunes filles, assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas ; à chaque stance éclataient des rires, des cris, des applaudissements à n'en plus finir. D'autres groupes dansaient au coin des rues la cachucha, le *fandango*, le *jaleo*. Les guitares bourdonnaient sourdement comme des abeilles, les castagnettes babillaient et claquaient du bec : tout était joie et musique. On dirait que la seule affaire sérieuse des Espagnols soit le plaisir ; ils s'y livrent avec une franchise, un abandon et un entrain admirables. » (Tome II, p. 37).

Au delà du fait que Gautier se trompe en considérant le *jaleo* comme une danse, comme le souligne une fois de plus une note de Jean-Michel Cornu, on se doit de dire que Gautier présente ici l'amour pour la danse et le chant des Andalous comme le *topos* le conçoit, c'est-à-dire comme une activité qui serait prédominante pour les Andalous. *Topos* qui se voit accompagné du stéréotype de l'Espagnol qui ne sait que se divertir. Bien que cette remarque ne soit visiblement pas négative sous la plume de Gautier qui qualifie leur entrain d'admirable, il y a cependant là une survivance ou influence de considérations (négatives) des Lumières sur l'Espagne.

Sur le thème de la danse Gautier fait par ailleurs allusion à des *bailes nacionales*, et porte un regard assez juste sur l'un d'entre eux, mais il commet toutefois un écart en arabisant exagérément l'explication qu'il donne de cette danse :

« Dans les poses renversées, les épaules de la danseuse vont presque toucher la terre ; les bras, pâmés et morts, ont une flexibilité, une mollesse d'écharpe dénouée ; on dirait que les mains peuvent à peine soulever et faire babiller les castagnettes d'ivoire aux cordons tressés d'or, et cependant, au moment venu, des bonds de jeune jaguar succèdent à cette langueur voluptueuse, et prouvent que ces corps, doux comme la soie, enveloppent des muscles d'acier. Les almées moresques suivent encore aujourd'hui le même système : leur danse consiste dans les ondulations harmonieusement lascives du torse, des hanches et des reins, avec des renversements de bras par-dessus la

tête. Les traditions arabes se sont conservées dans les pas nationaux surtout en Andalousie. » (Tome II, p. 55).

Par ailleurs, il prendra ensuite le temps de détailler la danse locale de Malaga, *la malagueña*, ce qui témoigne aussi de sa volonté de ne rien omettre.

Aussi, Gautier n'aurait évidemment pas pu séjourner en Espagne sans assister à une corrida, il assistera en outre à plusieurs. Il en dira de manière pragmatique que « l'habitude est tout, et le côté sanglant des courses, qui frappe le plus les étrangers, est ce que occupe le moins les Espagnols, attentifs à la valeur des coups et à l'adresse déployée par les *toreros*, qui ne courent pas d'aussi grands risques que l'on pourrait se l'imaginer d'abord. » (Tome II, p. 43). Gautier observe et tente ici de comprendre profondément le sens de ce spectacle traditionnel espagnol.

Concernant un autre *topos* véritablement capital dans l'identité espagnole, la religion catholique, Gautier est étonnamment succinct. Il ne détaille aucune fête religieuse alors même qu'il visite de nombreux monuments religieux et ne parle de manière générale, quasiment pas de ce sujet. Mais cette absence se voit en réalité justifiée par la seule apparition concrète de la thématique :

« Le mouvement ascensionnel du catholicisme s'est arrêté, et la sève qui faisait pousser de terre cette floraison de cathédrales ne monte plus du tronc aux rameaux. La foi, qui ne doute de rien, avait écrit les premières strophes de tous ces grands poèmes de pierre et de granit ; la raison, qui doute de tout, n'a pas osé les achever. [...] Le peuple aussi commence à calculer combien vaut l'or du ciboire ; lui qui naguère n'osait lever les yeux sur le blanc soleil de l'hostie, il se dit que des morceaux de cristal remplaceraient parfaitement les diamants et les pierreries de l'ostensoir ; l'église n'est plus guère fréquentée que par les voyageurs, les mendiants et d'horribles vieilles, d'atroces *dueñas* vêtues de noir, aux regard de chouette, au sourire de tête de mort, aux mains d'araignées, qui ne se meuvent qu'avec un cliquetis d'os rouillés, de médailles et de chapelets, et sous prétexte de demander l'aumône, vous murmurent je ne sais quelles effroyables propositions de cheveux noirs, de teints vermeils, de regards brûlants, de sourires toujours en fleur. L'Espagne elle-même n'est plus catholique ! » (Tome II, p. 106-107).

Pour Gautier, les Espagnols ne sont clairement déjà plus catholiques. Il va bien entendu trop vite en besogne quand, à partir du constat d'un recul de la pratique catholique, il en vient à voir disparaître la foi des Espagnols. Mais force est de préciser que les *costumbristas* avaient une perception bien distincte de l'importance de la pratique religieuse en Espagne à la même époque. L'on pourrait aussi bien expliquer cette différence par le fait que les *costumbristas* étaient davantage attachés à conserver un patrimoine culturel menacé par un élan de modernité, que par le fait que Gautier aurait trop subjectivement interprété ce qu'il croyait percevoir de l'Espagne. Selon toute vraisemblance, ce dernier ne s'attendait pas à trouver la prostitution aux portes des églises, il en aura alors déduit que le respect et l'intérêt pour la religion catholique devaient avoir disparu pour qu'une telle situation soit possible. Il ne faut pas oublier là non plus, que l'Espagne a subi des changements considérables et rapides

durant cette période, d'où l'étonnement régulier de Gautier quand la réalité ne correspond plus à ce qui faisait naguère l'image de l'Espagne.

En revanche, ce qui est encore bien présent à son époque, ce sont deux types, celui du *majo* et de la *cigarrera*, les deux étant présents dans l'œuvre. Tous deux sont assez peu stéréotypés chez Gautier. Pour ce qui est du *majo*, il constate que « nos paysans sont loin de l'insouciance heureuse, de l'allure joviale et de l'élégance de costume des *majos* andalous. Comme instruction, ils sont fort inférieurs. Presque tous les paysans espagnols savent lire, ont la mémoire meublée de poésies qu'ils récitent ou chantent sans altérer la mesure, montent parfaitement à cheval, sont habiles au maniements du couteau et de la carabine. » (Tome II, p. 36). Bien qu'il généralise à nouveau, il ouvre un éventail assez large de possibilités, dans une comparaison au bénéfice des *majos*. L'on sent ici une certaine déférence envers ces *majos*, et Gautier ira jusqu'à s'habiller à leur manière : « Saisissant avec joie cette occasion de me travestir en dehors du carnaval, et de quitter pour quelque temps l'affreuse défroque française, j'avais revêtu mon habit de *majo* : chapeau pointu, veste brodée, gilet de velours à boutons de filigrane, ceinture de soie rouge, culotte de tricot, guêtres ouvertes au mollet. » (Tome II, p. 27). Concernant la *cigarrera*, il n'en parlera qu'à l'occasion de la visite d'une fabrique de tabac à Séville. Il soulignera que la « *cigarrera* de Séville est un type, comme la *manola* de Madrid. Il faut la voir, le dimanche ou les jours de courses de taureaux, avec sa basquine frangée d'immenses volants, ses manches garnies de boutons de jais, et le *puro* dont elle aspire la fumée, et qu'elle passe de temps à autre à son galant. » (Tome II, p. 111). Il explique par ailleurs, qu'elles se chargent de rouler les cigares :

« Cinq ou six femmes sont employées à cette préparation. Quand nous mîmes le pied dans leur salle, nous fûmes assaillis par un ouragan de bruits : elles parlaient, chantaient et se disputaient toutes à la fois. Je n'ai jamais entendu un vacarme pareil. Elles étaient jeunes pour la plupart, et il y en avait de fort jolies. Le négligé extrême de leur toilette permettait d'apprécier leurs charmes en toute liberté. Quelques-unes portaient résolument à l'angle de leur bouche un bout de cigare avec l'aplomb d'un officier de hussards ; d'autres, ô muse, viens à mon aide ! d'autres... chiquaient comme de vieux matelots, car on leur laisse prendre autant de tabac qu'elles peuvent en consommer sur place. Elles gagnent de quatre à six réaux par jour. » (Tome II, p. 111).

Il passe d'une description affectée concernant leur tenue légère, à un commentaire extrêmement pragmatique, en indiquant leur salaire, comme pour se ressaisir : les *cigarreras* de Séville auront su troubler Gautier.

En somme, tous les *topoi* du monde andalou sont présents chez Gautier ainsi que tous les types, bien que ces derniers ne soient pas, rappelons-le, systématiquement stéréotypés. Mais à l'heure d'interpréter ces présences, il est essentiel de ne pas oublier, que la partie de l'œuvre sur l'Andalousie est très abondante et qu'en ce sens, il est logique qu'elle fournisse la plupart des thèmes et types relatifs à celle-ci.

1.4.2. *Mes vacances en Espagne*, Edgard Quinet

De l'œuvre de Quinet, comme précisé précédemment, on ne retiendra que la partie relative à l'Andalousie, même si celle-ci est un peu moins bien délimitée que chez Gautier (il n'en existe pas d'édition indépendante).

Tout comme celui de Gautier, le récit de Quinet débute par un orientalisme et un exotisme affirmés. En effet, dès le premier paragraphe du premier chapitre sur l'Andalousie, Quinet fume un cigare : « n'en parlons plus, et fumons ensemble ici un cigare sans rancune » (p. 236), alors même que le cigare est encore peu répandu à l'époque en France et constitue par conséquent un symbole d'exotisme. Néanmoins, rien ne sera dit dans cette partie, sur le type de la *cigarrera*.

De la même manière, le paysage décrit ne laisse aucun doute sur l'orientalisme qui sera dès cet instant mis à l'honneur : « Sous un soleil éblouissant, je vois miroiter des maisons blanches de neige ; chacune d'elles a ses fenêtres enfermées de noires cages de fer » (p. 236).

Encore une fois tout comme Gautier, Quinet introduira quasiment au même moment, un premier groupe de personnages, indiquant d'emblée le type de population sur qui se portera l'intérêt du voyageur, qui correspond bien sûr au monde populaire, représentée ici par des paysans andalous : « Au bout d'une ruelle déserte, où se traîne un ruisseau de fange, un groupe de paysans au longs chapeaux andalous s'arrête ; » (p. 237).

L'on voit aussi que Quinet fait une allusion à la thématique du vestimentaire, qui bien qu'elle trouve quelques échos épars dans la suite du récit, ne se trouve malheureusement pas étayée du type du *majo* et de sa tenue pourtant singulière. Ce qui est d'autant plus étonnant étant donné que ce dernier correspond bien à la frange de la population observée par Quinet. Mais on pourra souligner à cette occasion, que l'attention de Quinet pour la population ou du moins le rendu qu'il en fait dans l'œuvre, est bien moindre que celui de Gautier. Par comparaison, les descriptions de Quinet semblent survolées et incomplètes.

Il fera cependant un curieux constat à ce propos, lors d'une discussion avec un maréchal-ferrant progressiste de Cordoue prénommé Célio, affirmant qu' « à l'extrémité de l'Europe, la Providence a conservé un peuple universellement misérable ; elle ne lui a laissé que le manteau ; égalité de dénûment, fraternité de misère » (p. 325). Selon lui, l'Espagne ou pour le moins l'Andalousie n'abriterait qu'une population uniformément misérable. Bien qu'il y voie là une forme de chance en ce sens que cette uniformité permet une grande unité et une forte solidarité, on est tout de même contraint de dire que ce constat, même s'il s'appuie sur des faits réels est une fondamentale exagération. Il rencontrera d'ailleurs, quelques temps plus tard un hidalgo et sa fille qui retiendront justement son attention.

Mais si l'on ne peut selon toute vraisemblance pas nier la supériorité des descriptions relatives au peuple de Gautier sur celles de Quinet, il faut aussi reconnaître que ce dernier s'intéresse quant à lui, bien davantage à la religion, laquelle habite littéralement son œuvre. En réalité, la plus grande partie de son séjour en Andalousie, consiste pour lui à s'interroger sur la situation pluriculturelle et religieuse de la région, de voir comment peuvent cohabiter, s'attirer, se rejeter, s'enrichir mutuellement Catholicisme et Islam, et d'en déceler l'héritage amalgamé au sein de la population. L'on disposera au travers de vastes digressions, de l'étalage de sa réflexion et des sursauts que produisent en lui les spectacles architecturaux les plus hétéroclites. Pour lui, l'Andalousie c'est avant tout un métissage religieux : « ce que le peintre n'a pas reproduit, c'est le contraste mystérieux de ces fronts de marbre et de ces regards de flamme où l'âme mahométane et l'âme chrétienne semblent encore lutter et gronder en secret dans un perpétuel orage. » (p. 270). Mais s'il exprime ici une relation conflictuelle entre les deux religions —probablement car dans ce cas, il était question de la manière de le vivre d'une poignée d'Andalouses— il n'en est pas de même quand il visite la Mezquita de Cordoue qui lui inspire bien au contraire l'union des deux religions : « Les Psaumes de David montaient à la voûte, portés par les anges de Mahomet. Ils agitaient leurs carquois, d'où tombait une pluie de flèche d'or, qui, mêlées aux rayons du soleil couchant, illuminait toute l'enceinte jusqu'en ses plus sombres réduits. » (p. 321)

Mais au delà de ce patrimoine culturel religieux pluriel, concernant la pure pratique du catholicisme, Quinet rejoint Gautier pour en signifier le recul considérable. Alors qu'il regrette la qualité médiocre du sermon fait à l'occasion de la célébration à Grenade de la fête de l'Andalousie, il conclut : « le divorce de l'Eglise et de l'Espagne ne fut peut-être jamais plus frappant. Ce gémissement se trainait au milieu de la fête, comme s'il était sorti des décombres et des couvents dévastés, qui en effet ne sont en aucun endroit plus nombreux qu'à Grenade. » (p. 265-266). Ce qu'il introduit, immédiatement après avoir fait le récit d'une tentative de vol d'un sceptre d'argent par une vieille femme. Ce qui rejoint aussi ce que Gautier avançait quand il expliquait que les Andalous se mettaient à envier et désirer les richesses de l'Eglise, jusqu'à en arriver parfois à les voler sans plus aucun scrupule. Ce recul du christianisme pourrait également se voir observé chez Quinet, au travers de la surprenante scène entre lui-même et son guide grenadin, répondant au nom de Balthazar : « Déception ! Balthazar confondait le Christ avec Adam. Il ne me restait plus qu'à raconter au long, sans nul retour personnel, à ce chrétien, la première scène de la Genèse, dont il n'avait jamais ouï parler. » (p. 294). L'on pourrait attribuer cette erreur grossière à un manque de culture en général, mais le contexte global laisse plutôt à penser que la religion serait passée au second plan, et que même pour les Espagnols qui se revendiquent chrétiens, l'implication serait plus superficielle que sincère. L'on se trouverait donc bien devant le *topos* de la

religiosité populaire souvent considérée comme un façade ou un folklore plutôt que comme une réelle croyance profonde.

Quinet attribuera néanmoins de la sincérité au caractère religieux de la fête à laquelle il assiste à Grenade : « Il est certain que le fond sincèrement religieux de la fête prêtait une âme à chaque chose. » (p. 269). Mais ce n'est pas parce qu'il concède de la sincérité à la démarche religieuse de cette fête, laquelle célèbre entre autre la victoire du christianisme sur l'Islam, qu'il considère de la même façon que le peuple est véritablement pieux. Dans les explications qui s'ensuivent, il paraît finalement le justifier davantage par le côté enthousiaste et festif des Andalous que par leur recueillement. Ce qui rejoint finalement bien l'idée d'une conception de la religion ancrée dans les traditions et célébrations plus que dans la spiritualité. Mais dans un certain sens, cette conception ne rend que plus complète la présence du *topos*, lequel associe généralement les deux aspects, religiosité populaire et fêtes traditionnelles.

L'on a donc ici touché du doigt un trait du caractère andalou qui pourrait presque être à lui seul un lieu commun, qui n'est autre que le *sentido de la fiesta* du peuple andalou. A l'intérieur de ce sens de la fête, on trouve le sens du rythme, la propension toute particulière à danser, chanter, et à jouer de la musique (très souvent de la guitare, pour ce qui relève en partie d'un stéréotype). Et ces éléments ne manquent évidemment pas au récit de Quinet :

« De loin en loi la foule était partagée par un cavalier andalou, luisant d'acier, qui arrivait du fond des Sierras, avec sa danseuse en croupe. Tous deux mettaient pied à terre ; il liaient le cheval à un cyprès et se mêlaient au boléro, lequel ne cessait de tourbillonner autour de l'Alhambra. C'est alors que la noble danse andalouse prenait un sens et parlait à l'âme, surtout à ce moment où les danseurs tremblent, frissonnent, comme l'oiseau qui bat de l'aile. Fascinés par une vision, il semble qu'un vertige d'amour surhumain les éblouit. Ils chancelent, ils défont à mesure que le palais des rois maures les enveloppe du cercle des houris invisibles.

Que sont tous les spectacles du monde à côté d'une fête véritablement nationale ! Malheur à qui n'a pas d'oreilles pour entendre le cri de la terre et des pierres quand elles se fendent de joie. Le Prado de Madrid ne me semble plus que triste et cérémonieux, après le jubilé de l'Espagne dans l'Alhambra. » (p. 268-269)

L'on constate donc à nouveau ici l'effet envoutant que produisent les danses espagnoles sur les voyageurs tels que Quinet. Mais on voit aussi qu'une distinction est faite entre les Andalous et le reste des Espagnols, selon laquelle, les Andalous seraient plus remarquablement disposés à la fête. Quinet séduit, décrira d'ailleurs plus amplement la manière dont se répartissent les différentes tâches entre danseurs, chanteurs et musiciens : « Cette multitude se partagea naturellement en une infinité de groupes, et les danses commencèrent. [...] Sur l'esplanade des tours, et dans les réduits les plus mystérieux, la guirlande des boléros, des fandangos improvisés s'épanouissait, serpentait à travers les voûtes, les colonnades. La plus petite société avait, outre son joueur de guitare, une chanteuse qui l'accompagnait, assise auprès de lui. » (p. 267)

Ainsi, Quinet semble sous le charme andalou. Néanmoins s'il ne devait se dégager qu'une chose qui ait semblé marquante et trépidante pour lui, ce serait bien le voyage entre Grenade et Cordoue. Plus encore que Gautier, Quinet est littéralement possédé par l'excitation du danger qu'il se figure. Il est à ce propos, complètement convaincu de courir un très grand risque et ne cesse de rapporter des témoignages en ce sens. Il faut dire qu'il le prend extrêmement au sérieux :

« Oui, lecteur, j'élève ici le ton, plus fier que si j'avais défait le roi Almanzor. Quoique je n'aie détrôné personne, je viens d'accomplir heureusement, triomphalement, l'expédition la plus chevaleresque d'Espagne. Un observateur digne de foi, M. de Custine, raconte que pour pousser dans ce voisinage une pointe de deux lieues, il était obligé de se faire accompagner de sept hommes armés jusqu'aux dents ; pour moi, je viens de parcourir seul trente lieues de pays, dans les circonstances les plus funestes, non pas dans la plaine, mais à travers les gorges et les coupe-gorge. Ces jours-là, je ne les donnerais pas pour tous les autres ; il sont pour moi beaucoup plus riches, ceux qui me laisseront les plus longs souvenirs. » (p. 273).

Quinet avait délibérément choisi le chemin le plus périlleux par goût du risque. C'était clairement pour lui, un élément indispensable à l'aventure d'un bon voyage. Il était certainement tellement important pour lui de se sentir en danger qu'il n'aura pas douté une seconde de la véracité des risques encourus. Pire, il les aura fantasmés et en ce sens accentués. D'où, très probablement, ce besoin de prouver par maintes références la grandeur du péril. Ce besoin se révèle hautement manifeste dans la suite de son plaidoyer en faveur d'un voyage aventureux et romanesque : « Avant tout, garde toi de croire que le règne des bandits ait pâli devant la monarchie constitutionnelle, et que le reste des chevaliers errants n'existent plus que dans la poésie de Zorilla. Dieu merci, ils sont en ce moment des personnages plus réels que jamais. » (p. 274).

D'autre part, pour ce qui était de l'intertextualité manifestée par l'allusion au marquis de Custine, elle ne symbolisait pas seulement ce besoin, mais trahit aussi combien cette soif de danger était répandue chez les écrivains-voyageurs. Il faut bien se rendre compte à quel point ce facteur d'intertextualité était important pour les écrivains-voyageurs, et ainsi combien il l'est actuellement pour distinguer son influence sur ces derniers. En effet, y compris dans cette seule partie du récit, celle sur l'Andalousie, Quinet dévoile à nouveau le rapport qu'il entretient avec d'autres écrivains, combien ils pouvaient se lire les uns les autres : « Nul voyageur, que je sache, ne l'a décrit ; mais c'est le chemin des expéditions des rois catholiques ; c'est celui où chrétiens contre maures, Cordoue contre Grenade se sont entre-choqués pendant trois siècles. C'est le seul qui me tentait en dépit de tous les avertissements. » (p. 278). Ce n'est pas seulement l'envie de prendre la route la plus romanesque, c'est aussi en un sens, la volonté de faire mieux que ses prédécesseurs qui semble pousser Quinet. Tous s'épouvaient sur les chemins habituels, les trouvant déjà très périlleux, Quinet aura sans doute voulu marquer les mémoires en faisant preuve de davantage de bravoure.

Là où Quinet se distingue aussi, mais d'une toute autre façon, c'est au sujet du *gitanismo*. Effectivement, ce dernier élément est totalement absent de cette partie sur l'Andalousie, alors même que celle-ci aurait dû l'accueillir en priorité, car c'est bien en Andalousie que la réputation des gitans est la plus célèbre. Et il n'y fait pas même allusion dans le reste de l'œuvre.

Une autre absence remarquée dans cette partie, c'est celle du *topos du torerismo*, mais dans ce cas, la chose est bien différente puisqu'elle se justifie par le simple mais non négligeable fait, que c'est un chapitre complet qu'il lui est attribué. Cette absence n'en est donc pas vraiment une, ce serait plutôt une mise à l'honneur. Néanmoins, le fait que la partie relative à l'Andalousie n'abrite à aucun moment une scène qui ait trait à la tauromachie, apparaît tout de même comme surprenant. Cela montre bien, que même si la plupart des *topoi* et stéréotypes confondent leurs racines et leur place entre Espagne et Andalousie dans la pensée commune, il reste cependant clair que la tauromachie n'est pas l'apanage de l'Andalousie, et que c'est au contraire, une pratique répandue globalement à travers la Péninsule. Mais on ne peut tout de même pas clore le sujet sans mentionner l'unique allusion lointaine qui réside malgré tout dans cette partie : « Des deux côtés du Guadalquivir s'étendent des plaines marécageuses. Dans ces savanes d'Europe, les taureaux qui doivent mourir dans le cirque grandissent en liberté ; » (p. 346).

En revanche ce qui n'est en rien absent de ce récit andalou, c'est la description des paysages topiques observés qu'ils soient naturels ou urbains. Quinet traverse un long périple de Grenade à Cordoue, en pleine nature, à l'occasion de quoi il se livre tout entier à l'admiration du paysage procuré par cette terre andalouse si exubérante et pleine de surprise : « La plaine, partout fermée, s'étendait en oasis au milieu d'un désert de Syrie. Derrière moi, c'étaient d'effroyables défilés, des gorges hérissées de dents de granit. Rien n'égale, dans ce que je connais, la grandeur de ces lieux sauvages. On y respire la majesté d'un paysage de la Bible. » (p. 285). L'on voit que tout comme Gautier, Quinet reste subjugué par cette nature magistrale qui se présente partout face à lui et qu'il commet aussi les dérives arabisantes en comparant de manière stéréotypée ces zones arides au désert de Syrie. Mais un autre élément très intéressant, c'est ce rapprochement qu'il opère entre cette terre enchanteresse et le divin, quand il dit que l'on « y respire la majesté d'un paysage de Bible ». Et ce n'est pas la seule présence de ce rapprochement, il avait déjà dit au sujet de la « riche Vega » : « Mille ruisseaux la baignent ; mais surtout le sang des croyants l'a fertilisé. Il n'est pas un cep de vigne, pas un tronc de figuier qui n'ait été engraisé par un combat. Aussi, quelle terre sourit comme elle ? ne lui comparez que l'Eden. » (p. 261). En venant à qualifier cette terre andalouse d'Eden, Quinet frôle de très près le « paradis retrouvé » de Gautier. Même si ses descriptions n'ont pas la même stature, l'éblouissement de Quinet est bien comparable à celui de Gautier.

Et ils coïncident tout autant sur le paysage urbain. Quinet est lui aussi littéralement envouté par les monuments arabes, même s'il crée une forte surprise chez le lecteur dans un premier temps, au moment de commencer à décrire l'Alhambra: « O surprise ! leurre éternel ! Des tours sinistres, nues, menaçantes, liées entre elles par une muraille de citadelle, couronnent la montagne. De laides meurtrières, de rares soupiraux sont l'unique décoration de ces lugubres demeures. Une forteresse, une prison, un cachot, est-ce là le sourire et la joie de l'Espagne ? » (p. 248). Il commence en effet par une déception crue qui se poursuit laborieusement jusqu'à ce que le miracle se produise : « Un des galériens voyant mon embarras, eut la générosité de me montrer de sa chaîne une petite porte basse. Je frappe ; elle s'ouvre, se referme. Dans ce moment rapide comme l'éclair, je vis, je sentis ce que toutes les bibliothèques des Orientalistes ne m'auraient jamais enseigné. J'étais dans la cour des Arroyalès, au milieu de la féerie du palais des rois maures. » (p. 249). Le plaisir des sens en ce lieu « magique » monte progressivement chez Quinet jusqu'à ce qu'il atteigne l'apothéose sensorielle :

« Charmes, incantation des fontaines éternelles dans un paradis brûlant ; caprices, fraîcheur, mystère des ondes rendues permanentes dans le royaume des âmes, voilà pour moi, la première impression de l'Alhambra ; la seconde est celle des fleurs. Les murailles, les voûtes en sont tapissées comme le bord d'une eau profonde. Bouquets de jaspe, de marbre, de porphyre, d'argent, de filigrane, jasmins, anémone, tulipes, œillets, roses, couvrent la surface entière des portiques et des salles, de même qu'ils émaillent la poésie des Arabes et des Perses. Dans ces bosquets de marbre s'exhalent avec le parfum des vers de Saadi, de Hafif, les amours, le langage, les mystères des fleurs mariées aux pierreries. Au bruit perpétuel des eaux souterraines, vous sentez partout le souffle endormi d'une grande âme végétale qui respire dans l'oasis. » (p. 252).

Mais même si la majesté des lieux le trouble évidemment tout particulièrement, il reste néanmoins sensible à la beauté parfois plus simple du paysage urbain, comme c'est le cas quand il déambule dans les rues de Cordoue : « Ajoutez que les rues de cette ville des houris, au lieu d'aller d'un point à un autre, reviennent, se replient, sur elles-mêmes, en labyrinthes inextricables. C'était un autre voyage. [...] Mais dans les ruelles désertes, il m'a semblé que plus d'une captive, maure ou chrétienne, a soupiré derrière sa jalousie, en entendant ma caravane. » (p. 309). L'on voit que le charme oriental le séduit jusque dans la façon des rues et le pousse même à céder au type stéréotypé de la femme andalouse aussi maure qu'espagnole, qui ne saurait différer de ces traits orientaux sous peine de ne plus correspondre au fantasme exotico-oriental qu'elle incarne. Ici, Quinet va jusqu'à imaginer derrière les murs épais, des femmes proprement musulmanes et arabes, au delà d'une arabisation simple du physique de la femme espagnole. Il est comme dans une semi réalité dans laquelle se confondraient songe et réalité.

Au delà des variantes évidentes que l'on peut trouver entre les deux récits, on peut donc dire que globalement, ils s'ancrent tous deux dans une recherche incontestable d'exotisme et d'aventure liée au genre, et de fait, dans

un orientalisme profond. C'est probablement ce qui est le plus fréquent dans le genre, et le plus exagéré chez les deux auteurs, bien que Quinet ait tout particulièrement insisté sur l'aventure et en elle, le danger, contraint ainsi de reproduire encore et encore la figure stéréotypée du *bandolero* mais aussi de celles du *contrabandista* ou du *posadero*.

En somme la présence des *topoi* et stéréotypes manifeste bien la perspective dans laquelle les écrivains-voyageurs se rendaient en Espagne. Plus qu'à l'Espagne elle-même, ils succombent au trépidant voyage oriental.

1.4.3. *Escenas Andaluzas*, Serafín Estébanez Calderón

Il faut naturellement remarquer ici, que l'on passe du côté *costumbrista*, ce qui ne sera évidemment pas sans conséquence. La quête d'exotisme disparaît au profit de la recherche du *castizo*, comme expression d'un processus d'introspection identitaire. Et celui-ci est aussi flagrant chez Estébanez Calderón que l'était l'exotisme ou l'orientalisme chez Gautier et Quinet. Il exprimera d'ailleurs à l'heure d'introduire la thématique de la tauromachie, combien c'est pour lui une évidence que de s'inscrire dans ce registre, en étant globalement assez prolixe sur le sujet :

« En publicacion como la presente, que presume de muy castiza, por lo mismo que su principal propósito se cifra en relatar y revelar los usos y costumbres españolas por el modo mas peculiar de nuestro suelo que posible sea, pareceria malsonante y peor visto si dejáramos andar mas allá el asunto sin sacar á plaza algo que frise y toque con el espectáculo nacional de España, que no es otro que las corridas de toros. » (« Toros y ejercicios de la Gineta »⁴⁰, p. 183).

Ce *cuadro de costumbres* s'inscrit donc délibérément et ouvertement dans le registre *castizo*. Il explique ensuite ce choix :

« La nacionalidad española, amenguada hoy día hasta casi reducirse á breve cerco si se compara con sus antes innumerables dominios, combatida de modos mil por los novadores y reformistas de toda laya y de todo disfraz, siendo presa alternativamente de la influencia francesa ó del ascendiente inglés, según los hábitos ó el interés de malos españoles, desconocida en sus costumbres, alterada visiblemente en su idioma, dividida en sus creencias y aficiones, sólo conserva un recuerdo que ha sobrevivido á todo y que da muestras de vivir eternamente, que es las gentilezas del circo hispano, y sólo está acorde en acudir de buena voluntad ó al coso ó á la pelea. Tal fenómeno, que no necesita de nuestro encarecimiento para aparecer importante, y que, á pesar de ser vulgar y de trivial conocimiento, lo hemos querido hacer valer aquí cumplidamente, explicará á nuestros lectores la causa que nos mueve á bosquejar, si en estrecho y reducido cuadro, con tintas de fresco colorido y con cabal y minuciosa distincion de los grupos y figuras, el origen, progresos, andanzas y estado actual de los espectáculos del circo español, sus lances, encuentros, juegos y suertes. » (p. 184-185).

⁴⁰ L'on cite ici le chapitre, par égard pour le fait qu'à l'origine les *cuadros de costumbres* furent publiés individuellement et indépendamment les uns des autres, avant d'être recueillis et assemblés postérieurement par l'auteur dans les *Escenas Andaluzas*.

Il constate en revanche que « el averiguar por qué en Andalucía se conserva mas resto de costumbres antiguas, mas tradiciones caballerescas que no en otras provincias antes restauradas de los moros, fuera asunto para una curiosa disertacion » (« Un baile en Triana », p. 207). Bien qu'il juge que l'Andalousie conserve mieux les traditions anciennes, il regrette néanmoins qu'à l'échelle nationale la pression venue de l'étranger menace toujours plus les us et coutumes vieillissants espagnols. C'est bien au travers de ce phénomène, qu'il juge « important », qu'il explique son souhait d'écrire sur la tauromachie. Laquelle se trouve en ce sens, davantage présentée comme un instrument identitaire que comme une pratique méritant en soi, outre son ancrage traditionnel, que l'on en parle. Cela met tout de même en avant la prépondérance des deux *topoi*, celui du *casticismo* ainsi que celui du *torerismo*, l'un se manifestant comme un moteur de l'écriture, l'autre comme une thématique obligée puisqu'elle représente un élément de cette identité qu'il souhaite défendre. Le choix de l'adjectif « obligé » étant tout à fait pesé sachant que qu'Estébanez Calderón est le premier à se référer à l'idée d'une obligation :

« Ello es que si esta publicacion tiene obligacion estrecha para presentar los rasgos de nuestra fisonomía y los toques de nuestro carácter del modo mas español posible, todavia está obligada con vínculos de mas fuerza á dar su relativa importancia á las cosas aquellas, como son las corridas de toros, que por su desuso en las demas partes del universo, su existencia única y peregrina entre nosotros, su remota antigüedad en nuestros anales y crónicas, y por su sello de originalidad, extrañeza, valor y gallardía, han llegado á ser, y son efectivamente, un distintivo peculiar de la noble España y de sus bravos y generosos hijos. » (« Toros y ejercicios de la Gineta », p. 184).

L'on voit bien là cette démarche de différenciation qui guide Estébanez et donne toute son importance à la tauromachie.

A cet égard, on constate également qu'il incrimine directement les voyageurs et les représentations erronées qu'ils laissent après leur voyage, et qu'en ce sens, ses écrits ont aussi vocation à faire contrepoids :

« Ello es que, ademas de tanto viajante y peregrino español castizo, se dejan ver por allí no pocos gringos y extranjeros, que, encontrándose por ventura en Cádiz, Málaga ó Gibraltar, y oyendo hablar de los nombrados baños, quieren, visitándolos, aprovechar la buena ocasion de conocer mejor el pais, amén de adornar su album con algún pintarrajo tomado al través, y pintado con brocha, y de enriquecer sus apuntes y recuerdos de viaje con algun mentiron estupendo, que despues se revela en lindo periódico ó *keepsake* de impresión de París y Londres, haciendo arquear los ojos de aquellos buenos leyentes, y provocándonos á nosotros á risa estrepitosa de regocijo, si no ya de mofa y desprecio. » (« El Roque y el Bronquis », p.159)

Il leur concèdera tout de même le fait de se plier aux us et coutumes quand nécessaire :

« Pero en tu feria, ¡oh, Mayrena, es donde se compendia, cifra y encierra toda la Andalucía, su ser, su vida, su espíritu, su quinta esencia. No haya miedo que tu suelo se mire profanado en aquellos días por costumbre, uso ó traje que no sea andaluz de todo en todo y por sus cuatro costados y abalorios. Allí un levitin ó el frac mas

elegante de Borrel ó Utrilla fueran un escándalo, una anomalía. Allí en los hombres (las mugeres, reinas absolutas) es obligatorio vestir aquel traje airoso, propio y al uso de la tierra. Los ingleses y otros extranjeros que vienen á visitar la feria desde Gibraltar y Cádiz son los primeros en someterse á tal costumbre; si alguno al llegar á Mayrena no viene preparado en su recámara con el vestido andaluz, compra inmediatamente un calañés, y con su bota y fraque de Londres se lo cala (¡qué cosa tan cuca!), y vá gravemente paseando, como si fuese de todo punto atildado á lo andaluz y la majeza. Esta sumision los hace agradables á la gente cruda, quien los adopta desde luego para la taberna y para la fiesta. » (« La feria de Mayrena », p. 68-69).

C'est évidemment d'un ton moqueur qu'Estébanez décrit la manière des voyageurs de se plier à la tradition, mais on voit bien là aussi, le pouvoir d'attraction du costume andalou sur ces derniers ainsi que la fierté qu'il est pour l'auteur. Sous couvert de se moquer des voyageurs, il met en réalité à l'honneur la tenue de *majo*, un symbole fort de la singularité vestimentaire traditionnelle espagnole de l'époque. Il citera par ailleurs des *majos*, sur un ton plus neutre et naturel tel qu'on le retrouve au sein du cadre pittoresque de la « Rifa andaluza » où il est question d'un personnage sous la formulation suivante, « nuestro majo atisvador » (p. 13). Face aux modes toujours plus invasives venues de France et d'ailleurs, le *majismo* est d'une certaine manière, une forme de réponse identitaire, à l'échelle de l'habillement, et par là même, de ce que l'on souhaite montrer de soi.

Il fera aussi appel aux origines maures de l'Andalousie pour se définir en réponse au « déluge français qui étouffa presque leurs traditions » :

« Si damos un salto á nuestra morisca Andalucía, nos encontraremos allí con la desenvoltura oriental, restos de las antiguas zambras casadas acaso con otros bailes venidos de las remotas partes de entrambas Indias. Es verdad, amigo mio, que el diluvio francés que casi ahogó nuestra nacionalidad en principios del pasado siglo, puso en olvido, al menos en las clases elevadas, estas tradiciones de las costumbres y usos de nuestras diversas provincias. » (« Baile al uso y danza Antigua », p. 278).

Bien que le rôle du passé arabe soit indéniable dans son propos — il est même revendiqué — c'est néanmoins davantage le legs spécifique relatif à la danse qui est mis en évidence. Ce thème de la danse, de musique ou de la fête de manière générale, est omniprésent dans l'œuvre. L'on a déjà pu voir au sujet de l'habillement, qu'Estébanez faisait allusion à la feria de Mayrena, et on en dira avant tout que, rien que dans les seuls titres, la thématique large de la fête (soit le chant, la musique, la danse, le divertissement) est représentée six fois : « La rifa andaluza », « El bolero », « La niña en feria », « La feria de Mayrena », « Un baile en Triana » et enfin, « Baile al uso y danza antigua ». Et les allusions ne se cantonnent pas qu'au contenu de ces seuls *cuadros de costumbres*. Cette surabondance se voit une fois de plus justifiée, d'une certaine manière, au delà d'un simple intérêt de la part d'Estébanez, par l'importance de cette thématique dans le caractère andalou, et plus précisément, par la propension singulière des Andalous à se divertir et à créer du divertissement :

« Por aquellos días se me anunció que en cierto pueblo inmediato había gran festejo y alboroque, mucho de bullicio y algazara, y no poco de festividad y de divertidos juegos. Y al oír decir juegos, ya creerán (y creerán bien) algunos de los que guardan y conservan el son y dejo de aquellas comarcas, que se me hablaba de la cercana, y pintoresca, y rica, y poderosa villa de Alora, famosa y famosísima, entre pueblos creyentes y paganos, por la fama de sus juegos llanos. » (« El Roque y el Bronquis », p. 161).

Il apparaît ici clairement qu'Estébanez se sent fier de la grande réputation de la ville d'Alora concernant ses festivités. Il semblait déjà tout aussi fier au début de ce récit, de l'originalité présente en Andalousie en la matière lorsqu'il expliquait :

« Vuesasmercedes no saben lo que es un Roque, porque ignoran qué cosa es un Bronquis; y no se pescan lo que es un Bronquis y un Roque, porque no han viajado por Andalucía, y si por allá han andado, no han visitado ciertos pueblos, y si los han visitado, no han asistido á ciertas y ciertas festividades, escenas, bureos, bailes, triscas y saraos de candil. Hoy me propongo llevaros, benévolos lectores, aunque sea sólo en fantasía, á uno de estos entretenimientos recreativos; » (p. 157).

En ce sens, comme particularité distinctive des Andalous, leur manière de faire la fête fait partie de leur identité et trouve donc une place d'honneur dans l'œuvre d'Estébanez Calderón. Ainsi, elle représente donc aussi le *castizo*.

Mais l'héritage arabe que l'on a observé au travers de la danse, se manifeste bien sûr d'autres manières. Au delà du colossal legs architectural, Estébanez révèle une filiation moins attendue :

« Ya esta cualidad de la imaginacion andaluza, y de su ostentosa manifestacion por la palabra, la conoció el famoso orador romano hablando de los poetas de Córdoba, y la indicó en una de sus mas brillantes oraciones. La mezcla con los árabes, de fantasía arrebatada, pintoresca é imaginativa, dio mas vuelo á tal facultad, y su permanencia de siete siglos en aquellas provincias las aclimató para siempre el ver por telescopio y el expresarse por pleonismo. Si fue en Córdoba, cabeza de la Bética y patria de grandes oradores y poetas, en donde Cicerón notó esta cualidad andaluza, si hubiera vivido dieciocho siglos despues ó en nuestros dias, la notára, fijára y ampliára por todas aquellas grandes provincias, poniéndole empero su trono y asiento principal en la capital artística de España, en la reina del Guadalquivir, en el imperio un tiempo de dos mundos, en la patria del señor Monipodio, en la mágica y sin igual Sevilla. Los sevillanos, pues, son los reyes de la inventiva, del múltiplo, del aumentativo y del pleonismo, y de entre los sevillanos el héroe y el emperador era Manolito Gazquez. » (« Manolito Gazquez, el sevillano », p. 52-53).

S'il est fait référence ici, au contenu de l'expression de Manolito Gazquez, on n'oublie pas le très célèbre et tout aussi spécifique parler de ce dernier en matière de prononciation : « Manolito Gazquez, ademas del «socunamiento» ó eliminacion de las finales de todas las palabras y de la transformacion continua de las *eses* en *zetas* y al contrario, pronunciaba de tal manera las sílabas en que se encuentra la *ele* ó la *erre*, que sustituia estas letras por cierto sonido semejante á la «d». » (p. 53-54). Il est donc question d'un trouble de la prononciation qui viendrait s'ajouter au parler andalou, déjà singulier. Et pour ce qui est de la propension à l'exagération des Andalous, on

voit bien comment celle-ci se trouvait curieusement justifiée par un héritage venu des maures.

En revanche, il faut bien se garder de croire que dans un élan d'orientalisme Estébanez pourrait, comme les écrivains-voyageurs, occulter ou minimiser l'importance de la religion catholique. Au contraire, sans que celle-ci occupe une place prédominante, elle jalonne néanmoins les écrits d'Estébanez par petites touches. Comme une toile de fond évidente qui ne serait pour autant pas mise en évidence, tel que l'on peut le constater au travers de l'expression « *cristiana resignacion* » quand il écrit : « Y comencé desde luego á preparar mis lomos á la tarea, sintiendo no tener á mano medios fáciles de esplicacion para hacerle entender á mi compañero cuán bien haria en seguir con atricion y contricion mi buen ejemplo y mi cristiana resignacion. » (« *El Roque y el Bronquis* », p.164). Un autre exemple résiderait dans le fait d'introduire la lettre du « señor senador del reino don Manuel López Cepero, deán de la santa Iglesia de Sevilla » pour raconter l'histoire de Manolito Gázquez.

Un autre élément qu'on ne trouve que par petites touches c'est le *gitanismo*. Estébanez introduit par exemple dans le début du « baile en Triana » : « No hace muchos años que todavia se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanillas, en algunas ferias de Andalucia. » (p. 205). Ce qui marque bien la présence des gitans, sans pour autant en exagérer l'ampleur ou l'impact.

Cependant, un sujet pour lequel Estébanez ne tarit pas d'éloges, c'est bien la richesse de la terre et de la nature andalouse. Il en dit par exemple :

« Y si una tarde del mes de mayo se sintiera halagado en los sentidos por el aroma de las flores y por el manso ruido de las aguas y de los árboles que allí se goza, desabrochando aquéllas sus capullos y columpiándose éstos al impulso del viento que consigo trae el murmullo lejano del río y que se lleva tras sí el sonoro estruendo de los inmediatos raudales desprendidos de la alta alberca; no hay mas que decir, sino que, dejando los pensiles del Oriente, vendria á tomar asiento en Sevilla y á avecindarse en Triana. Aquel verjel y cerco de verdura era en verdad agradable por extremo. » (« *Asamblea general* », p. 244).

C'est en effet, tout comme dans les récits de voyage, une nature luxuriante qui est ici décrite. Il adopte également la même posture quand il décrit un paysage urbain : « ¡Ay, Mayrena; ay, Mayrena del Alcor! Si tu nombre en la lengua de los moros recuerda *agua de la fuente*, si con tus olivos eres la mata de albahaca de los olivares que crecen entre Carmona y Sevilla; si el Alcor sobre que estás situada te encima y sobrepone á cuantas villas, lugares y alcairías ostenta el Guadalquivir y presenta el Aljárafe; » (« *la feria de Mayrena* », p. 65). La preuve, à nouveau, que cette déclaration à la terre et à la beauté andalouse est incontournable dans le genre.

Un autre thème d'une importance conséquente, c'est celui du tabac. Même s'il évite soigneusement le type stéréotypé de la *cigarrera*, Estébanez consacre un *cuadro de costumbres* entier à ce thème. Il s'agit bien sûr de « fisiología y chistes del cigarro ». Estébanez fera notamment dire à Puntillas :

« En cuanto á los autores y encomiastas que han tratado de esta hierba portentosa, no quiero hablar en demasía por no aridecerme las fauces y tener que remojar la palabra (y por aquí no hay vino), y así, dejando á Marradón y Eduardo Vestonio, sólo citaré la famosa Tabacología de Juan Neadro, en donde, además de darnos en estampa tres especies, enumera dieciocho clases de tabaco, de otras tantas provincias que lo producen, ofreciendo mil pormenores curiosos, y revelándonos mil secretos mas curiosos todavía sobre planta á quien sólo el trigo le puede ser émulo y rival. Y esto en cuanto á escritores extranjeros; pues si hablamos de los españoles, es cuento de nunca acabar, amén de haber sido los primeros que dieron á conocer el tesoro escondido del tabaco. » (p. 318).

Ou encore : « Sin tabaco negro no hay verdadero fumador » (p. 320). Car si le cigare représentait encore l'exotisme pour les voyageurs français du XIXe, c'est bien que le tabac occupait un statut particulier et quelque peu avant-coureur en Espagne à cette même époque, par rapport au reste de l'Europe.

Pour ce qui est du type de la femme andalouse, il est lui aussi, nettement moins stéréotypé que chez les écrivains-voyageurs, notamment concernant l'arabisation, comme en témoigne cette description : « Las muchachas lucian con tal luminaria su aseo y su gentileza, y si sus ojos brillaban como abalorios ó azabaches, el pelo negro y copioso que todas ostentaban recogido en castañas, tomadas con cintas encarnadas en la cabeza, les daban un aspecto tan graciosamente pastoril, que la imaginacion olvidaba con desden á tal vista el tocado femenil voluptuoso, romano, y griego. » (« El Roque y el Bronquis », p. 166). Estébanez est cependant aussi démesuré que ses voisins français dans l'exaltation de la beauté féminine andalouse, qui rejoint en un sens la beauté de la terre pour exprimer dans un tout, l'incroyable magnificence andalouse, dans tout ce qu'elle fait naître.

Enfin, on pourra aussi souligner le fait que le *bandolerismo* est quasiment absent de l'œuvre. Quand Estébanez y fait référence, ce n'est de toute façon pas pour étayer le *topos*, mais pour le détourner du sens pour lequel on l'attend : « Decia cierto pobre francés, á quien por curiosidad lo entrecogieron en una de tales encamisadas y le soflearon soberanamente el dorso de su medalla, que los oficiales de justicia deben llevar la insignia de su ministerio, pues de otro modo no eran otra cosa que salteadores ó bandoleros. » (« gracias y donaires de la capa », p. 305).

En somme, malgré la fougue qu'Estébanez emploie à se différencier et à se défendre des représentations des écrivains-voyageurs étrangers, et malgré sa tentative d'avoir un regard plus juste sur la réalité, on voit donc bien combien les *topoi* et stéréotypes unissent toutefois les récits d'Estébanez Calderón et de Gautier ou Quinet.

1.4.4. *Cuadros de costumbres*, de José Giménez Serrano

L'on dira tout d'abord au sujet des écrits de José Giménez Serrano, que ce sont bien les stéréotypes et *topoi* qu'ils peuvent contenir qui retiennent notre

attention. Ce faisant, on s'intéressera davantage à ses représentations littéraires de la société, soit à ses *cuadros de costumbres*, qu'à la démarche théorico-scientifique de son *Manuel del artista y del viajero en Granada*. Néanmoins, force est de constater que ce dernier fournit plusieurs des *topoi* et des thématiques connexes qui nous occupent. Ce qui semble somme toute, assez logique, étant donné que sont visés par cet ouvrage, les artistes et les voyageurs. En ce sens, il était inévitable et indispensable qu'il s'attache à traiter ce qui préoccupait ces derniers. Ainsi, on trouvera donc dans cette œuvre, les *topoi* de la terre et de la nature grenadine, des descriptions à foison de monuments, qu'ils fassent partie du legs arabe ou chrétien, mais aussi, une tentative de caractérisation du peuple grenadin (laquelle retiendra bien entendu notre attention au moment d'analyser de manière effective, les représentations de femmes).

Pour ce qui est des *cuadros de costumbres* sélectionnés, la recherche est d'autant plus fructueuse. L'on soulignera dans un premier temps, la présence d'un type particulier chez Giménez, que ce dernier considère comme particulièrement andalou, celui du *compadre*. Dans le *cuadro* éponyme, Giménez explique qu'il est un « tipo prodigiosamente multiplicado en todo el ámbito del canastillo de flores que llaman Andalucía » (p. 134). Il définit le *Compadre* comme :

« amigable componedor en las contiendas, testigo de primacía en los repartimientos y en la adjudicación de bienes procomunales, delantero con su escopeta en las guerrillas levantadas para defender la independencia nacional, los derechos del lugar ó los depósitos de contrabando, consultor perpetuo en enfermedades de toda laya de animales siquier racionales ó irracionales, asesor en las litis, mayordomo del santo y con mucho boato y decoro, temido y contemplado por gente enamorada de lo ageno, rara vez alcalde, pero dominador del barrio si se exceptúa y aparta su deslenguada esposa. [...] El compadre es reposado en el andar, en el decir un tanto oriental, y grave en toda la compostura de la persona. Si tose tiemblan los mas renegridos de alma, y si manda los pregonados se entregan. Su casa es el amparo de los pobres.» (p. 134).

L'on constate donc que le *Compadre*, perçu par Giménez, apparaît comme lié à la contrebande (« defenderlos derechos del lugar ó los depósitos de contrabando »), mais aussi au divin (« mayordomo del santo »), et qu'il serait quelque peu oriental dans sa manière de s'exprimer. Aussi, ce type rencontre celui du *contrabandista*, démontre la présence et l'importance de la religion et enfin, porte en lui un héritage arabe. Un héritage langagier qui rejoint celui décrit par Estébanez. Le côté loquace des Andalous est donc associé par les deux auteurs à une influence du passé arabo-oriental de la région. De manière globale, chez Giménez Serrano, un certain orientalisme est indéniablement présent, mais sous certaines conditions. Il n'est aucunement question, comme c'est le cas chez les écrivains-voyageurs, d'arabiser l'Andalousie du XIXe siècle, mais plutôt de valoriser le passé maure et d'en tirer une certaine fierté : « Pero esto no sucede en Andalucía, ni menos en Granada; la matita de albahaca y claveles de aquella tierra; la querida de los árabes; la sentada á la falda de la Sierra del Sol; la de los palacios encantados y los carmenes floridos; la que tiene

el Darro para el oro y el Genil para la plata... » (« La Cruz de Mayo », p. 133). Il est en effet, très orgueilleux de cette terre andalouse, comme on peut aisément le percevoir dans les descriptions qu'il en fait :

« Las mieses de la ancha vega granadina están doradas, las espigas comienzan á inclinarse dobladas con el peso de los granos, los delicados lirios han perdido el azul tornasolado de sus flores, blanquean las hojas de los álamos, y los árboles frutales se ven matizados con los graciosos ramos de la oriental cereza color de escarlata, con las lujuriosas flores de la granada, con el gustoso albaricoque manchado de púrpura y con la poética manzana de tintas de rosa.

Las flores del amor sencillo se han agostado; solo brotan claveles de aroma penetrante de encendidos colores, jazmines reales y moriscos, azucenas amarillas y amargas adelfas de venenoso aliento. El sol derrama sus ardientes rayos por la tierra, y quema las plantas y agótalas fuentes. Es cálida y melancólica la tarde, y la aurora tiñe de rojo y anaranjado su manto con la espesa polvareda de las campiñas. » (La velada de San Juan », p. 206).

Les *topoi* de la terre et de la nature sont donc indubitablement présents eux aussi. Et il en est de même pour le paysage urbain :

« Jerez, es una ciudad variadísima y llena de contrastes; las casas bellamente decoradas y las tiendas lujosas de quincalla y ropas, descuellan al lado de los puestos de vino y del pescado frito que dorado en las blancas fuentes, dice á voces cómeme; los sesudos alemanes, los fríos ingleses y el serio holandés, van codeándose con los caleseros, los tunos de playa y los decidores en chistes que se educaron en las lanchas de Cádiz ó en las tabernas de Triana; y los sombreros elegantes, el blanco cutis y los ojos azulados de las francesas, suelen perder mas de una mirada por la interposición de una mantilla y da aquellos cuerpos zandugeros que Dios echó al mundo para dar penas á los mortales. » (« De Jerez a Cádiz, el ajuste de la calesa », p. 77).

A cette occasion, il met non seulement à l'honneur le paysage urbain de la ville de Jerez, mais aussi la beauté des Andalouses face à celle des Françaises⁴¹. Néanmoins, il faut bien souligner ici, que l'allusion aux voyageurs étrangers qui permet cette comparaison, est assez isolée. Ce n'est pas, contrairement à Estébanez Calderón, une préoccupation majeure pour Giménez Serrano. Ce dernier étant davantage focalisé sur l'Andalousie elle-même et les beautés qu'elle offre, que sur ses motivations à en parler. Son *casticismo* se situerait davantage dans les faits (son amour affiché pour sa terre et ce qui en dépend), que dans les paroles (au sens où il ne formule pas directement cette volonté de *casticismo*).

Par conséquent, un sujet qui revient sans surprise et de manière régulière dans ses écrits, est celui de la fête. Il écrira par exemple :

« El fandango llamado *granadina*, que se tocaba, tiene una magia inesplicable en sus sencillas notas; el gusto del guitarrista, que por lo general es diestro y se deja llevar de su imaginación, hace que unas veces parezcan sus armonías el remedo de un canto guerrero, que declina en música bulliciosa y desordenada como el ruido de una

⁴¹ Il fera également un parallèle et une comparaison entre la femme andalouse et la *manola* madrilène, dans « La andaluza y la manola », mais il conclura cette fois, sur une égalité.

bacanal: otras suaves y amorosas, melancólicas ó alegres, combinadas con el golpe acompasado sobre la tapa, llenan el alma de sensaciones diversas y la arrebatan. [...] El tumultuoso ruido de tanta desenfundada castañuela, el rasgueado de las guitarras, la agitación de los danzantes y las armoniosas voces de los cantores, formaban un conjunto que adormecía el alma y conmovía la imaginación de un modo estupendo : por eso no extrañé las brillantes y oportunas inspiraciones que oía salir de bocas rústicas, ni las modulaciones vivas, amorosas de las castañuelas y de las guitarras. » (« La Cruz de Mayo », p. 136)

L'on voit que, tout comme les écrivains-voyageurs, Giménez considère que ces festivités touchent à l'âme tant elles sont enivrantes. Et il semblerait même qu'il soit encore plus particulièrement sensible aux danses exécutées sensuellement par des femmes : « Los bailes del Mediodía con lo vivo y ardiente del compás, con las picantes provocaciones de sus posturas, con el ruido de los crócalos y con aquella flexibilidad y gracia de las bailarinas, son voluptuosos de suyo. » (p. 136). Une fois de plus, derrière la fête se cache le pouvoir d'attraction féminin. Comme on avait pu le voir dans la comparaison faite entre Françaises et Andalouses, on sait qu'il avait une haute estime des Andalouses, tant pour leur physique que pour ce qu'elles dégagent.

Toujours sur les femmes, on pourra à nouveau s'étonner de l'absence du type de la *cigarrera*. Absence qui n'est que plus visible du fait que le thème du tabac lui, est bien présent et apparaît même associé à une femme, la Tarasca : « Con mas disimulo ocultaba bajo su delgado delantal dos libras de tabaco negro ó una pieza de pañuelos, que una novia vieja sus años ; y nunca los gavilanes del resguardo pusieron sus garras en aquella fiel mensagera. » (« La Cruz de Mayo », p. 134). Mais les femmes n'ont, quoi qu'il en soit, pas l'apanage de la représentation ou de la flatterie chez Giménez, car il met aussi en exergue l'importance du *majismo* :

« En los floridos años de mi juventud inquieta, mostraba yo singular afición á la magencia y boato de aquella gente resalada y terrible que habita en los barrios, bosques y alcarrias, de la tierra de España donde el sol promedia su andar. [...] Una mañana de mayo, [...] di con mi cuerpo finiquito y término de todos mis deseos. Allí en la matita de albahaca mas primorosa del redondel de flores de Andalucía, y en la ciudad mas grande y encumbrada de todas las ciudades del universo mundo pensaba yo cual otro Carriazo graduarme de maestro en la majeza y ventilar ciertos puntos y noticias. » (« Manolito Gázquez el sevillano », p. 342).

Il affirme donc on ne peut plus clairement son goût singulier pour cette tendance et pour le correctement vêtu : « Es necesario cambiar de costumbres y de traje, seguir á la naturaleza. » (« La velada de San Juan », p. 206). Il parlait en effet, du climat pesant d'été et soulignait à cette occasion l'importance d'adopter une tenue adéquate. C'est donc véritablement un élément notable pour l'auteur. Ce qui apparaît également comme prépondérant chez Giménez, c'est le parler andalou. A cet égard, on notera qu'il reprend le personnage d'Estébanez Calderón, Manolito Gázquez. C'est évidemment une nouvelle preuve d'intertextualité, mais c'est aussi une preuve de la popularité du personnage. Et pour ce qui est de la langue, le défaut de prononciation de

Manolito sera bien sûr maintenu, mais il faut cependant préciser, que chez Giménez, il n'est pas le seul personnage à voir son parler andalou retranscrit à l'écrit. Les *caleseros* présents dans « De Jerez a Cádiz. El ajuste de la calesa », voient aussi leurs propos retranscrits de manière à trahir leur prononciation typiquement andalouse : « Válgame Dios, on José, cómo!.. no se acuerda sumersé ya é mi!!... Yo soy el Zorribo, que yevó á osté el año pasao á los toroz, con aquella jembra , guena chica; y cómo le gustaban los buenos mosos ! Ya ze ve y zumersé la obligaba con salero , y ella quería saragata. » (p.78). Par ailleurs, on relève inéluctablement ici, l'allusion à la corrida, qui sera l'une des quelques rares à habiter les *cuadros de costumbres* de Giménez. C'est aussi le cas de celles au sujet de la religion, on trouve leur présence par petites touches, comme en témoigne cette bribe de conversation de Manolito Gázquez : « Nada, como quien no quiede la cosa; estaba yo en la Gidalda esta mañana viendo la procesión y un acólito (aquel dubillo hijo de la tía Cadasca) se demonta sobre la greñas de la campaña, depica, bolea y de pronto lo veo salid pod el adco de la todde lo mismito que una bala. » (« Manolito Gázquez el sevillano », p. 343. La procession apparaît clairement, mais davantage comme une toile de fond que comme une action de premier plan.

Dans le même registre d'apparition ponctuelle, se classeront aussi les types du *contrabandista* et du *gitano*. Pour ce qui est du *contrabandista*, il y est fait allusion, à plusieurs reprises, dans « La Cruz de Mayo » par exemple : « Los mozos del barrio rondaban su reja con guitarras y platillos, y mas de una puñalada se había dado debajo de su ventana ; pero salió á la palestra Joseillo el Tagarote , contrabandista de á caballo y terne en regla; por consiguiente todo el mundo cerró su pico, y esquivóla calle para evitar un encuentro con el retaco del mozo. » (p. 134). Concernant le type du *gitano* ou le lieu commun du *gitanismo*, on peut donc dire qu'il est peu présent, mais pas absent : « Se acerca nuestro héroe, recoge al gitano y le dice con acción espresiva y teniendo al frente el cuerpo del delito. Este jaco le sirvió á Noé para andar por el barro cuando su mercé salió del arca... » (« El compadre », p. 134). Manolito Gázquez se vantera également de s'être disputé avec des gitans de Cordoue : « porfié con los gitanos de Córdova » (p. 342).

En somme, on voit une fois de plus combien les différents types et *topoi* andalous peuvent habiter les écrits d'un auteur *costumbrista*, tel que Giménez Serrano, ou encore Estébanez Calderón, et ainsi combien ils sont proches des écrivains-voyageurs français dans les thématiques abordées. Certes, il serait injuste de ne pas leur concéder une considérable différence d'approche, mais si l'on s'en tient au résultat de leur production, force est de constater les troublants partages et ressemblances. C'est donc à partir de cet édifiant constat que l'on peut maintenant prétendre à pénétrer l'intériorité des textes afin d'analyser de manière effective les représentations de femmes andalouses.

2. De la représentation des femmes andalouses

A l'approche de l'étude concrète des représentations de femmes andalouses, on touche évidemment aux grandes tendances de chaque auteur en la matière. En effet, si nombre de *topoi* ou de stéréotypes, au delà d'un proximité inévitable dans les thématiques, unissent les quatre auteurs au travers de leurs œuvres, leur manière d'aborder, de concevoir et par conséquent de représenter les femmes sera quant à elle, assez singulière. Il n'est pas question ici de prétendre qu'il n'y aurait aucun point de rencontre entre les différentes manières de représenter les femmes, mais bien d'en souligner les tendances dominantes distinctives.

En l'occurrence, Estébanez Calderón conçoit globalement la femme comme un objet de désir et d'émerveillement au travers de la grâce féminine dans la danse. Ce qui traduit, sans aucun doute, une vision fantasmée de la femme. Pour ce qui est de Gautier, on remarque que son intérêt pour les femmes est lui aussi, conditionné par le désir, même s'il n'est pas, contrairement à Estébanez, aussi spécifiquement lié à la pratique de la danse. En un mot, la femme serait pour Gautier synonyme de beauté. Pour Giménez Serrano, il en serait plus ou moins de même, en précisant, néanmoins, que la femme apparaît aussi et avant tout, comme un sujet de préoccupation et d'étude en tant que composante de la société qu'il entend dépeindre. Ce qui est particulièrement mis en évidence chez lui, par l'équilibre entre hommes et femmes au sein des personnages qui occupent le récit, tant au niveau de la présence, qu'à l'échelle de l'importance qui leurs est conférée. Mais c'est bien chez Quinet que ce phénomène est le plus frappant, car même s'il est visiblement sensible au charme des femmes qu'il rencontre, ses représentations de femmes apparaissent, en comparaison des autres, comme assez brèves et peu abondantes. L'attirance qu'il peut ressentir ne le pousse donc pas à accroître ou à exalter l'importance de la femme. Il en parle seulement quand cela apporte quelque chose de concret au récit.

Mais au delà de ces lignes directrices, on s'interrogera naturellement sur le détail et la construction de ces représentations afin de dégager l'image littéraire de la femme andalouse livrée par les quatre auteurs. Et l'on tentera, par là même, de définir s'il y a ou non continuité entre la perception contestée des écrivains voyageurs et celle qui se voulait plus juste des écrivains *costumbristas*. En ce sens, on étudiera donc en premier lieu, les types de femmes représentées, leurs fonctions et leurs place dans les récits ainsi que la nature des descriptions les concernant.

2.1. Quels types de femmes ?

2.1.1. Les différents statuts sociaux des femmes représentées

Les femmes représentées chez les quatre auteurs sont indéniablement en majorité d'origine populaire. Et celui qui remplirait cette condition avec le plus de rigueur, pourrait bien être Edgar Quinet. En effet, dans la partie sur l'Andalousie de ses *Vacances en Espagne*, on est directement plongé dans un environnement populaire avec, comme on avait déjà pu le souligner, l'apparition des premiers personnages qui ne sont autres que des paysans. Mais cela se vérifie aussi bien sûr à l'échelle des seules femmes, comme en témoigne la première présence de femme :

« De loin en loin, une femme passe, les pieds nus, une urne sur la tête. » (p. 248). Le fait qu'elle ait les pieds nus et qu'elle se charge elle-même d'aller chercher son eau indique clairement qu'elle est d'une origine populaire, certainement paysanne. Quelques pages plus loin ce seront des jeunes filles qui forment une procession, ou encore une vieille femme que le « recueillement n'avait pas empêché [...] d'usurper à travers les barreaux, le sceptre d'argent des rois catholiques et de l'emporter lestement sous son manteau. » (p. 265).

Si l'on avait pu citer ce passage pour en dégager le rapport au religieux, force est de constater qu'il manifeste aussi l'état de nécessité et de pauvreté à laquelle cette femme est réduite pour en arriver à dérober un objet religieux, en passant outre le sacrilège. Par ailleurs, les chanteuses et danseuses de rue sont aussi largement représentées, comme on peut le voir à l'occasion de la fête de la reconquête de l'Andalousie célébrée à Grenade, « la plus petite société avait, outre son joueur de guitare, une chanteuse qui l'accompagnait, assise auprès de lui » (p. 267), ou encore « de loin à loin, la foule était partagée par un cavalier andalou, luisant d'acier qui arrivait du fond des Sierras, avec sa danseuse en croupe. » (p. 268). L'on remarque une fois de plus, l'ancrage populaire de ces personnages, notamment mis en exergue ici par l'expression « qui arrivait du fond des Sierras », qui affiche un rapport à la terre dans une sorte de mystère, car cette terre, caractéristique de la classe populaire, est justement encore sauvage et méconnue. Cet ancrage est peut-être encore plus visible chez une dénommée Dulcinée qui apparaît clairement comme une paysanne, puisqu'au moment où Quinet la rencontre, elle « portait de l'eau à des laboureurs » (p. 305). Une seule exception, qui viendrait confirmer la règle, s'est néanmoins glissée dans le récit sous la forme de la fille d'« un hidalgo de Cordoue », « dona Carmen, jolie et naïve demoiselle du quinzième siècle » (p. 342). Cette jeune fille étant indiscutablement d'un rang supérieur aux autres femmes qui peuplent le récit de Quinet.

A cet égard, on constate que Quinet trouve un pendant espagnol parfait en Giménez Serrano, qui lui aussi centre son récit sur des femmes populaires, à une seule exception près. Cependant, on notera qu'il est plus précis sur le statut social des femmes qu'il représente, car il donne souvent leur profession. C'est

ce que l'on peut vérifier dans « El compadre », quand il fait allusion à trois femmes en situant deux d'entre elles au travers de professions, l'une des professions étant directement celle de la femme, l'autre étant celle de son mari :

« El eco y retinfin de estos coléricos desahogos despertaron á la tia Mágina, á Toña la quinquillera y á Frasea la del escribano » (p. 133). Dans le même cuadro de costumbres, Giménez fera aussi s'adresser une femme anonyme au compadre en ces termes : « —Compadre que no hay trabajo.—Que mi mario no tiene trigo para sembrar.—Que el zurdo está desaviao.—Que me han quitado la burra en el rumblar. » (p. 134).

Au delà de l'évident accent andalou, on remarque donc l'implication de cette femme dans le métier paysan de son mari. Dans « La velada de San Juan », on trouve une autre femme qui se voit aussi définie par la profession de son mari : « la esposa del marino sustente mira el movimiento de las olas, y quiere adivinar la suerte del que surca los mares » (p. 207). L'on voit bien que dans les deux cas, que ce soit directement la profession de la femme, ou celle de son époux, l'impact est tout aussi important, puisqu'il conditionnera de la même manière le statut social, la profession dévoilant beaucoup du quotidien et du cadre d'une personne et de sa famille.

De manière plus générale, l'Andalouse est même pour Giménez synonyme de paysanne, en distinction par rapport aux femmes citadines de Madrid par exemple. En ce sens, l'adjectif paysanne, serait pour lui ce que l'on qualifierait aujourd'hui de rurale, comme le démontre cet extrait issu de « La andaluza y la manola » : « Mas fragil es mi paisana y se deja llevar por la corriente que le indica una comadre diestra en tercerias. » (p. 309). A cet instant, il revient sur la femme andalouse après avoir parlé de la *manola*, et pour ne pas répéter une énième fois le terme « andaluza », il la qualifie de « paisana », comme si les deux termes étaient interchangeable. Aussi, le caractère populaire de l'Andalouse apparaît comme une évidence.

Par ailleurs, on trouvera aussi les fameuses scènes de danse et chant en pleine rue, comme c'est le cas dans « La Cruz de Mayo », où Giménez fait une longue liste de toutes les *notabilidades del barrio*, c'est-à-dire toutes les danseuses ou chanteuses reconnues pour leur talent dans les alentours. Dans cette énumération se distingue *la Gitana*, soit une gitane de plus associée à l'univers de la danse, qui démontre bien le caractère populaire de ce milieu.

Enfin, l'exception à cet univers populaire réside dans « Manolito Gázquez, el sevillano », quand ce dernier relate une soirée au cours de laquelle l'attendaient « unas señoras, con sábanas de holanda » (p. 343). Ces femmes, par ce qu'elles portent et la désignation que Manolito fait d'elles, semblent appartenir à un rang supérieur. Cette exception pourrait tout à fait se voir justifiée par le fait que Giménez reprend ici une trame initiée par Estébanez qui, lui, s'avère être nettement moins constant dans les statuts sociaux de femmes qu'il représente.

En effet, ce dernier, tout comme Gautier, ne se cantonne pas aux représentations de femmes populaires, mais dépeint au contraire, un panel plus

large de femmes. Dans « La rifa andaluza » Estébanez explique que les « muchachas solteras del barrio ó aldea » étaient « separadas de todo tacto masculino y ataviadas cuanto mas » (p. 10). Au delà de l'apport informationnel sur les rapports entre hommes et femmes, on constate que la scène s'inscrit indubitablement dans un ancrage populaire. Dans cette même fête, se verront aussi représentées les incontournables danseuses avec la « *Reina del festejo* » mais aussi « cuatro ó seis dueñas » qui surveillent les jeunes filles (p. 11). La scène populaire semble contenir tous les acteurs topiques.

Néanmoins, le *cuadro de costumbres* « Manolito Gázquez, el sevillano » vient offrir un fort contraste, quand ce dernier, Manolito, relate une histoire concernant une marquise, une comtesse et sa sœur : « estaba yo en da tectudia de da señoda madquesa de... Todas das señodas se habian ya detidado en sus coches, y sódo quedaba da condesita de... y su hedmana » (p. 60-61). L'on voit bien ici l'influence que ce récit initial a pu avoir sur la reprise de la trame par Giménez Serrano. Manolito se devait d'une certaine manière d'entretenir quelque rapport avec la haute société, qu'il soit imaginaire ou réel : « Una noche -decia- estaba yo en da tectudia de da condesa de... (siempre entre gente de calidad), y allí habian baidado ciedtos itadianos bastante bien. » (p. 57) . Pour autant, l'élévation sociale créée au travers de cette allusion n'est que de courte durée car un peu plus loin en note, c'est bien aux prostituées de la *Morería* de Séville qu'il est fait référence : « Habia en Sevilla por aquel tiempo ciertas callejuelas muy angostas y retuertas, cuyas casas eran generalmente habitadas por mugeres de mal vivir, y á todo este distrito, último alojamiento acaso de los moriscos, se le daba el nombre de Morería » (p. 63). En somme ce *cuadro de costumbres* montre bien l'amplitude sociale qui existe entre les différents personnages qui peuplent le récit d'Estébanez Calderón.

Par ailleurs, il paraît important de souligner que cette apparition de la figure d'une comtesse n'est pas un cas isolé, bien au contraire. Cette figure semble occuper une place de choix dans le goût d'Estébanez qui, notamment au travers de *Romances* introduits dans « Un baile en Triana », fait évoluer une autre comtesse : « La condesa, como es niña, / todo se la va en llorar. » (p. 209). Il introduit même la figure de l'Infante dans le *romance* suivant : « -¿A cuál hora, / bella Infanta, / cumpliréis lo prometido? » (p. 214) ainsi que celle de la *Reina*, dans « Toros y ejercicios de jineta ». Et l'on trouvera une troisième comtesse en la personne de la Nena de « La miga y la escuela » : « La Nena preside / con gesto muy serio, / pues fue hecha condesa / por el nacimiento. » (p. 220). De plus, on remarque aussi dans ce *cuadro de costumbres*, la présence d'une maîtresse d'école : « la Señora maestra / Quedóse durmiendo » (p. 218). Il faut bien rappeler au sujet d'Estébanez, que son *costumbrismo* s'inscrit dans une démarche d'observation extrêmement minutieuse et détaillée de la société, il n'aurait en ce sens pas pu ou simplement voulu, se limiter à un seul rang social qui ne l'aurait représenté que très partiellement.

D'autre part, dans les innombrables références à la danse et aux danseuses qui composent le texte, se distinguent différents types de femmes populaires. L'on citera bien sûr « las gitanas » que l'on trouve, entre autres, dans « La feria de Mayrena » : « allá las gitanas, cubiertas de flores » (p. 67). Mais aussi, *la niña en feria* du *cuadro* éponyme, qui se voit spécialement qualifiée de jolie montagnarde, mettant ainsi en exergue sa qualité de femme de la campagne et donc par extension théoriquement, de femme populaire : « La linda serrana, / El sol de la aldea, / Por ver y lucirse / Va y viene en la feria. » (p. 39). Ce qui se voit pourtant contredit plus loin quand celle-ci dit d'elle-même : « Y soy (no contando / La noble encomienda) / Si alta por linaje, / Rica por hacienda » (p. 48). La « donosa Basilisa » de « La feria de Mayrena » semble elle, véritablement d'origine populaire et se voit également qualifiée de « flor de las serranas » (p. 71).

Mais comme on a pu le laisser entendre, Estébanez Calderón n'a pas l'apanage ou le monopole de la diversité sociale dans ses représentations. Tout au contraire, lui aussi trouve un pendant français parfait en Gautier, qui, dans une démarche très similaire à la sienne quant à la volonté de fournir une peinture sociale la plus complète possible, s'intéresse à tout type de femmes.

Toutefois, c'est bien avec une femme du peuple que s'engagent les descriptions sur les femmes. En effet, la première jeune fille décrite est présentée comme « fort jolie avec ses yeux allongés jusqu'aux tempes, son teint fauve et sa bouche africaine épanouie et vermeille comme un bel œillet, sa jupe à falbalas, et ses souliers de velours dont elle paraissait toute fière et tout occupée ». Elle avait offert « à boire dans un de ces charmants pots d'argile poreuse qui font l'eau si fraîche » à Gautier. (Tome I, p. 28). L'on voit bien ici qu'il doit sans doute s'agir d'une paysanne qui le désaltère en chemin.

Mais un peu plus loin, la rencontre semble bien différente quand Gautier se rend à une *tertulia*, où il est reçu par les « maîtresses de maison ». Il explique à cette occasion que la « *tertulia* se tient dans le patio entouré de colonnes d'albâtre, orné d'un jet d'eau dont le bassin est entouré de pots de fleurs et de caisses d'arbustes, sur les feuilles desquels les gouttes retombent en grésillant » (tome I, p. 43). Cet environnement assez fastueux tranche notablement avec les décors modestes qui abritent la plupart des scènes de vie. Le niveau social plus élevé de ces soirées se voit confirmé par l'opposition relayée par Gautier entre la bal improvisé qui clôt l'évènement et les danses populaires tels que le *fandango* ou le *bolero*, qui sont « abandonnées aux paysans, aux servantes et aux bohémiens » (tome I, p. 45). L'usage voulant qu'en ces soirées, il se danse plutôt « la contredanse et le rigodon, et quelquefois la valse », dans un mouvement d'eupérisation et de rejet de la « couleur locale » que les Espagnols de bonne éducation jugent abaissante, selon ses dires.

Il ne faudrait cependant pas croire que ce besoin de se distinguer manifeste forcément une condescendance des rangs les plus élevés envers les

plus modestes. Car à l'inverse, Gautier s'émerveille de l'égalité pratique qui a cours dans la société espagnole de l'époque. A cet égard, il explique que :

« Le dernier mendiant allume son papelito au puro du grand seigneur, qui le laisse faire sans la moindre affection de condescendance » ou encore que « la marquise enjambe en souriant les corps déguenillés des vauriens endormis au travers de sa porte, et en voyage elle ne fait pas la grimace pour boire au même verre que le mayoral, le zagal et l'escopetero qui la conduisent » (tome I, p. 81-82).

A quoi, il ajoute que « les servantes et les domestiques sont traités avec une douceur familière bien différente de notre politesse affectée, qui semble à chaque mot leur rappeler l'infériorité de leur position ». Ce qu'il justifie par un exemple édifiant :

« Nous étions allés en partie à la maison de campagne de la señora ***; le soir, on voulut danser, mais il y avait beaucoup plus de femmes que de cavaliers ; la señora *** fit monter le jardinier et un autre domestique qui dansèrent toute la soirée, sans embarras, sans fausse honte, sans empressement servile, comme s'ils eussent réellement fait partie de la société. Ils invitèrent tour à tour les plus jolies et les plus titrées, qui se rendirent à leur demande avec toute la bonne grâce possible. » (Tome I p. 82).

Ainsi, si Gautier côtoie des femmes de la haute société, c'est aussi l'occasion pour lui d'apprendre comment ces dernières se comportent avec les personnes d'un rang inférieur, et c'est donc une agréable surprise qui l'attend. Les servants et domestiques, qu'ils soient hommes ou femmes seraient donc harmonieusement intégrés dans la société. C'est par conséquent selon cette appréhension que Gautier va à la rencontre des plus humbles hôtesse de *posadas*, servantes et autres femmes du peuple.

C'est ainsi qu'il remarque par exemple, les femmes du *Parador des Trois Rois*, une « maison relativement confortable [...] où l'hôtesse trônait derrière un comptoir surchargé de porcelaines, à peu près comme dans un café de Paris. » Il y rencontra « une très jolie servante, charmant échantillon de la beauté des femmes de Malaga, célèbre en Espagne » (tome II, p. 40). Mais ces professions ne sont pas les seules à être représentées dans l'œuvre, puisque s'y trouve aussi les femmes de la manufacture de tabac (tome II, p. 110), des danseuses et chanteuses en quantité tout au long de l'œuvre, mais aussi des actrices comme Mathilde Diez, qu'il citera après avoir assisté au fameux *baile nacional* (tome II, p.56). Il est aussi fait allusion aux femmes (ou maîtresses) de soldats, quand Gautier les observe crier sur le quai, déchirées par des adieux obligés (tome II, p. 122-113).

En somme, on voit bien que tout comme chez Estébanez, c'est un panel large de femmes qui est représenté dans l'œuvre de Gautier, et l'on constate aussi que ce facteur social l'intéressait d'ailleurs particulièrement, puisqu'il se donne la peine de l'analyser et le comparer avec ce qu'il connaissait en France.

De manière plus générale, on peut dire que l'on a ici vu se dessiner deux couples, celui formé par Quinet et Giménez Serrano, et celui de Gautier et d'Estébanez Calderón, quant à l'intérêt que ces derniers portent aux différents

statuts sociaux de femmes potentiellement observables. Le clivage ne se trouve donc, une fois de plus, pas entre récits de voyage et *cuadros de costumbres* mais bien au sein de la volonté de chaque auteur de dépeindre tel ou tel aspect de la société. L'on pourrait par conséquent voir derrière ce constat, les affinités et centres d'intérêt, conscients ou inconscients, de chaque auteur, puisque l'influence des courants littéraires n'est ici pas pertinente comme justification puisque non discriminante.

2.1.2. Âges et Féminin

Outre la condition sociale, un autre facteur déterminant à l'heure d'analyser les types de femmes représentées, est l'âge. En effet, de l'enfant à la vieille dame, la femme produit toutes sortes de ressentis et d'influences selon les différentes périodes de sa vie. Et à chaque âge ses stéréotypes, l'enfant sera comme asexué, la jeune fille et l'adulte seront charmantes et désirables, tandis que la vieille dame sera plus sombre et maléfique. La femme sera présentée comme un objet de désir, alors que la vieille dame, dans les stigmates de l'obscur *dueña*, apparaîtra comme plus menaçante. Les petites filles sembleront en comparaison assez insignifiantes. En ce sens, il est nécessaire d'approcher les différents âges représentés et l'importance de leur présence, afin de déterminer à quels âges le sexe féminin interpelle le plus et comment. Le terme « femme » est vaste et abstrait, il est donc essentiel d'observer préalablement de quelles femmes on parle pour comprendre ce qui en est dit.

Ce que l'on peut d'emblée en dire, c'est que les différents âges sont globalement tous représentés, bien que la précision ne semble pas être de rigueur en la matière. Ainsi, il est assez rare que l'âge soit donné précisément, il n'est souvent présent que sous forme d'appréciations telles que « la jeune fille », « la vieja », etc.

L'on peut ajouter, par ailleurs, que les quatre auteurs n'échappent pas aux stéréotypes, ils classeront les femmes dans ces trois grandes catégories d'âge avec guère plus de distinction, tout en leur associant essentiellement le caractère stéréotypé correspondant.

Pour ce qui est des filles en bas âge, elles sont globalement présentées au milieu des garçons, les enfants étant à ce stade encore peu différenciés selon leur sexe. Et ce, notamment chez Gautier, qui est celui qui cite le plus d'enfants, en y faisant allusion à sept reprises. La première se fait au sujet d'enfants de gitans qui « jouent tout nus devant le seuil, sans distinction de sexe, et se roulent dans la poussière en poussant des cris aigus et gutturaux » (tome I, p.72). Peu après, à nouveau au sujet d'enfants gitanes, il explique avoir vu, « une petite fille de huit ans, entièrement nue » qui dansait sur le pavé, avec « sa sœur, have, décharnée, avec des yeux de braise dans une figure de citron » (tome I, p. 73). Ensuite, la troisième allusion, est encore à propos d'enfants d'une gitane, celle de la Triana chez qui Gautier avait relevé une « absence

complète de coquetterie ». « Autour d'elle, se vautraient, en glapissant, trois ou quatre marmots dans l'état le plus primitif, noirs comme des mulâtres » (tome II, p. 101). L'on remarque, pour ces trois allusions à des enfants gitans, que Gautier emploie un ton assez dépréciatif, regrettant certainement leur état qu'il juge quasi sauvage, voire animal. Néanmoins, il n'est guère moins âpre au moment de commenter la scène qu'il voit se dérouler sur une place de marché avec des enfants, non gitans cette fois : « dans les passages laissés entre chaque marchand, allaient et venaient les paysans poussant leurs ânes, les femmes traînant leurs marmots. » (Tome II, p. 131). Se crée ici un curieux parallèle entre les paysans qui poussent leurs ânes et les mères qui traînent leurs marmots de sorte que s'opère un rapprochement en miroir entre hommes et femmes, et ânes et enfants, qui, à l'évidence, n'est pas à la faveur des enfants. C'est donc encore une fois sur un ton dépréciatif que Gautier fait allusion à des enfants. Il emploiera d'ailleurs à nouveau le verbe « traîner » pour parler d'enfant ou plutôt, encore une fois de « marmot », quand il décrit les femmes du port de Malaga, qui « marchaient rapidement, traînant après elles quelque marmot tout nu ou en chemise » (tome II, p. 39). Mais il semble ici se référer uniquement à des garçons au vu de la tenue décrite (« chemise »). Enfin, il adoptera un ton plus neutre pour se référer brièvement à « une jeune mère qui allaitait son enfant » (tome II, p. 136). Mais l'enfant n'est ici qu'un détail qui ne prend de l'importance que pour expliquer comment sa mère a pu, à cause du mal de mer, négliger de refermer son corsage, ce qui peut expliquer la si grande neutralité de l'allusion. C'est encore le cas de la dernière allusion où il emploie à nouveau le terme « enfant », cette fois au pluriel, pour ne décrire que les cris aigus que ceux-ci produisent à cause des soubresauts qu'ils subissent pendant un voyage (tome II, p. 56). L'on voit donc que les enfants apparaissent chez lui comme assez insignifiants quand ils ne le désolent pas. La forte présence d'enfants dans son œuvre doit en ce sens être nuancée par leur petite importance, et par le fait que le sexe est rarement précisé ; Gautier se réfère donc sûrement à autant de garçons que de filles.

Quant aux trois autres auteurs, la présence d'enfants dans leurs textes est laconique ou inexistante. Estébanez Calderón met tout de même en scène des fillettes dans « La miga y la escuela » : « Señora maestra / quedóse durmiendo. / Al dar de los gritos, / las chicas salieron. » (p. 218). Et d'entre ces fillette se distingue tout particulièrement la Nena, qui n'est autre que la comtesse : « La Nena preside / con gesto muy serio, / pues fue hecha condesa / por el nacimiento. » (p. 220). Ici, on voit que la distinction de sexe est clairement établie, étant donné que dès le début du texte, on comprend que les garçons et les filles ne sont pas ensemble : « Muchachos del aula, / en horas de asueto, / burlando á Nebrija, / se enredan en juego. » (p. 217). Si les termes employés pour désigner filles ou garçons se recourent tous pour laisser entendre leur jeunesse, leur âge véritable n'est, une fois de plus, pas clairement exprimé. Et si tout laisse ici à penser qu'il s'agit bien d'enfants, on constate cependant

qu'Estébanez emploie le même type de termes pour se référer à des âges déjà plus avancés, comme c'est le cas dans le *romance* de « Un baile en Triana », où la comtesse qualifiée de « niña » attend et recherche son époux, ce qui témoigne bien du fait qu'elle n'est plus une enfant. Une ambiguïté se crée donc autour des termes qui devraient fournir une indications sur l'âge.

Il en est de même lorsque dans « El Roque y el Bronquis », Estébanez explique que « las madres, dueñas y tías comenzaron á llamar por sus nombres y apellidos á las hijas, sobrinas y pupilas » (p. 169). Il est à nouveau difficile de déterminer s'il se réfère à des jeunes filles ou à des petites filles, bien que la scène telle qu'elle est formulée avec ce fort rapport hiérarchique de parenté, présente ces filles d'une manière assez infantilissante, et qu'en ce sens, on pourrait pencher plutôt pour des enfants. Il ajoute un peu plus loin, qu'il voyait les « hermosas que huian de aquel recinto endiablado, así bien como tórtolas que huyen las enramadas invadidas por la brutez pastoril, ó como tímidas cautivas que se alejan de los horribles lechos de los piratas y corsarios » (p. 171). Ces comparaisons ainsi que la notion de mal dans son acception religieuse, « huian de aquel recinto endiablado », laisse également à penser qu'il s'agirait de vierges encore protégées du « vice » de la sexualité par leur famille.

Quant à Giménez Serrano, des enfants sont représentés dans son œuvre, mais toujours sous le terme « hijo ». Bien que celui-ci puisse aussi renvoyer de façon générique à des filles, le contexte ne laisse cependant pas grand doute sur la masculinité de ces enfants. C'est le cas dans « La Cruz de Mayo », quand la Tia Tarasca fait allusion à la Pindonga qui était « juroneando como una loca, porque como su hijo... » (p. 134). Il s'agit visiblement ici d'un fils de sexe masculin, car le singulier montre que le genre indiqué par le terme « hijo » et non « hija » est bien significatif. L'on ne peut pas, comme au pluriel, considérer que le terme renvoie potentiellement à des enfants des deux sexes.

D'autre part, pour être tout à fait juste, il semble nécessaire de préciser que le terme « hija » apparaît bien dans les *cuadros de costumbres* de Giménez, seulement, il renvoie à des filles déjà plus âgées. Il est en réalité présent dans sa seconde acception (tel que l'on peut le trouver chez les quatre auteurs), c'est-à-dire dans sa fonction de mise en exergue des liens de parenté et non pas d'indication d'un âge quelconque : « pues una hija negruzca y libidinosa del comandante de la plaza dio en escuchar las tonadas plañideras del preso » (« El compadre », p. 134). Il est ici évident qu'« hija » s'entend comme « fille de » et non pas dans le sens du bas âge. Et, au cas où un doute eût subsisté, l'adjectif « libidinosa » nous confirme que la jeune fille existe dans sa sexualité et que par conséquent, elle n'est plus une enfant. L'on retrouve la même situation chez Quinet, dans une seule et unique occurrence du terme en cette acception : « le lendemain, survient un hidalgo de Cordoue avec sa fille, dona Carmen, jolie et naïve demoiselle du quinzième siècle » (p. 341). Elle est donc, elle aussi, déjà « demoiselle » et non plus enfant. Quinet parlera cependant aussi de « jeunes

filles » mais celles-ci seront également déjà des adolescentes. En somme, aucune enfant andalouse n'habite son récit, tout comme pour Giménez Serrano.

L'on constate donc que la fille en bas âge est loin d'interpeller les quatre auteurs, elle n'est que secondaire et même souvent inexistante. Et quand elle existe, elle n'est pas différenciée pour exister de manière autonome, elle est la fille de quelqu'un ou une enfant parmi les enfants. Ainsi, on pourrait en déduire qu'elle ne suscite pas suffisamment l'attention de l'écrivain pour qu'émane de sa représentation quelque singularité propre. L'on repensera toutefois ici aux descriptions de Gautier, qui elles, ne manquaient pas d'implication. Cependant, au vu de l'étroit rapport entretenu avec l'origine gitane des enfants bénéficiant d'une description digne de ce nom, on est en droit de penser que ce qui interpelle Gautier c'est davantage leur condition et leur origine.

Ainsi, on en vient donc à s'intéresser à cette deuxième tranche d'âge qui semble plus attrayante et par là même plus représentée, soit toute la période où les femmes sont conçues comme des objet de désir et d'attraction physique et sexuelle. Cette période s'étendant de la fraîche adolescence à la maturité de la maternité. Elle trouvera sa limite dans la dégradation du corps féminin qui, en perdant de son attractivité, laisse place à une perception beaucoup plus sombre et inquiétante.

Pour les filles qui semblent les plus jeunes, on compte chez Gautier, pas moins de huit allusions concrètes qui permettent d'établir clairement qu'il s'agit de jeunes femmes — en sachant que l'on ne retiendra systématiquement ici que les allusions à des femmes ou des jeunes filles, qui occupent une place concrète dans le récit, en ôtant donc les allusions conceptuelles, généralisantes et abstraites⁴². Dans ces huit allusions de Gautier, on retrouvera la « jeune fille » qui lui avait donné à boire au début de son récit (tome I, p. 28) ou encore les « jeunes filles, assises sur les balcons » (tome II, p. 35), que Gautier découvre à son arrivée à Malaga. Les expressions qu'il emploie pour les désigner sont donc, « jeune fille », au singulier ou au pluriel, qui est de loin la plus utilisée avec quatre occurrences, soit la moitié des allusions ; mais aussi, « jeune femme » (au singulier et au pluriel), « jeune mère » et « demoiselle ». L'on précisera afin de dissiper toute ambiguïté pour l'expression « jeune mère », qu'étant donnée la précision de Gautier dans sa phraséologie, s'il n'avait pas voulu dire que cette femme était jeune, il aurait sans aucun doute choisi une formulation moins équivoque. Par conséquent, la présence de l'adjectif

⁴² L'on retient néanmoins pour ce recensement des allusions telles que « lorsqu'une femme ou une jeune fille passe près de vous, elles abaissent lentement ses paupières » (Gautier, tome II, p. 95), puisqu'elle renvoie clairement à une situation vécue précise et donc à des femmes et des jeunes filles concrètes pour Gautier. Ce à quoi l'on oppose les considérations d'ensemble sur la femme andalouse et souvent espagnole en générale, celles-ci n'étant pas retenues car jugées non significatives. En effet, le terme choisi dans ce cas de figure, sera nécessairement « femme » ou « mujer » (souvent au pluriel) sans autre précision, afin de correspondre aux prérequis de la généralisation.

« jeune » manifeste bien, selon toute vraisemblance, son jeune âge, au delà de sa seule récente maternité.

Chez Estébanez Calderón, les jeunes filles sont largement représentées, beaucoup plus que les fillettes. Néanmoins, il demeure délicat d'établir leur âge avec précision. L'on compte tout de même, au moins treize allusions à des filles indubitablement jeunes. Il dit par exemple au sujet de Doña María, que c'est « una muger de veinte á veinte y dos años » (« Pulpete y Balbeja », p. 5), comme il dira d'une autre fille, cette fois anonyme, dans « Baile al uso y dansa antigua », qu'elle est « una linda muger de 20 años » (p. 276), ou encore d'une autre femme anonyme, « una zagala de 18 á 20 años » (« El Roque y el Bronquis », p. 166). L'on constate que même quand un chiffre est donné, il reste assez vague, se limitant à une approximation. Et à cet égard l'on trouve une allusion très troublante au sujet de la *Polvorilla*, quand cette dernière explique : « madre asegura que no tengo mas que trece años; pero en cuanto á mí, ciertamente yo me siento de mas edad » (« El Roque y el Bronquis », p. 167). Si elle se sent plus âgée, on ajoutera que les descriptions qui sont faites d'elle donnent le même effet : elle est présentée comme une femme et n'est encore en réalité qu'une jeune adolescente. Ce qui peut témoigner d'un rapport différent à l'âge dans les considérations de l'époque, de sorte que les filles seraient plus rapidement perçues comme étant des femmes. L'on remarque également, que l'imprécision de son âge trouve cette fois sa cause dans la propre incertitude de la mère de la jeune fille. Un autre élément qui pourrait être lourd de sens pour justifier que les âges soient aussi imprécis dans les récits. Il serait en effet possible en ce sens, que beaucoup, à l'image du personnage de la *Polvorilla*, ignorent leur âge exact. Aussi, il serait normal que les auteurs restent flous sur ce point si telle est la raison.

Estébanez mettra également en évidence la jeunesse des femmes qu'il décrit au travers de termes tels que « muchachas solteras del barrio » qui s'avèrent être « separadas de todo tacto masculino », mais aussi « la rosa virgen », « la condesita », « las chicas de breves y verdes años », « la niña », « doncella », « paloma blanca como la nieve », etc. Ces termes ou expression affichant sans doute possible la jeunesse et / ou la virginité. D'autres fois, Estébanez la manifestera au travers de tournures moins évidentes, comme c'est le cas pour la « rubilla Carmela » de l' « Asamblea General ». En effet, il introduit par petites touches les marques de sa jeunesse. Il emploiera à son égard l'expression « hija del aire » (p. 259) qui fera écho au fait que les autres personnages cherchent encore à la rebaptiser, après l'avoir nommée un temps, « Virginia ». Ces différents éléments mis bout à bout poussent de manière sous-jacente à imaginer une fille encore en fleur. Et il conclura finalement qu'elle est un « pajecillo de pocos años », affirmant et confirmant ainsi sa jeunesse.

Chez Giménez Serrano, la liste des jeunes filles identifiables en tant que telles est beaucoup plus succincte puisque l'on dénombre pas plus de trois allusions qui ne sont même pas forcément directes. La plus évidente d'entre

elles est celle au sujet du « coro de virgenes » (p. 136), dans « La Cruz de Mayo ». C'est ce même *cuadro de costumbres* qui abrite les deux autres allusions, la seconde étant à propos d'une jeune fille bien déterminée cette fois, Rosa, la fille de la Tarasca. L'allusion est néanmoins, assez imprécise quand à son âge bien que plusieurs éléments laissent entrevoir quelques indices. Il explique que la Tarasca « recogida á mejor vivir se estableció en Granada con una hija que se llevaba tras sí las voluntades; espuma de la gracia, y salero de piedras preciosas; flor aromática y pura de aquel tronco carcomido : Rosa tenia por nombre ». Et ajoute que « los mozos del barrio rondaban su reja con guitarras y platillos » (p. 134). Ainsi, elle est jugée « pure », et comparée à une fleur, deux symboles de la jeunesse, et les jeunes hommes adoptent avec elle, les stratégies de séduction adressées aux jeunes demoiselles. C'est donc, comme on pouvait le trouver chez Estébanez, de manière sous-jacente qu'est exprimée la tranche d'âge dans laquelle se situe la jeune fille. Enfin, la dernière allusion se fait à propos des « notabilidades del barrio », dont Giménez énumère les surnoms en fournissant quelques détails distinctifs : « la Paca y la Estrella, reinas de la *calle Real* ; María de Gracia, la Chiquita, flores las mas hermosas de las huertas de la Gracia; Carmencilla, huri moderna criada entre las ruinas de la Alhambra » (p. 135-136). Les deux premières femmes, qualifiées de reines de la calle Real, sembleraient elles, un peu plus âgées par le statut qui leur est conféré. Ce qualificatif faisant écho à une certaine reconnaissance qui s'acquiert souvent avec une certaine maturité et durée. En revanche, les surnoms de Chiquita et Carmencilla, par leurs suffixes diminutifs attestent d'une considération affectueuse. De même, les suffixes diminutifs introduisent la notion de petitesse ou ici de jeunesse. L'expression « criada entre las ruinas de la Alhambra » est également liée à l'enfance. Ces différents éléments pourraient donc être l'expression de la jeunesse de ces filles. Encore une fois, il demeure difficile de le définir avec exactitude. La présence des jeunes filles, en plus d'être faiblement affirmée, reste donc vague et imprécise.

Pour Quinet, c'est en revanche beaucoup plus simple puisque ses trois seules allusions à des jeunes filles se font très clairement. La première a lieu lors la visite de Quinet à l'Alhambra, le jour de l'anniversaire de la prise de Grenade sur les rois maures, quand il observe que « des processions de jeunes filles montent à la tour ». (p.264). L'appellation « jeunes filles » ne laissant aucun doute. Et c'est cette même dénomination qu'il emploiera dans une seconde allusion, quand il constate que « deux jeunes filles dansaient le fandango » (p. 312). Enfin, la troisième allusion n'est autre que celle à propos de dona Carmen, la fille de l'hidalgo de Cordoue rencontrée à Séville, que Quinet qualifie de « jolie et naïve demoiselle » (p. 341). Là encore, Quinet marque ostensiblement la jeunesse de celle qu'il décrit. L'on remarque tout de même que ces références sont comme chez Giménez, fort peu nombreuses et l'on en déduit par conséquent, que selon toute vraisemblance, Quinet n'aura pas relaté le reste de ses rencontres avec de jeunes andalouses, ou bien qu'il n'en aura pas précisé la

jeunesse de quelque manière que ce soit. C'est d'ailleurs très certainement le cas aussi chez les deux autres auteurs, bien que la plus grande présence d'allusions rende le constat plus équilibré.

C'est pourquoi on s'intéresse maintenant aux femmes clairement plus adultes ou considérées comme telles par défaut, par absence d'informations indiquant un âge plus spécifique. Etant donné que ces références sont beaucoup plus abondantes, il serait contreproductif d'entreprendre d'en faire la liste exhaustive. De plus, on reviendra plus en détails sur cette catégorie de femme au moment d'observer leur place et leur fonction dans le récit. Néanmoins on notera d'emblée, le nombre des références significativement plus important, qui démontre sans équivoque que c'est bien de cette manière que la femme est la plus représentée. C'est la femme aboutie et pleine qui interpelle et intéresse, quand elle a déjà tout acquis de sa croissance et n'a encore rien perdu dans la vieillesse — en soulignant toutefois, que ces femmes un peu plus mûres et les plus jeunes apparaissent très liées, dans la conception globale de la femme désirable. Il faut certainement voir ici la manifestation de l'attirance personnelle des auteurs : le prototype féminin de leur désir rejaillit sur leur plume, après avoir préalablement conditionné leur perception.

A propos de femmes plus adultes, Gautier fera plus d'une vingtaine d'allusions concrètes⁴³, soit des références à une ou plusieurs femmes définies pour lesquelles il a pris le temps de fournir quelques détails et impressions. Estébanez se référera lui, à plus d'une quinzaine de femmes identifiées, d'une manière ou d'une autre. L'on remarquera qu'il précise spécifiquement l'âge des quatre matrones de l'« Asamblea General », disant d'elles qu'elles étaient « en años treintenas » (p. 255). Gautier lui, ne donne que peu d'indication pour ce type de femme, il utilise par exemple ponctuellement le terme espagnol « señora » pour précéder un nom, mais cela dénote certainement davantage chez lui une distinction de statut social qu'une preuve de maturité. Giménez Serrano et Quinet quant à eux, sont un peu plus limités avec plus d'une dizaine de références pour Giménez et moins d'une dizaine pour Quinet. En gardant bien à l'esprit que ce dernier est celui qui décrit le moins de femmes dans l'ensemble, cet écart apparaît donc comme proportionnellement logique. De même toute proportions gardées, Giménez fournit tout de même une grande quantité de femmes, si l'on tient compte du petit nombre d'articles sélectionnés dans ce travail, par rapport à Estébanez par exemple.

⁴³ L'on ne donnera pas ici de chiffre précis du fait que les frontières de cette catégorie sont beaucoup plus floues que les précédentes car nombre d'allusions s'y trouvent intégrées par défaut, par manque d'indications contraires. Car en effet, on a fait le choix de distinguer les femmes clairement plus jeunes et clairement plus vieilles du reste des femmes regroupées dans une catégorie obligatoirement plus imprécise. De ce fait, tout chiffre ferme serait inévitablement discutable, certaines allusions pouvant s'entendre de différentes façons, suivant les interprétations que l'on en fait. L'on ne donnera ici que des estimations qui indiquent cependant visiblement l'importance de ce type de femme chez chaque auteur, et qui permettent en ce sens une comparaison efficace entre les différentes œuvres.

Il ne faut pas non plus perdre de vue que viennent s'ajouter à ces chiffres, toutes les considérations générales sur les femmes qui ne sont ici pas retenues puisque ne visant pas des femmes définies, mais qui augmentent cependant l'impact global de la présence des femmes sur chacune des œuvres. L'on remarquera par ailleurs, qu'une tournure se distingue du terme générique « femme » récurrent chez Quinet. Il emploie celle-ci pour signifier la plénitude de Dulcinée, la femme qu'il avait rencontrée alors qu'elle apportait de l'eau à des laboureurs. En effet, il la qualifie de « noble dame », dit de sa démarche qu'elle « était d'une princesse ou d'une almée, sinon d'une reine » et ajoute qu'elle avait « cet air de *grandeza* » (p. 305). Au travers de cette description, il dessine sans détours le profil d'une femme aguerrie et profonde, soit clairement tout l'inverse d'une jeune fille sans expérience. Chez Giménez, se sont davantage des statuts tels que « comadre » ou « esposa », qui confèrent cette qualité aux femmes, leur transmettant cependant respectivement un moindre pouvoir enjôleur.

Enfin, pour ce qui est des vieilles femmes, elles sont évidemment bien moins nombreuses que leurs semblables plus jeunes et comme on a pu le dire, leur représentation est considérablement plus négative. A cet égard, on pensera bien entendu aux « atroces *dueñas* vêtues de noir » de Gautier qui aux alentours des églises « sous prétexte de demander l'aumône, vous murmurent je ne sais quelles effroyables propositions de cheveux noirs, de teints vermeils, de regards brûlants et de sourire toujours en fleur. » (Tome II, p. 107). Ces femmes, qu'il décrit plus en détail comme de véritables sorcières, sont vieilles et semblent du fait, sombres et maléfiques. Cette description faisant écho à celle de la Celestina reprise dans le *cuadro de costumbres* éponyme, par Estébanez Calderón, bien que cette dernière soit présentée comme sans âge. En effet, il explique qu'afin que :

« la Celestina produzca la fascinacion que en sus operaciones y oficios ha menester, [...] se necesita que en el pueblo ó ciudad en donde haya teatro de sus artes y hazañas, nadie sepa de dónde vino; nadie pueda fijar fecha á su bautismo » (p. 133). Pourtant, il commente à son sujet que « de tan feas cataduras como llevan y parecen estos instrumentos de la liviandad y del desordenado amor, ninguna presenta bulto mas siniestro ni rasgo mes elocuentemente malvado como la vejez femenil, que, apoyando su máquina cascada y su magra y repugnante persona en un bordón encorvado para no caer en la fosa de la sepultura á cada paso, toma placer incalificable y recóndita y maldita voluptuosidad, en dar al traste con la entereza de las vírgenes, y en descalabrar las honras y la fama de las doncellas. » (p. 132-133).

L'on retrouve donc la dégradation du religieux, la manipulation et la souillure de jeunes filles, ainsi que l'apparence repoussante ou inquiétante, soit les trois grandes caractéristiques de la description des vieilles *dueñas* de Gautier. L'on pourrait aussi penser à cet égard à l'unique « vieille femme » de Quinet, que celui-ci avait vu « usurper, à travers les barreaux, le sceptre des rois catholiques » (p. 265). L'emphase est certes moins mise sur sa laideur, qu'elle soit intérieure où extérieure, mais la dégradation du religieux est incontestablement présente. De plus, ce geste tel qu'il est relaté, l'expose comme

une vile personne, qui bien qu'elle ne s'attaque pas aux jeunes filles, n'hésite pas à commettre un grand sacrilège.

Pour le reste, chez les trois auteurs, c'est simplement par l'adjectif générique « *vieja* », « *vieille* », ou « *dueña* » qu'elles sont désignées. L'on dénombre donc une seule allusion chez Quinet, trois chez Gautier, si l'on considère que l'état de dégradation de la gitane de la Triana pour laquelle il ne donne pas d'âge, fait d'elle une femme usée et donc d'une certaine manière, âgée. Sinon, on se limite à deux allusions fermes avec les « *atroces dueñas* » devant les églises et « *une vieille ridée* », (tome II, p. 70), qui lui sert à manger dans une *posada*. Pour Estébanez Calderón, on en compte trois, dont deux au sujet de « *dueñas* » qui s'ajoutent à celle de la *Celestina* (si l'on suit l'idée qu'elle correspond à la figure de la vieille femme). Et enfin, on trouve un nombre étonnamment grand de vieilles femmes chez Giménez Serrano par rapport aux autres représentations, puisque ses *cuadros de costumbres* abritent pas moins de quatre allusions à des « *viejas* », systématiquement désignées ainsi, au pluriel ou au singulier. L'on peut par conséquent en déduire une affinité particulière de Giménez Serrano pour ce type de la *vieja*, sachant qu'y compris chez Estébanez on n'en compte que trois, alors même qu'il présentait le double de femmes d'un âge moins avancé. L'on peut aussi considérer les données à l'inverse et souligner une fois de plus l'intérêt tout particulier de Gautier ou d'Estébanez pour les femmes, et les denses descriptions de leurs atouts, là même où Giménez reste plus modéré.

2.2. Les femmes dans le récit

2.2.1. Quelles fonctions pour les femmes dans le récit ?

S'il était important de voir et de savoir de quelles femmes on parle, il apparaît tout aussi essentiel de voir ce que ces mêmes femmes apportent au récit, au travers de leurs rôles, de leurs fonctions ou tout simplement de leurs actes. De la femme représentée comme un simple objet de désir à la travailleuse avérée, on va tenter de dégager les tendances principales des cas les plus mineurs afin d'établir les fonctions significatives des femmes dans des récits masculins résultant de visions tout aussi masculines. L'on pourra ainsi établir si les rôles de femmes semblent conditionnés par cette perception masculine ou si leur présence reflète de manière plus neutre un certain équilibre dans la composition sociale des récits.

L'on peut d'emblée constater la grande diversité qui existe chez les quatre auteurs quant aux fonctions des femmes dans le récit. Effectivement, même si certaines dominantes se dégagent nettement, aucun auteur ne réduit complètement la figure de la femme à un seul rôle. En ce sens, les femmes jouent bien leur rôle de composante sociale de la société représentée, au travers

de la diversité d'action. Mais la question est bien de savoir s'il y a équilibre ou non dans cette diversité, c'est-à-dire si cette diversité est fidèle à la réalité observée ou si celle-ci est une fois de plus soumise au prisme de la perception subjective de chaque auteur, et donc tronquée ou déformée. Pour ce faire, on attend donc d'observer une variété de professions chez les femmes, qui assumerait en ce sens diverses charges, mais aussi des rôles moins concrets mais tout aussi importants tels qu'une participation significative dans une fête ou à tout autre événement social relaté. L'on précisera, par ailleurs, qu'au delà de la simple confrontation par rapport à une réalité sociale de l'époque, on réclame de ce recensement qu'il indique une autre forme de statut social pour la femme. L'on a déjà analysé les statuts sociaux présents dans les œuvres, en soulignant l'importance de quelques professions à cet égard, ce que l'on souhaite donc compléter avec ce recensement détaillé des fonctions des femmes au sein du récit.

Ainsi, la fonction de femme qui se distingue le plus notablement est celle d'artiste. Que la femme soit danseuse, chanteuse, ou encore *saltatriz* (une distinction entre la « sauteuse » et la danseuse que l'on retrouve chez Estébanez Calderón). Et c'est bien ce dernier qui s'illustre le plus considérablement à cet égard. L'on en trouve au moins une représentante dans « Pulpete y Balbeja », « La rifa andaluza », « El Roque y el Bronquis », « Un baile en Triana », « Asamblea general », « El bolero », « La niña en Feria », « La feria de Mayrena », et dans « Baile al uso y danza antigua ». En sachant que les allusions abritent parfois de longues énumérations de noms et ne se limitent que rarement à une seule apparition. En terme d'allusions, sans compter les répétitions (c'est-à-dire des allusions à des femmes différentes, quelles soit citées en groupe ou de manière individuelle), on en compte plus d'une quinzaine. Et si l'on s'attelait à compter le nombre de prénoms de femmes artistes cités, ce que même Estébanez n'ose pas faire avec précision, « [...] y muchas otras mentadas y nombradas en la ancha Andalucía por su gracia y donaire en los bailes de la tierra. Fuera imposible dar cuenta cumplida y hacer retrato perfecto de cuantas y tantas cosas buenas y apetitosas como en aquellas mugeres se miraba. » (« Asamblea general », p. 254), on en dénombrerait plus d'une trentaine. Mais Estébanez lui-même n'arrive pas à toutes les nommer : « y veinte mas famosas por su canto y sus gorjeos » (p. 254). Ces chiffres colossaux contrastent nettement avec les trois seules allusions de Giménez Serrano à ces mêmes femmes. Ce sont chez lui, majoritairement des danseuses, la jeune Rosa de « La Cruz de Mayo », accompagnée de la Perla, « envidiada bailarina de Triana », ainsi que celles que Giménez appelle génériquement les « notabilidades del barrio », qui regroupent huit femmes différentes, chanteuses ou danseuses. Néanmoins, par rapport aux présences dans les œuvres respectives de Gautier et Quinet, on peut établir que cette quantité de femmes artistes reste assez faible. En effet, même Quinet au travers de deux allusions, cite trois danseuses. L'une, seule, la « danseuse en croupe » du cavalier

andalou (p. 268), les deux autres ensemble, « deux jeunes filles » qui « dansaient le fandango » alors que « d'autres chantaient » (p. 312). Effectivement, les chanteuses se mêlent aux danseuses dans le récit de Quinet, puisque l'on trouve aussi un joueur de guitare, qui avait « une chanteuse qui l'accompagnait, assise auprès de lui » (p. 267). Enfin, la jeune Cordouane dona Carmen, elle aussi, « chantait à gorge déployée » (p. 342). En somme, ce sont quatre allusions différentes à des chanteuses ou danseuses chez Quinet, en référence à au moins six femmes distinctes. Quinet fait donc un nombre supérieur d'allusions par rapport à Giménez, mais ce dernier nomme néanmoins plus de femmes différentes que Quinet.

Pour ce qui est de Gautier, on compte deux allusions à des chanteuses, la première étant à une dame qui « se met au piano » et qui « chante une romance de Breton de los Herreros », (tome I, p. 44), et l'autre à propos de « jeunes filles, assises sur les balcons » qui « chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas », (tome II, p. 35). L'on trouve dans cette même scène l'une des cinq allusions à des danseuses, quand Gautier ajoute que « d'autres groupes dansaient au-coin des rues, la cachucha, le fandango, le jaleo ». Une autre allusion serait celle à propos des « deux demoiselle de la maison », plus précisément de la *tertulia*, qui « voulurent bien exécuter le *bolero* » à condition de « fermer les fenêtres et la porte du patio » par peur qu'on les voie faire. L'on pensera bien sûr également aux deux danseuses du « *baile nacional* » auquel assiste Gautier : « le spectacle se termina par un *baile nacional* exécuté par deux couples de danseurs et de danseuses d'une manière assez satisfaisante » (tome II, p. 54). S'ensuit une page plus loin, la description de la danse *la malagueña*, à l'occasion de laquelle Gautier explique que la danseuse « entre, drapée dans sa mantille, son éventail à la main, avec des façons d'une femme qui va faire un tour à l'*Alameda*. » (Tome II, p. 55). Enfin, la dernière allusion serait donc celle au sujet de la petite gitane « qui s'exerçait à danser le *zorongo* sur le pavé pointu » avec sa sœur, « accroupie à terre à côté d'elle, une guitare sur les genoux » (tome I, p. 73). Gautier semble conjuguer plaisir des yeux et curiosité du voyageur quant à ses représentations de danseuses et chanteuses. L'on passe par tous les éléments, la danse de rue qui interpelle le voyageur qu'il est, le *baile nacional* auquel il se donne la peine d'assister par curiosité, tandis qu'il s'intéresse aussi visiblement à des danseuses ou chanteuses pour l'attraction qu'elles provoquent en lui. En ce sens, il réclame par exemple de voir exécuter un boléro par de jeunes et jolies demoiselles, ou encore, il examine avec attention et fascination comment une dame danse la *malagueña*.

Mais toutes ces femmes apparaissent rarement seules. En effet, l'environnement de la fête qui touche à ces femmes, est aussi le cadre au sein duquel s'épanouissent d'autres types de femmes avec d'autres fonctions. Concernant la fête, c'est cette fois Giménez qui est étonnamment le plus prolifique au sujet des femmes. Deux de ses *cuadros de costumbres*, « La Cruz de Mayo » et « La velada de San Juan », abritant sept des huit allusions. Dans « La Cruz de

Mayo », on retrouve Rosa qui « officiosa se levantaba á cada momento para colocar á los que llegaban » (p. 135). Mais aussi, la Tia Tarasca qui allait « precedida de unos cuantos azafates con bizcochos, tortas y licores, invitando á todos los circunstantes. » (p. 136). Peuplent également la fête :

« un sin número de vecinas que no debían venir á la noche por lo aliviadas que se hallaban de ropa, por tener que acompañar á sus esposos á alguna expedición, lucrativa, ó por otras razones que no son del caso. Todas miraban y remiraban estupefactas al principio, después cuchicheaban entre sí con disimulo, temiendo las miradas terríficas de la Tarasca, y por último se retiraban á contar lo visto y á murmurar como viajero en España. » (p. 135).

Dans « La velada de San Juan », on trouve bien sûr aussi des promeneuses, « divertidas tropas de gente alegre y decidora, con airoosa mantilla y ropa corta » (p. 206). Et tout près, « murmura con voz destempada una vieja » tandis que « se aturden las madres » et que « requiebran las hembras de vida libre » (p.206). L'on trouve aussi les vierges qui voient des « presagios de amores en el color de las rosas » alors que des « viejas cuentan hechos espantosos y de portento » (p. 207). Enfin c'est dans « El compadre » que réside la dernière allusion de Giménez, qui n'est autre qu'au sujet de la comadre, qui elle, reçoit même la fête dans sa propre demeure : « hay cantares, reunión y fiesta en casa de la comadre » (p. 134). Une fois de plus c'est la quête de la peinture sociale qui semble prédominer chez Giménez, supplantant en importance l'influence de son désir personnel par la volonté de décrire en détail des scènes pittoresques.

Chez Estébanez également, les allusions sont assez nombreuses puisque l'on en compte cinq. La danse, la musique et le chant étant si centrales dans son œuvre, il semblait inévitable que les contextes de fête qu'il dépeint soient également la scène d'autres fonctions pour les femmes. L'on remarque tout de même, que le décalage avec Giménez en matière de nombre de représentations, atteste clairement du fait que la danseuse en elle-même, ou la chanteuse, intéresse d'une manière toute particulière Estébanez, puisque ce ne peut être un prérequis *costumbrista*. L'on ajoutera à cela, qu'au sein même des différentes représentations d'Estébanez, toutes les autres femmes réunies n'égalent pas le nombre des danseuses et chanteuses.

Pour revenir donc, aux autres femmes évoluant dans les fêtes qu'il relate, il décrit par exemple les « muchahas solteras del barrio ó aldea » qui étaient « separadas de todo tacto masculino », ou encore, les « cuatro ó seis dueñas de rostros avinagrados y de manto largo de bayeta negra antequerana », « [que] cuiden rellanadas en el ángulo del cerco, de avizorar toda descompostura, y de calmar con gestos tan endiablados cuanto expresivos la fermentacion de aquel género volátil que custodian. » (« La rifa andaluza », p. 10-11). L'on retrouve ces dernières dans « El Roque y el Bronquis », accompagnées des « madres » et « tías » qui appelaient « por su nombre y apellido á las hijas ». (p. 169). Estébanez ajoute d'ailleurs à leur propos, qu'elles étaient une centaine : « que así callaran sus bocas las cien mugeres ». Les jeunes filles semblent plus bridées

dans les fêtes du fait de la surveillance de leurs aînées. L'on trouve toutefois une jeune fille, « la linda serrana » qui se divertit sans escorte dans une feria dans « La niña en feria ». Les « gitanas cubiertas de flores, en un aduar de chozas de singular talle y traza » y trouvent aussi leur place, en offrant « rubia como el oro, saltando entre el aceite, la masa candeal convertida en buñuelos, si apetitosa al paladar, fácil de costear para todo bolsillo. ». (« La feria de Mayrena, p. 67).

Pour ce qui est de Gautier et Quinet, ils font tous deux, quatre allusions chacun. Etant donné l'écart présent entre *costumbristas* et écrivains-voyageurs en ce domaine, et au vu de l'importance des allusions, on pourrait supposer que les *costumbristas* ont une volonté plus forte de rapporter chaque détail des événements typiques et topiques tels que ces fêtes traditionnelles, et qu'en ce sens il serait logique que davantage de femmes du peuple accompagnent les danseuses et chanteuses dans leurs descriptions. Gautier complète les représentations de danseuses par trois allusions à des femmes ou des jeunes filles d'un rang plus élevé, déambulant dans les rues, ou s'animant dans des *tertulias* tenues par des « petites maitresse » et autres soirées mondaines. Avec toujours une allusion chez Gautier, aux bohémiennes qui semblent le marquer tout particulièrement y compris dans ce domaine quand il décrit le Zacatin, et la « horde de bohémiennes » qui avec des étudiants de Salamanque, occupent les lieux et l'attention des passants (p. 48). Quinet ajoutera lui, des éléments religieux, remarquant « des processions de jeunes filles », la « vieille femme » au vol sacrilège, et observant en parallèle, plus naturellement, une femme jouer aux castagnettes (p. 312), ou encore des « poitrines dilatées » qui expirent « le cri de l'Alhambra : Félicité ! » (p. 271).

Bien que la fête soit évidemment un événement social par excellence, ce n'est pour autant pas la seule occasion de rencontre populaire et donc pas le seul lieu d'activité féminine. L'on pensera bien entendu aussi à la corrida, que l'on trouve relatée chez Estébanez et Gautier. Ils convergent tous deux pour affirmer que les femmes trouvent leur place dans ces circonstances. Estébanez Calderón explique, à l'échelle nationale et non pas andalouse, en prenant exemple sur une corrida madrilène, que « en aquel punto entraban en la plaza los mancebos cortesanos que, viniendo desde palacio acompañando á sus majestades y á las damas, salian á hacer terrero » (« Toros y ejercicios de la jineta », p. 195). L'on peut regretter ici, qu'aucune spécification ne soit donnée au sujet des femmes andalouses et la corrida, bien qu'il précise par ailleurs, que ce sont des pratiques « que se conservan todavía en nuestros llaneros de Castilla y Andalucía. » (p. 199). Gautier lui, dépeint des scènes dont l'ancrage andalou est indéniable puisqu'il relate une corrida de Malaga. Il commente donc que « les femmes étaient en assez grand nombre » et qu'il en remarquait « beaucoup de jolies » (tome II, p. 42). Il compare aussi cette vision à ce qu'il connaît habituellement des femmes françaises en disant que « les draperies écarlates des femmes, les éventails bariolés de vert et de jonquille, ôtaient à la

foule cet aspect lugubre et noir qu'elle a toujours chez nous, où les teintes sombres dominant. » (Tome II, p. 42). Mais il serait abusif de penser que Gautier les présente comme faisant de la simple figuration. Au contraire, il s'impressionne de leur implication :

« les chances diverses de l'agonie du taureau sont suivies attentivement par de pâles et charmantes créatures dont un poète élégiaque serait tout heureux de faire une Elvire. Le mérite des coups est discuté par des bouches si jolies, qu'on voudrait ne les entendre parler que d'amour. De ce qu'elles voient d'un œil sec des scènes de carnage qui feraient trouver mal nos sensibles Parisiennes, on aurait tort d'inférer qu'elles sont cruelles et manquent de tendresse d'âme : cela ne les empêche pas d'être bonnes, simples de cœur, et compatissantes aux malheureux; mais l'habitude est tout, et le côté sanglant des courses, qui frappe le plus les étrangers, est ce qui occupe le moins les Espagnols, attentifs à la valeur des coups et à l'adresse déployée par les toreros » (tome II, p. 43).

Il confirmera cette implication en ajoutant, que s'adressant à Montés, *torero* de renom, « une jolie fille lui crie en lui jetant un baiser : Allons *señor* Montés, allons, Paquirro (c'est son prénom), vous qui êtes si galant, faites quelque petite chose, una *cosita*, pour une dame. » » (Tome II, p. 48). L'on voit donc bien combien la corrida engage aussi les femmes, qu'elles soient andalouses ou madrilènes. Celles-ci ne perdant pas une opportunité d'exister en société et de s'impliquer dans l'événement.

Un autre événement que l'on retrouve chez deux auteurs, à nouveau Gautier, accompagné cette fois de Giménez, c'est le mode de séduction du galant au balcon de son aimée. L'on se souviendra concernant Giménez, de Rosa, pour laquelle les « *mozos del barrio rondaban su reja con guitarras y platillos, y mas de una puñalada se había dado debajo de su ventana* » (« La Cruz de Mayo », p.136), ou encore des vierges qui voient des « *presagios de amores en el color de las rosas* » alors qu'à minuit « *visten los amantes con ramos de flores y frutas la ventana de sus amadas* » (« La velada de San Juan », p. 207-208). Si les femmes apparaissent ici comme assez passives, il n'en est pas de même chez Gautier : « Les jeunes filles, assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas ; à chaque stance éclataient des rires, des cris, des applaudissement à n'en plus finir. » (Tome II, p. 35). L'on voit bien ici que les femmes ne sont pas que spectatrices, mais bien actrices de ce jeu de séduction qui habite les nuits andalouses : « En rentrant chez soi, on rencontre sous les fenêtres et les balcons les jeunes galants embossés dans leur cape et occupés à *pelar la pava* (plumer la dinde), c'est-à-dire faire la conversation avec leurs *novias* à travers les grilles. » (Tome I, p. 46).

Dans un registre connexe, Estébanez relate lui une « luna de miel » de « *dos recién casados* » (p. 9), la femme ne cherchant à cette occasion que le bonheur de son couple et le plaisir.

Cependant, là où l'ingénuité des jeunes filles transparait visiblement, c'est bien chez Quinet, quand ce dernier rapporte l'attitude exaltée de dona

Carmen qui dépassait pour la première fois « les murs d'Almanzar » (p. 341). Il commente :

« La Cordouane s'élançait à travers ma chambre, et courait se planter sur mon balcon, tout ébahie de la vie ardente de Séville, qui contrastait si fort pour elle avec la solitude tumultueuse des donjons de Gonzalve. Elle chantait à gorge déployée ; un des étudiants faisait écho, en jouant un peu de la flûte. » (p. 342).

Et c'est ici le thème du voyage qui est abordé, démontrant bien que les femmes et les jeunes filles participent aussi aux expéditions. C'est ce que nous confirme Gautier quand il raconte avoir voyagé en direction de Cordoue en compagnie d'une famille. Il explique que durant le trajet, les « lits de torrents à sec et tout hérissés de pierres énormes », « causaient d'atroces soubresauts, et arrachaient des cris aigus aux femmes et aux enfants. » (Tome II, p. 65). Comme à l'occasion de la corrida, la femme andalouse paraît hardie, elle ne semble pas freinée par la peur du sang ni par la peur des tribulations. Elle occupe les différents espaces de manière naturelle. L'on retrouve chez Gautier, un autre type d'expédition comprenant des femmes, puisqu'il observe au sein des murs de l'Alhambra, « une compagnie de Grenadins et de Grenadines » qui venait « passer la journée à l'Alhambra ; il y avait sept ou huit femmes jeunes et jolies, et cinq ou six cavaliers. Ils dansèrent au son de la guitare, jouèrent aux petits jeux et chantèrent en cœur ». (Tome I, p. 65). L'on voit que cette balade prend rapidement des airs festifs, mais on note aussi que les jeunes femmes sont une nouvelle fois, plus nombreuses que les garçons. Ce qui démontre bien qu'elles ne rencontrent pas de grande difficulté à participer à ce genre d'événements, et qu'elles s'y rendent avec goût. Elles semblent agir dans l'égalité la plus parfaite. Les femmes sont aussi dans les ports comme le montre Giménez Serrano au travers de Manolito Gázquez, qui arrivant au port de Cadix, constate que « Ya me espedaban unas señodas, con sábanas de holanda y me dieron mi chupa de aquila, mis medias de seda y mi chaqueta de alainades » (p. 343). Encore une fois, elles semblent à l'aise et avenantes dans ce contexte.

Néanmoins, le lieu de prédilection de rencontre populaire reste bien le village comme en atteste Giménez quand il raconte comment les voisines se mêlent à une dispute pour tenter de calmer la situation, bien que le résultat soit peu concluant : « Ni las voces de ¡la justicia! ¡lajusticia! que daban Toña y la escribana, ni el candil de la Margara que vino á caer sobre los combatientes , con su añadido de aceite y pábilo, fueron bastantes á suspender la quimera, que tomó nuevo giro con la aparición del alcalde y su ministro. » (« El compadre », p. 134). L'on se trouve donc loin de la femme craintive qui se cache derrière la figure masculine. Les femmes sont représentées comme impliquées, déterminées et même téméraires, elles peuvent intervenir, sans forcément attendre la venue d'un homme.

Il ne faut pas oublier à cet égard, que les femmes sont aussi des travailleuses, des personnes qui assument des responsabilités. Chez Gautier, on compte pas moins de huit allusions à des femmes actives, le plus souvent des

hôtesses, des servantes ou des cuisinières de *posada*, mais aussi une actrice, Mathilde Diez, des gitanes vendeuses d'amulettes et diseuses de bonne aventure, ou encore, des ouvrières de la manufacture de tabac. Chez Estébanez les gitanes travaillent aussi, mais comme vendeuses de beignets dans les foires. Il présente aussi une maîtresse d'école et des prostituées. Giménez, décrit lui une quincaillière, une paysanne ainsi qu'une *matutera* en la personne de la Tía Tarasca. Chez Quinet, on retrouve seulement deux paysannes. Il y a aussi en parallèle pour les femmes, l'office de s'occuper des autres. C'est là que l'on retrouve, les *dueñas*, les matrones, les maîtresses de maison ou encore les *comadres*. L'on compte cinq allusions différentes chez Estébanez et deux chez Giménez et Gautier. En revanche, aucune n'est présente chez Quinet.

En ce sens, on voit bien que le rôle de la femme reste bien propre à son sexe, mais que néanmoins, les femmes ont la possibilité d'être l'égal de l'homme dans de nombreuses situations. Bien qu'elles fassent les choses à leur façon, ce qui semble normal, elles paraissent jouir dans les textes, d'une assez grande liberté d'action. Par là même, les différents récits sont riches de cette diversité et proposent un regard nuancé sur ce que font et apportent les femmes. L'on rappellera cependant que la dominante la plus visible qui se dégage des récits des quatre auteurs, reste tout de même celle de la femme en fête, qu'elle soit artiste ou non, qui use de ses charmes pour envouter les hommes. L'on constate bien en ce sens, la marque du masculin dans ces représentations. De même, la posture de Gautier comme voyageur est clairement mise en exergue par le grand nombre de femmes liées aux *posadas* dans lesquelles il séjourne. Des personnages que l'on ne retrouve bien entendu pas chez les auteurs *costumbristas*. Et à l'inverse, on rappellera l'intérêt des deux *costumbristas* pour les situations de fêtes pullulant de détails et donc de possibilités de mise en scène pour les femmes, qui sont propres au genre et qui ont toute leur place dans leurs écrits.

2.2.2. Quelle place pour les femmes dans le récit ?

Ce constat aussi édifiant soit-il, laisse cependant un vide, puisque l'importance de la présence des femmes en elle-même n'a pas encore été déterminée. En effet, on a bien vu qu'entre lieux communs et originalité, la femme disposait d'une certaine largesse dans son champ d'action, mais on n'a pour autant pas examiné l'importance de celle-ci dans le récit, à savoir, la place qu'elle occupe dans les différentes scènes, du statut de protagoniste à la simple allusion rapide. L'on a déjà pu dire que les femmes intéressent les quatre auteurs, dans une plus ou moins grande mesure, mais on n'a pas encore pesé leur poids ni défini leur place véritable dans le récit.

L'on s'intéressera d'abord à Estébanez, puisque c'est lui qui se réfère le plus aux femmes et l'on constatera que l'on trouve dans son œuvre un peu plus de vingt-cinq femmes citées de manière autonome, dont une quinzaine jouit

d'une véritable description, comprenant tantôt l'âge ou le prénom, tantôt le détail de leur physionomie, et parfois le tout réuni. L'on ne compte par comparaison, qu'une bonne quinzaine d'allusions plus vagues, à un groupe de femmes ou aux femmes en général comme concept. Une fois de plus, on voit bien ici, que ce qui intéresse Estébanez, plus encore que la figure conceptuelle de la femme, c'est la femme elle-même, dans sa matérialité et sa chair, qu'il peut observer minutieusement pour en rendre tous les détails et toutes les émotions. Pour les femmes citées précisément mais qui ne bénéficient pas d'une description, on dira qu'il s'agit souvent de femmes qui jouent un rôle bien spécifique à un moment donné, ce qui explique qu'il les identifie de manière individuelle, sans pour autant interpeler suffisamment Estébanez pour mériter qu'il s'arrête davantage sur leur cas. Concernant les allusions à des femmes en groupe, ou aux femmes en général, on dira de celles-ci, qu'elles ont pour principale fonction d'agrémenter le décor en restant assez passives, aucune ou peu d'action ne leur étant associée. A cet égard, on pensera par exemple aux prostituées qui servent à définir la Morería de Séville, dans « Manolito Gazquez, el sevillano », ou encore aux « damas y mancebos » qui donnent vie au « recinto privilegiado del baile » (p. 275), dans « Baile al uso y danza antigua ». Globalement, on peut dire que les femmes occupent une place mineure chez Estébanez, en dehors du cadre de la fête. En effet, les protagonistes sont le plus souvent des hommes, qui constituent la trame des *cuadros de costumbres*, là même où les femmes n'interviendront que plus ponctuellement pour apporter leur touche de féminité au récit.

Dans « Pulpete y Balbeja » on constate que les deux protagonistes sont des hommes comme l'indique le titre. Dans « La rifa andaluza », bien que les femmes soient largement représentées dans la thématique de la danse les protagonistes qui se maintiennent tout au long du récit sont une nouvelle fois des hommes. Dans « Manolito Gazquez, el sevillano » les protagonistes sont des hommes, et les femmes ne sont ici que secondaires. Dans « El Roque y el Bronquis » les deux protagonistes qui nourrissent notamment le dialogue sont à nouveau des hommes, bien que la *Polvorilla* occupe un espace non négligeable dans ce *cuadro de costumbres*. « Un baile en Triana » révèle une répartition cette fois plus équilibrée, ce qui n'a en vérité rien d'étonnant puisque l'on touche au domaine de la fête et de la danse auquel Estébanez lie quasiment systématiquement les femmes. Dans la « Asamblea general », si une grande partie de la conversation se fait autour de la rubia Carmela, les intervenants sont tout de même principalement et distinctement des hommes. Dans « El bolero », comme cela était prévisible, les femmes occupent une place conséquente puisque la thématique est celle de la danse. Dans « Los filósofos en el figón », les femmes sont quasiment absentes, à tel point que l'un des protagonistes, Pistacho demande à son camarade Rechina : « ¿Y las mugeres no entran en tu reino? » (p. 36). Dans « La niña en feria », c'est incontestablement une fille qui est la protagoniste, mais encore une fois, cela se produit alors que

la thématique principale est celle de la fête dans la feria. Dans « La feria de Mayrena », là encore, les femmes sont bien représentées, pour la même raison. « La Celestina » représente par contre une exception, puisque la thématique principale n'est pas celle de la fête ou de la danse. Mais on peut ici trouver la raison de cette importance toute particulière des femmes dans le simple fait que cette histoire était préexistante à la version d'Estébanez et qu'en ce sens, il lui était difficile de faire autrement. Dans « Toros y ejercicios de la jineta », les femmes ne bénéficient que d'une brève allusion. Pour ce qui est de « La miga y la escuela », on trouve dans ce récit un certain équilibre, que l'on pourrait expliquer par le fait qu'il s'agissent d'enfants et que par conséquent la répartition des rôles et de l'importance soit différente entre cet âge et la vie d'adulte. Dans « Baile al uso y danza antigua » les protagonistes sont encore des hommes, et les femmes sont étonnamment peu représentées au vu de la thématique, avec seulement quelques rares allusions. Dans « Gracias y donaires de la capa », les protagonistes sont toujours des hommes. Des femmes ne sont citées que pour exprimer le pouvoir d'attraction que la cape peut exercer sur elles. Enfin dans « Fisiología y chistes y del cigarro », les protagonistes sont une nouvelle fois des hommes et seules deux femmes sont brièvement citées. L'on voit donc bien que l'intérêt d'Estébanez pour les femmes est à nuancer au vu de leur importance toute relative sur l'ensemble des *cuadros de costumbres*. Effectivement, comme on peut le constater de page en page, l'intérêt d'Estébanez pour les femmes est très ciblé, celles-ci ne bénéficiant finalement pas d'une présence et d'une importance si grandes dans le récit par rapport aux hommes. C'est davantage l'intensité de certaines descriptions qui leurs confère de l'importance, plutôt qu'un statut de personnage principal.

Giménez, quant à lui, cite plus de quinze femmes de manière autonome, mais seulement cinq d'entre elles apparaissent comme des protagonistes de ces récits, les autres n'étant là, comme chez Estébanez, que pour agrémenter le décor. Giménez fournirait presque d'ailleurs, une explication à cet écart considérable entre allusions rapides et rôle prédominant. Il cherche en effet dans ses écrits à distinguer les héros et héroïnes, ce qu'il divulgue dans « La Cruz de Mayo » lorsqu'il dit au sujet de la Tarasca, qu'elle était « sola y desamparada nuestro heroína » (p. 134). Cet emploi du terme « heroína » montre bien qu'il souhaite la mettre en avant par rapport aux autres personnages peuplant le récit. En somme c'est également ici une question de focalisation, un choix de l'auteur de cibler ses descriptions et l'importance qu'il confère à certains personnages. Cette idée se vérifie si l'on observe la place que chacune d'entre elles occupe, la Tarasca revient tout au long du *cuadro de costumbres*, tout comme Rosa sa fille, et dans une moindre mesure, la Tía Maimona avec qui, la Tarasca échange une longue conversation. Dans « El compadre », c'est la Tía Mágina qui joue ce rôle aux côtés de la *comadre*, bien que le personnage central soit, comme le titre l'indique, le *compadre*. Et bien entendu, dans « la andaluza y la manola », tout tourne autour des femmes.

Giménez se révèle donc plus paritaire dans ses représentations qu'Estébanez, toutes proportions gardées.

Pour ce qui est de Gautier, on remarque que sa démarche d'écrivain-voyageur influe sur ses représentations de femmes. Effectivement, on constate chez lui une description consciencieuse des femmes de chaque ville andalouse qu'il visite. Il compare les traits du visage, l'expression, tout y passe. Ainsi, on débouche sur un peu plus d'une quinzaine d'allusions directes à des filles bien définies ; en précisant céans que quatre allusions se distinguent, du fait que Gautier emploie un singulier pour se référer, en réalité, aux femmes andalouses globalement. C'est le cas par exemple quand il décrit la danse *malagueña*, et qu'il dit : « la dame entre, drapée dans sa mantille, son éventail à la main » (tome II, p. 55). Il se réfère clairement à n'importe quelle danseuse de *malagueña* et non pas à une en particulier, mais utilise néanmoins un singulier généralisant. Ce phénomène est peut-être encore plus visible quand il décrit le comportement des femmes ou des jeunes filles quand elles croisent un homme dans la rue : « Lorsqu'une femme ou une jeune fille passe près de vous, elle abaisse lentement ses paupières » (tome II, p. 95). Cette allusion renvoie indubitablement aux femmes en général, malgré le singulier qui régit la phrase. Ce qui est rendu particulièrement manifeste par la tournure « une femme ou une jeune fille », car cette ouverture atteste bien de la généralité du procédé. Aussi, ces quatre allusions sont à isoler des autres en ce sens qu'elles correspondent davantage aux allusions plurielles sur les femmes qu'à cette catégorie-ci. Pour le reste des allusions, on observe qu'elles renvoient toutes à une exception près, à des femmes qui bénéficient de l'attention de Gautier, et par là même, de descriptions et de précisions sur leur condition. C'est le cas pour toutes les femmes des *posadas*, qu'il examine attentivement, mais aussi pour les différentes gitanes, et bien sûr pour le reste des femmes et demoiselles qui côtoieront Gautier au cours de son voyage. Concernant les allusions plus abstraites, on remarque que contrairement aux *costumbristas*, le flou est uniquement produit par un pluriel qui rend l'allusion imprécise, et que bien souvent, Gautier met autant en avant les femmes qui y sont présentés que celles qui apparaissent de manière autonome. L'on pensera ici aux femmes de la manufacture de tabac, qui bien qu'elles soient perçues par Gautier comme un groupe, jouissent de toute son attention et d'une description spécifique. En somme, on voit que la distinction que l'on fait entre les différentes allusions semble moins pertinente chez Gautier, qui, au gré de sa plume, représente les femmes qu'il rencontre sans plus de contrainte stylistique. L'on en conclura aussi que les femmes occupent véritablement une place prédominante, y compris par rapport aux hommes. Gautier tient grands ouverts ses yeux de voyageurs et fixe son regard sur ce qui retient son attention, les femmes étant visiblement chez lui, une centre d'intérêt notable. De fait, son récit s'en trouve inéluctablement impacté, et l'on trouve donc un grand nombre de femmes avec une importance majeure dans son œuvre.

Enfin, pour ce qui est de Quinet, on dénombre sept allusions à des filles présentées de façon autonomes contre seulement cinq allusions plus générales voire génériques. Mais on remarque que, comme chez Gautier, une allusion se distingue par son singulier à portée généralisante. Il dit en effet : « la plus petite société avait, outre son joueur de guitare, une chanteuse qui l'accompagnait, assise auprès de lui » (p. 267). L'expression de départ « la plus petite société avait » montre bien que d'autres cohabitent avec celle-ci et qu'elles comportent elles aussi, au moins une chanteuse, l'idée étant ici que même la plus petite société en disposait d'une. Par conséquent « une chanteuse » ne renvoie pas seulement à une personne, mais à plusieurs, l'article indéfini « une » venant renforcer l'idée qu'il ne s'agit pas d'une personne en particulier. Pour le reste des allusions, elles se font toutes au sujet de femmes qui retiennent notablement l'attention de Quinet, bien que s'en dégagent tout particulièrement deux qui semblent marquer Quinet plus que d'accoutumée. Elles ne sont autres que *Dulcinée*, la « noble dame » ou la « reine » qui avait désaltéré Quinet, et *dona Carmen*, cette jeune demoiselle qui avait attendri Quinet par la fougue et l'innocence de son jeune âge. Elles se démarquent toutes deux par le fait qu'elles jouissent d'une description beaucoup plus détaillée que les autres, notamment sur leur physique. Concernant les allusions plus générales, elles agrémentent comme chez les *costumbristas* le décor, en apportant une touche de féminité et d'humanité aux scènes souvent impeuplées ou peu habitées de Quinet. Ce dernier ne place visiblement pas comme une priorité le contact humain, même s'il ne semble pas le fuir, il ne paraît pas le chercher non plus. De fait, il n'y a que peu de femmes, mais aussi peu d'hommes qui résident dans son récit proportionnellement à Gautier par exemple. Aussi, on dirait qu'il adopte une démarche de voyageur plus solitaire, davantage attiré par l'aventure et les tribulations ou encore les visites que par les rencontres humaines. L'on ne dit pas que celles-ci sont absentes de son œuvre, mais seulement qu'elles paraissent plus mineures par rapport aux denses tirades descriptives relatives aux monuments ou aux villes par exemple. La femme n'est donc ici pas sous-représentée par rapport à l'homme, elle semble au contraire présentée de manière assez égale, bien qu'elle ne soit, tel que l'on vient de le constater, pas très représentée dans l'absolu.

2.3. Typologie des portraits de la femme

2.3.1. Représentations du physique féminin

Puisque l'on sait de quelles femmes on parle, que l'on connaît la place et les fonctions qu'elles occupent dans le récit, on peut maintenant s'intéresser plus en détail à la manière dont ces dernières sont décrites, représentées, physiquement et moralement par les différents auteurs. L'on s'attachera dans

un premier temps à examiner les représentations du physique féminin, avant de voir comment sont présentées les tenues vestimentaires féminines ainsi que, comment est décrit le caractère des femmes.

Ainsi, pour ce qui est des représentations de femmes au travers de leur physique on peut d'emblée confirmer qu'elles sont très majoritairement élogieuses. En effet, la femme, notamment quand les auteurs prennent spécialement le temps de la décrire, est présentée comme un joyau, comme angélique voire divine, époustouflante et saisissante par sa beauté. Les femmes apparaissent donc comme possédant un pouvoir d'envoûtement sur les hommes, que les auteurs sont les premiers à subir avec plaisir, en toute conscience. Pourtant quelques réflexions nous prouvent que ce pouvoir est parfois craint, comme c'est par exemple le cas quand Estébanez fait dire à Pulpete et Balbeja dans le *cuadro de costumbres* éponyme : « Por mugeres se perdió el mundo, por mugeres se perdió España; pero no se diga nunca, ni romances canten, ni ciegos pregonen, ni se escuche por plazas y mataderos que dos valientes se maten por tal y tal » (p. 7). Estébanez dira encore plus concrètement au sujet de la beauté d'un groupe de jeunes femmes : « capaz por sí sola de poner en la anarquía mas completa á los penitentes de la Tebaida, y de provocar las peticiones mas extrañas en el Sínodo y Concilio mas ascético y venerable. » (« Asamblea general », p. 254).

Par conséquent, avant de se lancer dans l'analyse du physique des femmes andalouses représentées, on va d'abord s'intéresser à la perception de la beauté féminine qu'ont les quatre auteurs. Estébanez est à nouveau le plus prolixe sur ce point, par les longues descriptions quasi lyriques qu'il fait au sujet des femmes, le plus souvent des danseuses, de manière directe ou au travers de ses personnages. Dans « El Roque y el Bronquis », Estébanez présente la *Polvorilla* de la manière suivante : « Esta muchacha, grano de pimienta y pomo de quinta esencia de claveles, desde muy temprano habia alcanzado fama y nombradía entre las chicas de breves y verdes años » (p. 167). Sur le même ton, dans la « Asamblea general », il qualifie la *rubia Carmela* de :

« hija del aire, nietezuela del fuego, mapa del mundo, crema de licor, flor de la canela y remate de lo bueno, que por alto y por bajo, por liso y por raso, por menudo y repicado, por el cabriolín y trenzadillo y por los quiebres y requiebres, provocaciones y tentaciones de su cuerpecillo y cintura, es maravilla de la naturaleza, asombro de los nacidos, estimulante de la vida, y sabroso mortificante de la carne, que vuela sin plumas, que quema sin candela, que aparece y desaparece ligera como el pensamiento, triscadora, impalpable, aérea, divina, celestial, etc.» (p. 259-260).

Il ajoute encore à son sujet, que « la dicha bailadora era cosa rica y grande » et qu'en elle « habia mucho de novedad y no poco de excelencia en tal bailadora ». Dans « El bolero », il dit d'une « cierta andaluza recién llegada », qui s'avère être la *Caramba* :

« aquella vision hermosa se mostró mas admirable, mas celestial, cuando, tocando ya al fin, la viveza y rapidez de la música apuntaron el último esfuerzo de los trenzados, sacudidos y mudanzas; las luces

descomponiéndose en las riquezas del vestido, y éste agitado y mas y mas estremecido por la vida de la aérea bailadora, no parecia sino que escarchaba en copos de fuego el oro y la plata de las vestiduras, ó que llovía gloria de su cara y de su talle. » (p. 23-24).

Il est intéressant de voir que dans chaque description, la femme semble être la meilleure, la plus remarquable dans son domaine. Pourtant, on observe qu'Estébanez qualifie plusieurs femmes d'une manière très similaire, alors même qu'elles paraissent uniques tant leurs charmes sont extraordinaires. Par ailleurs, on peut constater qu'Estébanez insiste tout particulièrement sur le côté céleste voire divin des femmes, il y reviendra d'ailleurs à nouveau, au sujet de la *Caramba* en répétant que « es indudable que la *Caramba* fue una muger celestial. » (p. 31). De plus, s'ajoute à cela, qu'il présente l'homme comme un « mortal que sigue á una diosa », pour qualifier la posture masculine envers la femme. C'est ici, encore une fois très clairement, qu'Estébanez exprime le pouvoir que les femmes exercent sur les hommes grâce à leurs charmes. Il conçoit ce pouvoir comme présent chez nombre de femmes, puisqu'il confesse ne pouvoir toutes les citer : « y muchas otras mentadas y nombradas en la ancha Andalucía por su gracia y donaire en los bailes de la tierra. Fuera imposible dar cuenta cumplida y hacer retrato perfecto de cuantas y tantas cosas buenas y apetitosas como en aquellas mugeres se miraba. » (« Asamblea general », p. 254). Il inclut même les gitanes dans ce tourbillon de beauté quand il décrit « las hileras de gitanillas y muchachas bailantes y cantadoras que se agolpaban en su derredor con los palillos entre los dedos, con muchas flores en la cabeza, el canto y la sonrisa en los labios, el primor de la danza en los pies, y los movimientos y los pecados mortales todos en el talle y la cintura. » (p. 253). Ce qui s'oppose à la perception de Gautier qui explique en avoir vu « peu de jolies ». Pour lui, les gitanes sont fondamentalement différentes du reste des femmes andalouses du fait de « leur origine commune avec les tziganes de Valachie et de Bohème » qui leur donne un type particulier (tome I, p. 72).

Toujours au sujet de la beauté féminine, notamment mise en exergue au travers de la danse mais aussi du chant, Giménez quant à lui, perçoit la femme andalouse comme « una sílfide y una sirena; su garbo, sus quiebros, sus ojos con mas fases que la luna, con mas fuego que el lucero de la mañana son la quinta esencia de lo remucho y de lo rebueno » (« La andaluza y la manola », p.310). Ce à quoi il ajoute :

« si enarcados los brazos, voluptuosamente doblada la cabeza y los pies en alto, trenza y se columpia, parece una barquita empavesada que entra por lo mas verdecillo de la mar; si se para en tercera los goiosos se acercan como á ramillete de flores y caramelos; si pasa, repasa, huye, piérdese, á una paloma se asemeja cuando revolotea alrededor de su amante. ¡Que gorjeos y que canela y clavo en todo lo que canta acompañada por la guitarra malagueña ó el tenor gaditano! ¡Las negras tristezas y las penillas de amores cómo las glosa en sus cantares, cómo las modula en la melancólica y oriental rondeña, en el polo en las cañas compuestas para encarcelados, en los perezosos compases del punto de la Habana ó en los savajes gritos del Tango! » (p.310).

Bien qu'Estébanez soit incontestablement plus loquace à ce niveau, et parfois même filandreur dans ses descriptions, on remarque que Giménez est sur le fond assez proche de lui. Ce dernier ne s'étend pas de la même manière sur cette beauté, mais quand il vient à la décrire, il rejoint Estébanez dans la louange d'une beauté supérieure. Il présente même également les Andalouses comme divines avec des « cueros zandungeros que Díos echó al mundo para dar penas á los mortales. » (« De Jerez a Cádiz, el ajuste de la calesa », p. 77). En revanche, on précisera à cet égard, que Giménez confesse tout de même ne pas savoir qui choisir entre la femme andalouse et la *manola* madrilène dans le *cuadro de costumbres* dans lequel il les compare. Alors même que Gautier explique quant à lui, en comparant les Andalouses aux Madrilènes, que « les Grenadines et les Sévillanes » sont « plus mignonnes, plus gracieuses, plus coquettes » (tome II, p. 42). Il tranche donc sans détour, sans doute poussé par la recherche de l'exotique qui le conduit à désirer le type le plus différent possible de ce qu'il connaît en France.

Pour ce qui est de Gautier justement, il reconnaît tout au long de son œuvre la beauté des Andalouses, mais ces manifestations sont intrinsèquement liées aux descriptions de leur physique. Gautier ne scinde pas ses descriptions entre élans lyriques à propos de la beauté féminine et retranscriptions concrètes du physique féminin. Gautier exprime donc le plaisir qu'il peut avoir à les observer en parsemant ses descriptions d'adjectifs plus louangeurs les uns que les autres, mais introduits par petites touches, comme on aura l'occasion de le vérifier. Il en sera de même pour Quinet, dans une moindre mesure, puisque celui-ci s'intéresse globalement moins aux femmes que Gautier.

L'on en arrive donc aux représentations du physique à proprement parler. Giménez estime dans son *Manual del artista y del viajero en Granada*, que les *granadinas* « se distinguen por la gracia de sus rostros, la belleza de sus ojos y por sus cabellos largos y de color ébano. » (p. 22). Et effectivement, Estébanez confirme cette vision des Andalouses, quand il explique par exemple dans « El Roque y el Bronquis », à propos de *malagueñas*, que : « las muchachas lucian con tal luminaria su aseo y su gentileza, y si sus ojos brillaban como abalorios ó azabaches, el pelo negro y copioso que todas ostentaban recogido en castañas, tomadas con cintas encarnadas en la cabeza, les daban un aspecto tan graciosamente pastoril, que la imaginacion olvidaba con desden á tal vista el tocado femenil voluptuoso, romano, y griego. » (p. 166). Ajoutant par ailleurs, au sujet de la *rubilla Carmela* que, « era su color soberanamente bronceado, y negros los ojos y rasgados con muchísima intencion y fuego; el pelo no hay que mentarlo, negro también como el cuervo, y, como cingaro, seguido y flácido; la boca albeando con una dentadura de piñones blanquísimos » (« Asamblea general », p. 271). Ce sont donc bien leur visage, leur grâce, leurs yeux et leurs cheveux qui interpellent le plus selon les deux auteurs. Gautier remarque lui aussi la grâce des visages et les yeux de braise des Andalouses, mais bien qu'il qualifie la femme d'un certain don César Bustamente en disant qu'elle « avait

les plus beaux yeux et les plus longs cheveux du monde » (tome II, p. 98), il fixe moins son attention sur les cheveux des Andalouses que sur leur teint ou sur la forme de leur visage par exemple. Ce qu'Estébanez rejoint aussi partiellement, entre la précision qu'il donne au sujet de la couleur de peau de la *Carmela*, et la description du visage qu'il fait de la *Caramba* : « sus ojos lucian sabrosamente traviesos bajo unos arcos de ceja apicarados y flechadores y una nariz caprichosamente tornátil y la boca siempre placentera, si entre búcaros, si entre claveles y azahares, formaba del todo el gesto mas gustoso y tentador que ojos humanos pudieran ver, admirar y desear. » (« El bolero », p. 30). Giménez précise également que « las preciadas de hermosura preparan aguas para blanquear su cutis y conservar las trenzas ricas de sus cabellos » (« La velada de San Juan, p. 207), le teint apparaissant aussi comme véritablement important, à la hauteur de celle de la chevelure. Et au sujet de la chevelure des Andalouse, il faut bien remarquer qu'en une occasion, elle retiendra aussi particulièrement l'attention de Quinet, qui décrit des Andalouses ayant « la tête nue, les boucles de cheveux soulevées par la brise, dans un fond de ciel rougissant » (p. 270).

Mais pour revenir à Gautier, il fait comme on a pu le dire, une présentation du physique des femmes de presque chaque ville où il séjourne. Il présente en premier lieu, au travers de la description de la première jeune femme qui lui porta à boire, un type que l'on retrouve fréquemment à Grenade, selon l'expression qu'il utilise. Il dit d'elle, qu'elle « était fort jolie avec ses yeux allongés jusqu'aux tempes, son teint fauve et sa bouche africaine épanouie et vermeille comme un bel œillet » (tome I, p. 28). Il ne donnera pas une présentation plus généralisante que celle-ci concernant les Grenadines, tel qu'il le fait pourtant pour les femmes d'autres villes. En revanche, il précise bien que ce type fréquent à Grenade est « évidemment moresque ». L'on remarquera aussi l'intérêt particulier qu'il a pour la bouche de cette Andalouse, qui passe donc avant la chevelure que les *costumbristas* distinguent particulièrement, mais qui est tout de même un élément qu'Estébanez relève comme participant à la beauté féminine. Il poursuivra ensuite au sujet de la Malaguène, en disant qu'elle « se distingue par la pâleur dorée de son teint uni, où la joue n'est pas plus colorée que le front, l'ovale allongé de son visage, le vif incarnat de sa bouche, la finesse de son nez et l'éclat de ses yeux arabes, qu'on pourrait croire teints au *henné*, tant les paupières en sont déliées et prolongées vers les tempes. » (Tome II, p. 42). Ici c'est tout le visage qui est détaillé, avec une certaine insistance tout de même, sur le teint et les yeux. Le teint étant donc différent entre Grenadine, Sévillane et Malaguène, cette dernière étant remarquablement plus pâle que les autres Andalouses, comme le montre la comparaison avec la moresque Grenadine de Gautier, ou la sévillane *Carmela* d'Estébanez. L'ensemble est encore une fois élogieux, mais il faut bien se garder de penser que Gautier y perd son regard critique. Au moment de décrire les Sévillanes justement, bien qu'il juge qu'elles « justifient leur réputation de beauté », et qu'elles « se ressemblent presque toutes » comme « cela arrive dans

les races pures et d'un type marqué », il en verra les qualités comme les défauts. Il remarquera dans un premier temps « leurs yeux fendus jusqu'aux tempes, frangés de longs cils bruns » qui « ont un effet de blanc et de noir inconnu en France ». Il continue en disant qu'elles ont « quelque chose d'arabe et de sauvage d'une originalité extrême » dans leur dents « dont les canines sont très pointues » et éclatantes. Leur « front est haut, bombé, poli ; le nez mince, tendant un peu à l'aquilin, la bouche très colorée » (tome II, p. 94-95). Mais ensuite, il explique que « malheureusement le menton termine quelquefois par une courbe trop brusque un ovale divinement commencé ». Bien que cette remarque n'enlève rien à l'image générale de beauté qui se dégage de la description, on constate bien que Gautier reste critique, même dans la contemplation d'atouts féminins. Il prendra ensuite ces Sévillanes en référence pour comparer les Gaditanes. Il dit d'elles qu'elles « sont fort belles et d'un type particulier ; leur teint a cette blancheur de marbre poli qui fait si bien ressortir la pureté des traits. Elles ont le nez moins aquilin que les Sévillanes, le front petit, les pommettes peu saillantes, et se rapprochent tout à fait de la physionomie grecque. » (Tome II, p. 126). Et au moment de présenter les femmes de Jérès, ce sont les Gaditanes qu'il utilisera comme point de comparaison, en soulignant que les femmes y sont « d'un type très différent de celles de Cadix » se distinguant par « leurs belles figures olivâtres, au teint presque aussi foncé que celui des mulâtres, où la nacre de l'œil et l'ivoire des dents ressortent avec un éclat singulier » (tome II, p. 130-131).

En somme le visage est donc consciencieusement décrit, on voit bien que Gautier, au delà de la description de chacune des femmes, cherche la comparaison bien qu'il ne se dégage pas spécifiquement de gagnantes. Quinet, comme Gautier, retiendra les yeux et le teint en distinguant aussi le nez de la jeune femme dont il fait la description, qui n'est autre que Dulcinée. Il explique qu'il contemplait « ces yeux humides et fiers, d'où sortait une source de flammes, qui étincelait sur l'azur incandescent du ciel, cet air de *grandeza*, ce nez arqué de la grande Isabelle, ce cou de marbre doré » (p. 305). A nouveau, les yeux sont présentés comme particulièrement beaux, et c'est le détail du reste du visage qui complète cette description.

L'on pourrait donc en conclure que concernant le visage, ce sont les yeux qui se distinguent majoritairement, ensuite se trouvent présentes, de manière plus ou moins détaillée les diverses grâces du visage avec par ailleurs, une insistance chez les *costumbristas* sur la chevelure et une réflexion chez tous les auteurs, sur le teint des différentes Andalouses, principalement mates. Ceci pour le contenu ; pour la forme, on a constaté que le ton employé et la manière de formuler les descriptions étaient assez similaires chez les quatre auteurs : ils adoptent tous une approche selon laquelle ils recensent les différents traits de beauté des visages d'Andalouses en utilisant d'élogieuses tournures très adjectivées, ou encore, des comparaisons et des métaphores, des plus classiques aux plus originales. Ils semblent unanimes sur l'existence d'une beauté propre

aux Andalouses, qui s'avère être plurielle selon la conception de Gautier, lequel est sans aucun doute celui qui envisage la question avec le plus de méticulosité. Et ce, même si certaines femmes, plus âgées viennent nuancer le constat, comme quand Estébanez parle des « rostros avinagrados » des « dueñas » de « La rifa andaluza » (p. 11), ou quand Gautier fait allusion aux « atroces *dueñas* vêtues de noir, aux regards de chouette, au sourire de tête de mort » (tome II, p. 106-107) ou encore quand il décrit une cuisinière de *posada* comme « une vieille ridée, tannée, momifiée en quelque sorte, et dont la peau faisait des plis à toutes les jointures comme des bottes à la hussarde » (tome II, p.70). Force est de constater la dégradation qui sépare les femmes mûres des femmes plus jeunes. A cet égard, on soulignera néanmoins que Giménez se singularise en conférant à la Tarasca, « flor y nata de la viejas de buen temple » (p. 133), une figure « naturellement avinagrada y manida con los años », qu'il qualifie d'« angelical » (« La Cruz de Mayo », p. 136), qui contraste avec la dégradation de la « voz destemplada » d'une autre « vieja » dans « La velada de San Juan », (p. 206). Giménez est donc le seul à percevoir une femme âgée de manière positive, bien que celle-ci fasse y compris exception dans les propres écrits de Giménez. La vieille femme n'est donc pas totalement l'antithèse de la jeune, et ne perd pas systématiquement sa beauté avec l'âge même si ce processus reste largement dominant dans les œuvres.

De plus, la beauté d'une femme ne se limite pas aux contours de son visage, bien au contraire, comme le démontrent les différents récits, car diverses sont les parties du corps qui se voient célébrées par les écrivains, voyageurs ou *costumbristas*. Estébanez explique par exemple, que la beauté des femmes se situe effectivement de manière notable dans le visage mais pas seulement : « en cuanto á las figuras, que el negro mas de ébano campeaba en las trenzas, en las cejas y en las pestañas de aquellas morenas y serranas; que la grandeza se admiraba sólo en los ojos y lo breve y recogido en tres cosas diversas; á saber: la boca, el talle y el pie, sin meternos nosotros en mas honduras y curiosidades. » (« Asamblea general », p. 254). Il distingue ici au delà des yeux, comme Gautier avait pu le faire, la bouche des Andalouses, plus précisément des Sévillanes de Triana, mais aussi leur taille et leur pied. Ce que l'on retrouve quand il décrit le physique de la *Carmela* : « el talle suelto y ágil á maravilla, y los pies de la mejor traza, así como el arranque de las piernas, que, en lo que dejaron ver luego sus estalles y campanelas, pregonábanse de gran morbidez y perfecto perfil. » (« Asamblea general, p. 271). Il explique même que ces deux éléments sont particuliers à la « configuracion de la muger andaluza » qui est donc « de pie breve, de cintura flexible, de brazos airosos » (« Un baile en Triana », p. 104). S'ajoute par conséquent à la taille et au pied, des bras aériens, là où il pouvait précédemment s'ajouter la naissance de la jambe.

Encore une fois, ces détails sont donnés par Estébanez dans le cadre de la danse et il explique que cette morphologie confère à la femme andalouse des capacités singulièrement remarquables pour cette activité. Concernant le pied, il

y a fort à dire, car cette partie du corps s'avère être un signe distinctif des Andalouses de manière générale, et pas seulement pour Estébanez. Quand ce dernier parle du « *pie pulido* » d'une danseuse, Gautier lui, remarque parallèlement chez les Sévillanes notamment, que « la finesse des attaches, la petitesse des mains et des pieds, ne laissent rien à désirer. Sans aucune exagération poétique, on trouverait aisément à Séville des pieds de femmes à tenir dans la main d'un enfant. » (Tome II, p. 95). Il ajoutera ensuite que cette qualité est globalement andalouse et pas uniquement sévillane, et que les femmes d'Andalousie en sont très fières. Giménez relève lui aussi, la finesse et la petitesse de pied des Andalouses, quand il remarque que « *La andaluza pisa de puntilla con el menudo pie encerrado en cárcel de raso ó de rusel* » (« *La andaluza y la manola*, p. 310). Quinet, quant à lui, bien qu'il se réfère à des pieds d'Andalouses, n'en remarque cependant pas la petitesse. Il dira par exemple « une femme passe, les pieds nus » (p. 248), sans apporter de précision supplémentaire. Il parlera également de la démarche de Dulcinée en disant qu'elle est celle d'une reine, mais une nouvelle fois sans saisir l'opportunité de décrire son pied. Ce qui se répètera avec dona Carmen qui s'élançe, court et se plante dans la chambre de Quinet, sans que ce dernier soit interpellé ni par ses souliers ni par ses pieds. L'on peut donc en déduire que Quinet fait ici exception et qu'il est passé à côté de cette particularité à l'heure de définir les Andalouses. Mais pour les autres, on voit bien que cette partie du corps occupe incontestablement une place majeure dans les descriptions physiques, à la hauteur de la fierté des Andalouses à cet égard.

Concernant la taille, Estébanez y reviendra par exemple pour décrire la *Caramba*, quand il explique que « *su continente era señoril y de majestad, su talle voluptuoso por lo malignamente flexible* » (« *El bolero* », p. 30). Gautier dira lui, à nouveau au sujet des Sévillanes, que « la souplesse onduleuse de leur taille, leur donne une physionomie toute particulière » (tome II, p. 97). En revanche, Giménez ne cite pas directement la taille des Andalouses mais semble pourtant par des tournures moins évidentes, en valoriser aussi les mouvements, notamment quand il parle des « *quiebros* » du corps des danseuses andalouses. Et comme Gautier, il relève la finesse des attaches féminines quand il dit de l'Andalouse qu'elle est « *mas fina de cabos* » que la *manola* (« *La andaluza y la manola* », p. 310). Et pour ce qui est de Quinet, il ne présente de nouveau rien de concret à ce propos. L'on rappellera que les descriptions de femmes de Quinet sont beaucoup plus succinctes et moins nombreuses que celles des trois autres auteurs, ce qui peut sans doute expliquer certaines absences dans son œuvre. Pour le reste du corps, nombreuses sont les allusions dans les différents textes, mais on ne trouve cependant plus de correspondance entre tous les auteurs. Gautier commentera toujours à propos des Sévillanes que « des épaules et des bras un peu maigres sont les seules imperfections que l'artiste le plus difficile pourrait trouver aux Sévillanes », ou au sujet des Gaditanes, qu'elles lui ont paru « aussi plus grasses que les autres Espagnoles, et d'une

taille plus élevée. » (Tome II, p. 126), là où les deux *costumbristas* accentueront l'importance des bras des Andalouses, surtout dans la danse. Estébanez dit des bras de la Perla, alors qu'elle danse : « Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis » (« Une baile en Triana, p. 211) tandis que Giménez explique de l'Andalouse : « Si enarcados los brazos, voluptuosamente doblada la cabeza y los pies en alto, trenza y se columpia, parece una barquita empavesada que entra por lo mas verdecillo de la mar » (« La andaluza y la manola », p. 310).

Enfin, au delà de tous ces éléments purement corporels, les femmes andalouses disposent également d'un atout physique singulier, qui n'est autre que « la sal ». En effet, Estébanez Calderón, Giménez Serrano et Gautier convergent à nouveau pour célébrer cette qualité particulière aux Andalouses. Gautier, qui s'adresse à un public français, tente d'ailleurs d'en définir le sens, en parlant des Sévillanes :

« Elles possèdent à un haut degré ce que les Espagnols appellent la sal. C'est quelque chose dont il est difficile de donner une idée en France, un composé de nonchalance et de vivacité, de ripostes hardies et de façons enfantines, un grâce, un piquant, un ragoût, comme disent les peintres, qui peut se rencontrer en dehors de la beauté, et qu'on lui préfère souvent. Ainsi, l'on dit en Espagne à une femme : "Que vous êtes salée, salada !" Nul compliment ne vaut celui-là. » (tome II, p. 97).

Estébanez commente quant à lui, que « mucho derrame de gracia, donaire y sal por todas partes completaban el conjunto personal y colectivo de toda aquella grey y comitiva », au sujet des femmes dans la « Asamblea general » (p. 254). Il qualifiera aussi Basilisa de « flor de la gracia, remate de lo bueno, ramo de azahares, y espumita de la sal » (« La feria de Mayrena », p. 70). Giménez, y fera également allusion au moment de décrire Rosa dans « La Cruz de Mayo », quand il la désigne comme « espuma de la gracia, y salero de piedras preciosas » (p. 134).

En somme, en plus d'être présentée avec un physique digne d'une déesse, la femme andalouse apparaît comme disposant d'un charme supérieur, qui lui serait particulier. L'on voit donc bien combien les différentes représentations sont ancrées dans le *topos* de la femme fatale andalouse, et surtout combien elles sont finalement extrêmement proches entre celles des *costumbristas* et des écrivains-voyageurs. Seul Quinet semble partiellement échapper à cette règle du fait qu'il ne s'exprime que brièvement sur le sujet.

2.3.2. L'habillement féminin

Si le physique de la femme andalouse interpelle les écrivains par sa beauté, l'habillement apparaît comme véritablement complémentaire de cette beauté. Et à nouveau les différentes représentations se confondent entre *costumbristas* et écrivains-voyageurs, tant les descriptions sont proches et similaires. Gautier est cette fois le plus prolix, s'intéressant aux tenues des

femmes dans une démarche comparative par rapport aux femmes françaises, largement influencée par la quête d'exotisme qui se manifeste clairement par le fait que Gautier n'apprécie que ce qui lui semble propre aux femmes espagnoles. L'on perçoit bien sa posture d'écrivain-voyageur, laquelle sera nettement moins visible chez Quinet. Il est par ailleurs intéressant de constater que cette approche comparative entre mode espagnole et mode étrangère se retrouve par petites touches chez les *costumbristas*, qui dans leur démarche de recherche du *castizo*, tentent de distinguer ce qui est propre à l'Espagne, des influences vestimentaires françaises ou anglaises. L'unique réflexion de Quinet sur l'habillement féminin se fera d'ailleurs en comparaison avec la mode anglaise, ce qui le rapproche encore davantage des *costumbristas*. Néanmoins, il faut bien préciser que Gautier n'en est pas loin non plus, car, tous quatre, pour des raisons différentes débouchent sur la même manière d'observer l'habillement féminin : ils perçoivent tous ce mélange d'influences qui rend la mode espagnole variée, et tente d'en dégager ce qui est typiquement espagnol voire typiquement andalou, bien que la mode et les tendances se fassent globalement à l'échelle nationale.

Dès le début de son œuvre, Gautier offre une retranscription fournie de ce qu'il perçoit de l'habillement féminin. En effet, il explique :

« Les femmes ont eu le bon goût de ne pas quitter la mantille, la plus délicate coiffure qui puisse encadrer un visage d'Espagnole ; elles vont par les rues et à la promenade en cheveux, un œillet rouge à chaque tempe, groupées dans leurs dentelles noires, et filent le long des murs en manégeant de l'éventail avec une grâce, une prestesse incomparables. Un chapeau de femme est une rareté à Grenade. Les élégantes ont bien dans leur arrière-carton quelque machine jonquille ou ponceau qu'elles réservent pour les occasions suprêmes ; mais ces occasions, grâce à Dieu, sont fort rares, et les horribles chapeaux ne voient le jour qu'à la fête de la Reine ou aux séances solennelles du lycée » (tome I, p. 36-37).

Ici apparaît donc l'élément vestimentaire espagnol incontournable de l'époque qu'est la mantille, qui ravit visiblement Gautier, lequel qualifie d'« horribles », les chapeaux qui lui semblent certainement trop semblables à ce qu'il trouve en France. Il souligne aussi le fait que les Andalouses, et ici, plus précisément les Grenadines, aiment se mettre quelque fleur dans les cheveux comme ornement et affectionnent la dentelle. L'on remarque aussi la présence du tout aussi topique éventail, qui sera récurrente chez Gautier, tout comme celle de la mantille. Ces différents éléments, à l'exception de la dentelle, se retrouvent tous dans une description que Gautier fait des jeunes femmes et jeunes filles qui déambulent dans les rues de Grenade le soir puisqu'il dit « les jeunes femmes et les jeunes filles en mantille, nu-bras, des fleurs naturelles dans les cheveux, des souliers de satin au pieds, l'éventail à la main » (tome I, p. 41). Ici, on se rend compte du climat par la précision « nu-bras », mais surtout s'intègre un autre élément d'envergure, le soulier. A cet égard, comme il avait pu décrire largement le pied des Andalouses, il détaille leurs chaussures, en précisant d'emblée que « cette coquetterie de pied est générale en Andalousie »

(tome II, p. 131). Il commente que « de leurs souliers aux brodequins chinois la distance n'est pas grande » avant de préciser que :

« Ces souliers, ordinairement de satin, couvrent à peine les doigts, et semblent n'avoir pas de quartier, étant garnis au talon d'un petit morceau de ruban de la couleur du bas. Chez nous, une petite fille de sept ou huit ans ne pourrait pas mettre le soulier d'une Andalouse de vingt ans. Aussi ne tarissent-elles pas en plaisanterie sur les pieds et les chaussures des femmes du Nord : avec les souliers de bal d'une Allemande, on fait une barque à six rameurs pour se promener sur le Guadalquivir » (tome II, p. 96).

Il parle ici de satin, comme il le fera au sujet de la danseuse de *malagueña* qui « entre, drapée dans sa mantille, son éventail à la main » dont il dit que « la pointe de son petit pied de satin marque la mesure malgré elle » (tome II, p. 55-56). Pourtant au sujet d'une gitane, la chaussure sera « pantoufle » et « de velours bleu » : « La mère, richement habillée et le cou chargé de verroteries, battait la mesure du bout d'une pantoufle de velours bleu que son œil caressait complaisamment » (tome I, p. 73). Aussi, on constate au travers de ses allusions aux chaussures que la gitane est une nouvelle fois séparée du reste des femmes andalouses. Cette séparation est certainement ici davantage celle d'une classe sociale moins élevée par rapport à d'autres où la chausse se porte en satin ou en soie, qu'un dénigrement de la gitane. Ce qui se vérifie par le ton employé ici par Gautier pour parler de cette femme gitane, lequel n'apparaît pas comme médisant, mais simplement curieux et observateur.

Pour les *costumbristas*, les chaussures seront aussi une source de préoccupations, et celles-ci seront également de satin, mais aussi de soie et de laine sergée. En effet, l'un des personnages d'Estébanez s'exclame au sujet de Basilisa « ¡quién fuera zapatito de seda para ser cárcel de tanto bien! » (« La feria de Mayrena », p. 71). Quant à Giménez, il explique que par comparaison avec la manola, « la andaluza pisa de puntilla con el menudo pie encerrado en cárcel de raso ó de rusel » (« La andaluza y la manola », p. 310). L'on constate que les représentations de chaussures correspondent selon les différents auteurs qui s'y réfèrent, sans distinction entre genre *costumbrista* et récits de voyage.

De même pour revenir à un autre élément tout aussi prépondérant, la mantille, on pourra observer que cette proximité dans la représentation se maintient. Gautier, en plus des allusions qu'il y fait dans les citations antérieures, y revient au sujet des Sévillanes pour expliquer qu'elles « ne sont restées Espagnoles que de pied et de tête, par le soulier et la mantille ; les robes de couleurs à la française commencent à être en majorité » (tome II, p. 96). Aussi, on voit bien ici la vigilance de Gautier envers l'influence de la mode française, tandis que c'est sous forme d'évidence qu'il présente la mantille comme l'agrément de la chevelure de l'Andalouse. Sur un ton similaire, quoique proposant deux choix, Estébanez introduit la mantille en parlant de la *Gorgoja* : « El calzado limpio y pulido, la saya corta, negra y con caireles, la cintura anillada, y la toca ó mantellina de tafetán afranjado, recogida por bajo del cuello y un cabo de ella pasado por sobre el hombro. » (« Pulpete y

Balbeja », p. 5). Il décrit et détaille cet agrément bien qu'il lui associe la coiffe, ce qui traduit une absence de monopole de la mantille. En effet, plus que ne le concède Gautier, Estébanez présente le port de la mantille comme une simple possibilité, comme le confirme l'indication « y ella sin mantilla y vestida de blanco » (p. 211), au sujet de la Perla dans « Un baile en Traina », qui expose bien que l'on peut s'attendre à en voir une, mais que son port n'est pour autant pas systématique. Cette situation se reproduit même avec Basilisa, à qui Estébanez comme narrateur s'adresse, pour lui dire : « Y tú, Basilisa, destocada, sin mantilla por mejor lucir tu cintura y traza » (« La feria de Mayrena », p. 71). L'on précisera néanmoins ici, que Gautier signale également une absence de mantille quand il constate que les femmes de Jérès « portaient sur la tête, au lieu de mantilles, de longs châles écarlates qui encadraient parfaitement leurs belles figures olivâtres » (tome II, p. 131). Autrement dit, il relève non seulement un autre type de couvre-chef, mais plus encore, il semble clairement en apprécier l'effet. Certainement parce qu'il conçoit cet agrément comme différent mais comme tout aussi typique et exotique.

Pour ce qui est de Giménez, il précise tout d'abord que l'Andalouse par rapport à la *manola*, « prefiera la delgada franela y las blondas para su mantilla entre cuyos pliegues se oculta con la coquetería de una morisca ó de una limeña » (« La andaluza y la manola », p. 310). Ce qui offre une indication précise sur la composition de ladite mantille. Ensuite, il l'utilise comme signe distinctif des Andalouses face aux Françaises et leur chapeaux, quand il explique que « los sombreros elegantes, el blanco cutis y los ojos azulados de las francesas, suelen perder mas de una mirada por la interposición de una mantilla » (« De Jerez a Cadiz, El ajuste de la calesa », p. 77). La mantille est ici symboliquement ce qui désigne les Andalouses, pour confronter leur succès auprès des hommes avec celui des Françaises. En ce sens, la mantille apparaît donc aussi liée à la séduction. Ce qui se verrait plutôt vérifié par le contexte d'une seconde allusion, quand Giménez décrit « La velada de San Juan » : « Divertidas tropas de gente alegre y decidora, con airosa mantilla y ropa corta para el garbo de unas, para pálida chaqueta los otros » (p. 206). La mantille s'oppose à la veste des hommes, pour caractériser les femmes face à ces derniers. Ce que l'on retrouve de façon extrêmement similaire chez Estébanez quand il explique qu'à « La feria de Mayrena », « acude toda la gente buena, así de mantellina como de marsellés » (p. 66). A son tour, il utilise la mantille pour désigner les femmes et une veste brodée pour les hommes. L'on est donc face à une configuration totalement identique à celle proposée par Giménez pour décrire *la velada de San Juan*. Et l'on rappellera aussi que c'est dans cette même *feria* de Mayrena qu'Estébanez vente le caractère *castizo* des tenues, puisque même les étrangers y sont tenus de porter quelque « traje airoso, propio y al uso de la tierra » (p. 68-69).

Quant à Quinet, il explique une nouvelle fois au sujet de dona Carmen, la Cordouane en voyage à Séville, qu'« elle avait, pour ce grand coup d'aile,

déposé la mantille nationale et adopté une affreuse capote anglaise qui ne la quittait pas dès le lever de l'aurore » (p. 341-342). La mantille apparaît donc bien comme un instrument identitaire national, mais qui se voit abandonné par une jeune fille au profit de la mode étrangère, en l'occurrence une capote anglaise. L'on peut donc s'interroger sur la portée et le sens de l'adjectif « affreuse » qui pourrait simplement être la manifestation d'une laideur véritable comme la traduction d'un regret de la situation et d'une préférence pour la mantille. Si cette allusion s'était trouvée chez Gautier ou Estébanez, il aurait paru tout à fait naturel d'envisager comme vraisemblable la seconde hypothèse, pourtant concernant Quinet, on reste plus dubitatif, car ce dernier ne manifeste pas comme Gautier ou Estébanez un regret au sujet de l'influence de modes étrangères en Espagne ou en Andalousie, dans le reste de son œuvre. Il semble captivé par les choses typiques et topiques sans pour autant s'escrimer à ne voir que celles-ci. Ainsi, on ne peut affirmer avec certitude que cette formulation équivoque dénote un quelconque sentiment personnel qui dépasse la simple appréciation négative du chapeau en question.

Pour ce qui est des robes — la tenue la plus souvent portée par les femmes de l'époque —, Estébanez explique que « bastará decir, en cuanto á los vestidos, que todos los cambiantes del iris se empleaban en su textura y matiz » (« Asamblea general », p. 254). La robe est donc présentée comme un attrait supplémentaire qui complète et agrémente la beauté de la femme ou de la danseuse. Et c'est bien en ce sens, qu'il décrit la beauté de la Perla, avant de préciser, « y realzada y limpia en las sayas y vestidos » (« Un baile en Triana », p. 211). Au travers de verbe « realzar », Estébanez exprime on ne peut plus clairement la fonction de mise en valeur, ou du moins l'effet produit par cette robe, qui est donc de rehausser la beauté déjà considérable de la Perla. Et l'on voit donc que pour ce qui est de la danseuse, cette fonction ou cet effet se maintient pour souligner la grâce des mouvements : « las luces descomponiéndose en las riquezas del vestido, y éste agitado y mas y mas estremecido por la vida de la aérea bailadora » (« El bolero », p. 24).

Gautier s'intéresse lui aussi aux robes ou jupes de femmes ; et l'on constate que celles-ci sont souvent chez lui, « à falbalas », un signe de coquetterie, mais surtout la marque du populaire de celles qui les portent. La première jeune fille qui donne à boire à Gautier, et qui semble être une paysanne, était donc vêtue de « sa jupe à falbalas, et ses souliers de velours dont elle paraissait toute fière et tout occupée. » (Tome I, p. 28). L'on retrouve les souliers de velours chez cette paysanne, ceux même que l'on avait rencontrés au sujet d'une gitane, ce qui prouve bien à nouveau, que ce type de souliers n'était pas réservé aux gitanes mais bien aux femmes du petit peuple. Et sa jupe est donc « à falbalas », un élément que l'on retrouvera également chez des bohémiennes quand Gautier décrit « une horde de bohémiennes avec leur robe bleue à falbalas, semée d'étoiles, leur long châle jaune » (tome I, p. 48). L'ancrage populaire de cette tenue se confirme et apparaît comme la coquetterie

du pauvre, qui faute de pouvoir s'offrir les tissus les plus enviés, soigne l'arrangement de sa tenue, dans les sillages du *majismo*.

Un fonctionnement face à la mode que Giménez corrobore dans son *Manual del artista y del viajero en Granada*, quand il explique que les Grenadines « en sus trajes son lujosas como las damas de la corte. El pueblo bajo, que conserva muchos giros orientales y palabras árabes en sus platicas, es animado y pintoresco en su estilo [...] muy limpio y esmerado en la condicion de su traje. » (p. 23). Ce qui met en exergue le soin apporté à l'habillement des Andalous et Andalouses, quelle que soit leur condition sociale.

Mais pour revenir à la citation de Gautier, on constate qu'il est aussi fait allusion à un châle, et l'on se doit de souligner que ce type d'étoffe s'avère être assez répandu dans les différents récits. Gautier y fait à nouveau référence à deux reprises concernant les femmes de Malaga. La première se fait au moment de décrire les femmes de la corrida, quand il explique que « les draperies écarlates des femmes, les éventails bariolés de vert et de jonquille, ôtaient à la foule cet aspect lugubre et noir qu'elle a toujours chez nous, où les teintes sombres dominant » (tome II, p. 42). La seconde se fait au sujet des femmes du port, qui sont « coiffées et drapées dans de grands châles écarlates qui encadraient merveilleusement leur figure moresques » (tome II, p. 39). Dans ces deux allusions, il précise que la couleur est « écarlate » ce qui montre une nouvelle fois, le goût des Andalouses pour les couleurs vives, notamment par rapport aux françaises que côtoie Gautier. Giménez y fait lui aussi allusion, comme c'est le cas quand il parle de « la llegada de Rosa mas encendida que el pañuelo carmesí que cubría su gracioso y abultado seno » (« La Cruz de Mayo », p. 134), ou encore quand son Manolito Gázquez explique que les dames se couvraient « con sábanas de holanda » (p. 343). Estébanez, à son tour s'approche de ce type de vêtement quand il représente « cuatro ó seis dueñas de rostros avinagrados y de manto largo de bayeta negra antequerana » (« La rifa andaluza », p. 11). En effet, du châle à la cape, les étoffes semblent à l'honneur chez les Andalouses de l'époque. La différence de coupe et de tissu donnant des indications importantes sur le niveau de vie de chaque femme. Si « le long châle jaune » produit un effet populaire, les « sábanas de holanda » dénote un pouvoir financier bien supérieur, puisque « de holanda » montre que ce sont des produits d'importation qui avaient sans doute un coût élevé à l'époque.

Mais si les auteurs admirent les toilettes des femmes, Gautier trahira toutefois le désir masculin qui habite sa perception, y compris à cet égard, au moment de décrire les *cigarreras* de la manufacture de tabac dont « le négligé extrême de leur toilette permettait d'apprécier leurs charmes en toute liberté » (tome II, p. 111). Cette remarque dévoile une nouvelle fois, une appréhension fondamentalement masculine, telle qu'on pouvait aussi la percevoir au travers de l'habillement conçu globalement comme un agrément de la beauté du corps féminin. Le désir semble habiter chaque élément relatif au physique féminin. Ainsi, on s'interrogera donc sur la manière dont est représenté le caractère

féminin, à savoir si elle est aussi conditionnée par le désir, ou si les auteurs portent en la matière un regard moins subjectif sur le sexe opposé.

2.3.3. Descriptions du caractère féminin

Concernant le caractère des Andalouses, on remarque que les quatre auteurs relèvent des aspects très différents. Se dessine derrière les allusions la focalisation spécifique de chaque auteur, l'axe depuis lequel ils s'intéressent à ce caractère féminin. Estébanez, fidèle à lui-même, percevra le caractère des femmes au travers de leurs attitudes dans la danse principalement. Les allusions de Gautier trahiront très distinctement sa posture d'écrivain-voyageur. Quinet ne s'intéressera qu'à certains traits de caractère, de jeunes filles uniquement. Enfin Giménez, est celui qui est de loin le plus complet. Son *cuadro de costumbres*, « La andaluza y la manola » lui permet d'aborder de manière précise et conceptuelle, le caractère de la femme andalouse. De la même façon, il fournit quelques traits de caractère des Grenadines dans son *Manual del artista y del viajero en Granada*. Ainsi, on apprend que l'art de la rhétorique n'a pas de secret pour l'Andalouse. Laquelle s'avère donc être aussi loquace que sarcastique, quand Giménez explique que « la andaluza gusta de buscar lo ridículo de su antagonista, de acosarla con su palabrería inagotable y sus graciosas muletillas y retruécanos » (« La andaluza y la manola », p. 309). Ce qu'il confirme quand il dit des Grenadines qu'elles ont « mucha agudeza en la conversacion y agradable manera de decir », dans son *Manual* (p. 22). La Grenadine paraît à la fois expressive et convaincante. Il ajoutera que les Andalouses comme les *manolas* sont « pintorescas en el estilo de la conversación, decidoras de chistes, prontas y fáciles en la epigramática réplica » (« La andaluza y la manola », p. 309). L'on constate, que la qualité qu'il dégage pour les Grenadines, est étendue à toutes les Andalouses et bientôt à quasiment toutes les Espagnoles. Ce qui semble propre à l'Andalouse, c'est d'utiliser son art de la rhétorique pour piquer son antagoniste, en plus de s'en servir pour briller en société, comme peut également le faire une Madrilène. Ce qui se vérifie au travers d'un excès en la matière, que l'on trouve chez l'une des figures andalouses de Giménez, la *comadre*, qui est qualifiée de « deslenguada esposa » dans « El compadre » (p. 134). Son aisance semble ici présentée comme de l'outrecuidance langagière. Ce qui indique que l'Andalouse peut véritablement être amenée à se servir de sa rhétorique au gré de ses humeurs et intentions. C'est également ce que l'on observe au travers des voisines dans « La Cruz de Mayo », qui apparaissent comme curieuses, quelque peu cancanières, mais surtout adeptes des commérages : « Todas miraban y remiraban estupefactas al principio, después cuchicheaban entre sí con disimulo, temiendo las miradas terríficas de la Tarasca » (p. 135).

Par ailleurs, il présente l'Andalouse comme manipulatrice, séductrice, à tendance pernicieuse : « aparenta sentimentales amores y después se burla del

porte y figura de su improvisado amador, tiene modos, seduce, engaña, saca cuanto puede á los mas avisados, es una vívora en la soledad del hogar y prefiere esos inmundos pupilajes de las Celestinas enriquecidas con el crimen. » (« La andaluza y la manola », p. 310). Estébanez le rejoint sur ce point, en affirmant que les femmes sont volatiles et que les *dueñas* doivent pour cela « calmar con gestos tan endiablados cuanto expresivos la fermentacion de aquel género volátil que custodian » (« La rifa andaluza », p. 11). Et il ajoutera dans ce même *cuadro de costumbres*, pour ce qui est de la manipulation et même de la domination, à propos de la *Reina*, « gozaba de la fruicion soberana que todo pecho femenino tiene cuando ve morder cebolla y agria naranja al pobrete que bien ama, advirtiéndole así que no es bueno querer tanto, la zagala coronada » (p. 13). Mais la plus intraitable des femmes qu'il propose est bien celle qu'un *tal de Saavedra* tente de séduire. Elle apparaît comme farouche, méfiante à l'extrême, chaste, et ferme dans ses décisions. L'on apprend d'abord que « ella era zahareña, esquiva y recelosa por extremo », puisque « la paloma manteníase encastillada y sola en su vivar escondida », avant qu'il en soit conclu que l'on ne pouvait rien tirer d'elle que « un tanto de atencion, pero sin nada de reblandecimiento » (Gracias y donaire de la capa », p. 300). L'on retrouve ce fort caractère chez la Gorgoja, qui s'avère être très directe envers les hommes : « A ninguno de vos quiero. Mingalarios, el de Zafra, me habla al ánima, y él y yo os miramos con desprecio y sobrejo; adiós, blandengues, y si queréis, pedid cuenta á mi don Cuyo » (« Pulpete y Balbeja », p. 7), après quoi elle crache, avant de s'en aller.

Il faut pourtant se garder de croire que les femmes andalouses seraient toutes des dominatrices nées face aux hommes. Au contraire, c'est comme soumise que Giménez présente la femme andalouse, disant d'elle qu'elle est « una esclava de su amante » qui « se contenta á lo mas como las orientales en divertir á su señor ». Et même si « el marido es bárbaro y las pega, pues bien, la andaluza llora ». En effet, elle est conçue comme larmoyante ainsi que peu combative bien que loyale, ce que l'on voit clairement quand Giménez ajoute que « la andaluza llorosa gritando se contenta con demandar socorro y poner su pecho delante del pecho de su prenda adorada » (« La andaluza y la manola », p. 310). La femme andalouse serait donc rude en séduction mais loyale en amour.

Cette faiblesse face à l'être aimé contraste aussi avec la fougue des danseuses décrites par Estébanez. La *Reina*, représentée comme courtoise et hardie « gentileza y gallardía », est également endurante, voire fatigante comme le seraient la plupart des femmes, selon Estébanez : « el número mayor de danzadoras que consiguió cansar; objeto poco edificante que las mugeres logran con mas prontitud que quisieran » (« La rifa andaluza », p. 11). La courtoisie paraît elle aussi, assez répandue puisque d'autres femmes en disposent dans son œuvre : « Las muchachas lucian con tal luminaria su aseo y su gentileza » (« El Roque y el Bronquis », p. 166). De même, il dit de la *Polvorilla* qu'elle est

habile et courtoise : « su habilidad y gentileza » (« Un baile en Traina, p. 211). Les danseuses comme la *Gorgoja*, possèdent également de la désinvolture et de la vivacité : « sobrada en desenfado y viveza » (« Pulpete y Balbeja », p. 5). Estébanez, après avoir fait une nouvelle allusion à la désinvolture, en lui associant le dédain « con desden y desenfado » (« Un baile en Triana », p. 212), nuancera cependant cette désinvolture des danseuses en précisant au sujet de la Basilisa, qu'elle n'avait pas de dédain ni d'arrogance : « sin desden como sin arrogancia » (« La feria de Mayrena », p. 211). Concernant la vivacité, on la retrouve à propos de *la niña en Feria*, du *cuadros de costumbres* éponyme, quand celle-ci se voit qualifiée de vive et honnête : « vivaz como honesta » (p. 47). Cette dernière est de même modeste, « casando al donaire / la noble modestia. » (p. 40) et curieuse : « Curiosa ve y mira / la niña morena, » (p. 41). Enfin Estébanez expliquera au sujet de la *Polvorilla* que ses grands atouts sont son imagination ainsi que sa sensibilité :

« Su imaginacion de fuego y voluptuosa, y su oído delicado y sensibilidad exquisita, la conviertan en una Terpsicore peligrosa para revelar con sus movimientos los delirios del placer, en sus mudanzas los diversos grados y triunfos del amor y, en sus actitudes, los misterios y bellezas de sus formas y perfiles » (« Un baile en Triana », p. 204).

Mais loin de l'image de la danseuse toute puissante, l'Andalouse dévoile aussi ses faiblesses sous la plume de Giménez. Il la conçoit comme timide, méfiante et fausse « tímida, recelosa con visos de niña mimada, falsa como el semilor » (« La andaluza y la manola », p. 309). Mais aussi fragile, soumise — cette fois sous la coupe d'une comadre—, câline, rigolote, affectueuse « mas frágil es mi paisana y se deja llevar por la corriente que le indica una comadre diestra en tercerías; pero en cambio pasa y con razón por la espumita de la gachonería, de lo dicharachera y cariñosa » (p. 309). Une affectivité qui peut d'ailleurs aussi toucher à l'hypocrisie : « la andaluza destila toda miel rosada y voluptuosidad aérea, con sus puntas y collar de afectación é hipocresía. » (p. 309). Le fait d'être en couple ou non change également la femme : dans « la Cruz de Mayo », Rosa, amoureuse, apparaît comme affectueuse et expressive, « tan cariñosa y espresiva » (p. 136) tandis que sa mère était présentée comme seule et désemparée à la mort de son mari, « sola y desemparada nuestra heroina » (p. 134).

D'autre part, comme on a pu le dire, Quinet s'intéresse lui aux femmes plus jeunes, aux demoiselles, et à leurs traits de caractère. Il dégage en effet la pudeur et la chasteté des jeunes filles « il m'a semblé que plus d'une captive, maure ou chrétienne, a soupiré derrière sa jalousie, en entendant ma caravane » (p. 310). Il est aussi intéressant de voir que ce terme de « captive » pour désigner une fille encore sous la garde de sa famille du fait de son jeune âge, est aussi employé par Giménez lorsqu'il présente des demoiselles comme chastes mais rêveuses « las doncellas encantadas y cautivas » (« La velada de San Juan », p. 206) ainsi que par Estébanez, alors qu'il explique que les très jeunes

filles, guidées par leurs aînées se retirent de la fête « como tímidas cautivas que se alejan de los horribles lechos de los piratas y corsarios » (« El Roque y el Bronquis », p. 171). Mais pour revenir à Quinet, on peut ajouter qu'il souligne la naïveté liée à la jeunesse au travers de dona Carmen qu'il qualifie de « jolie et naïve » (p. 341).

Enfin, de manière plus générale, on apprendra grâce à Gautier que les Andalouses ont une familiarité qui « s'accorde très bien avec les manières les plus polies et les attentions les plus respectueuses » (tome I, p. 42) et qui se manifeste par la « liberté d'appeler par leur petits noms, Carmen, Teresa, Gala, etc. ». Il distingue aussi la « gentillesse et mignonnerie des Andalouses » (tome II, p. 141). Ce qui se verra complété par les indications de Giménez, qui explique dans son *Manual*, que les Andalouses, ou du moins les Grenadines sont mélomanes et sensibles à la poésie « se aficionan estremadamente á la música, y no desdeñan los encantos de la poesía. » (p. 22-23). L'on apprend aussi par ses dires, que l'Andalouse est frugale mais gourmande : « La andaluza come poco y prefiere las chucherías » (« La andaluza y la manola », p. 310). Il conclura globalement que l'Andalouse est molle comme une Africaine, paresseuse comme une Indienne, mais passionnée et pacifique sous l'effet du climat : « participa de la molicie africana, de la pereza de las Indias y sufre las influencias de un clima que al amor y no á la guerra convida » (p. 310). Ce qui est tout à fait discutable pour ce qui est de la mollesse ou la paresse si l'on se rappelle Estébanez, qui relevait lui, la vivacité des Andalouses, notamment dans la danse.

En somme, se distinguent globalement du caractère des Andalouses, l'art de la rhétorique, la passion en amour que celle-ci se manifeste par la soumission ou par la manipulation, la courtoisie, la chasteté des jeunes filles, l'affectivité et la familiarité.

Telles sont les caractéristiques principales qui se dégagent des récits des quatre auteurs, en rappelant à nouveau, combien ceux-ci sont différents voire divergents sur le sujet. L'on remarque que ces caractéristiques sont assez superficielles et que les réflexions des écrivains ne pénètrent pas l'intimité du caractère féminin. Il n'est ici aucunement fait allusion à quelque frustration, angoisse, désir secret, ou autre sentiment moins visible. Ce que les auteurs perçoivent, c'est ce que les hommes perçoivent habituellement des femmes et malgré une certaine méticulosité de leur part, force est de constater que leurs descriptions ne dépassent pas la frontière du facilement perceptible. L'on peut ajouter plus simplement, que ce constat met aussi en évidence, les objectifs des auteurs dans leurs représentations. Qu'ils soient *costumbristas* ou écrivains-voyageurs, leur but est de peindre des scènes de vie plutôt que de sonder en profondeur l'intériorité des personnages, hommes ou femmes.

3. Les femmes dans la société

Après avoir étudié la femme en autonomie, de manière isolée, il est maintenant nécessaire de s'intéresser aux interactions qui existent entre celle-ci et le reste de la société. La femme peut aussi et doit être considérée, comme une composante d'un ensemble social complexe, qui lui donne tout son relief et sa dimension. En effet, elle a besoin de s'intégrer et de s'entremêler dans la société pour exister pleinement. L'on va donc tenter de déterminer les relations que la femme entretient avec les hommes et les autres femmes, qu'ils soient étrangers ou de la famille. Ensuite, on se penchera plus en détail sur le rapport des femmes à l'amour, en observant notamment les différentes tactiques de séduction présentes dans les récits, avant de se centrer sur les espaces publics et privés afin de voir ce que les femmes y font et avec qui. Ces différentes approches permettant d'obtenir une vision d'ensemble du rôle de la femme et de sa place dans la société tels que les différents écrivains les représentent dans leurs récits.

3.1. Des femmes et des hommes

3.1.1. Femme et famille

Tout d'abord, on soulignera qu'il est important de saisir que la femme du XIXe siècle est intrinsèquement liée à son entourage. Une femme, au delà de sa simple personne, est aussi une fille, une sœur, ou encore une mère, une tante ou une grand-mère. En ce sens, elle entretient donc des relations avec d'autres femmes ou avec des hommes, qui la définissent et qui se matérialisent notamment par ce que l'on appelle les liens de parenté ou liens familiaux. Ces liens, a fortiori dans le cadre d'une société patriarcale comme c'est le cas de l'Espagne du XIXe siècle, en disent long sur l'identité et le quotidien des femmes observées. En effet, de manière schématique, on peut dire qu'une jeune fille se définira au travers de ses parents tandis qu'une mère existera au travers de ses enfants ou de son mari. Et s'il en eût été de même pour n'importe quelle composante de la société, qui aurait de la même façon besoin des autres pour former un tout, la condition fréquente d'assujettissement de la femme rend ce phénomène d'autant plus influant. La femme est, bien plus qu'un homme à l'époque, liée aux autres voire dépendante d'eux. Comme on pu l'apercevoir par bribes dans certaines allusions antérieures, dès son plus jeune âge, la jeune fille se voit extrêmement encadrée. Et celle-ci ne quittera le plus souvent les

bras de sa mère ou de sa *dueña*, que pour passer à ceux de son époux. Aussi, on perçoit l'importance des liens de parenté, à l'heure de compléter l'étude des représentations de la femme.

L'on se demandera concrètement, comment et dans quelle mesure les écrivains traduisent ces relations de dépendance. L'on cherchera également à observer s'ils se servent de ces liens familiaux pour définir délibérément les femmes représentées. Ce qui permettra aussi de voir quels sont les statuts les plus prépotents sur l'image de la femme, c'est-à-dire à quel moment on cesse de percevoir la femme comme un être singulier au profit d'un statut familial standardisé.

Tout d'abord, on notera une particularité chez Estébanez, puisque la *Gorgoja* se définit d'elle-même au travers de différents liens de parenté : « - Escuchedes, caballeros -dijo ella-. Por hembras tales cuales yo y mis pedazos, de mis prendas y descendencia, hija de *Gatusa*, sobrina de la *Méndez* y nieta de la *Astrosa*, sepan que ni estos son tratos, ni contrato » (« La rifa andaluza », p. 6). Mais dans son cas, ces liens de parenté ne sont pas prépondérants puisqu'elle a au préalable été définie en propre, par son nom, son âge et autres indications spécifiques et personnelles. Ces liens ne viennent que s'ajouter au reste de la description. Ce qui n'est pas le cas de la mère de Capita, présentée par son fils en ces termes : « Mi madre era también de la prosapia de los Capirotos, pues la llamaban Capelina, y no Clavellina, como malas lenguas dicen, y era hija de la Capisaya, prima de Capillera, sobrina de la Zurcicapa y mas prima todava de las Capiurdumbres, y Caperas, y Capoteras, y Capiagarras. » (« Gracias y donaires de la capa », p. 285). L'on constate ici l'importance de la généalogie, des liens familiaux pour identifier une personne, que ce soit concernant le propre Capita ou sa mère. On remarque également quelque chose de surprenant, la *Gorgoja* comme la mère de Capita sont définies par rapport à des femmes de leurs familles tandis qu'un homme, Puntillas se définira lui, par rapport aux hommes de sa famille : « En cuanto á mi persona en cuerpo y alma, me llaman Puntillas, hijo de Puntales, nieto de Punzones y biznieto y tataranieta de los Puntas y Collares todos, que han militado en el barrio de San Bernardo, en nuestra Universidad de Sevilla. » (« Fisiología y chistes del cigarro », p. 311). Il ajoutera d'ailleurs :

« A mi madre la llamaron Puntera, hija de la Puntaalegre y nieta de Trespuntos, coligada por la sangre con las Poncelas averiadas de Osuna y con las Punterolas, Repuntadas, Estrechipuntas y Puntilames que vivieron en Cádiz morigeradamente en lo que cabe, en ciertas casas bajas de techo, pero de alta nombradía, que se parecían enfrente del castillo de puntales, orillitas del mar y cerca del ventorillo del Tuerto. » (p. 311).

L'on remarque donc qu'il fait un point tout spécial sur la généalogie de sa mère, plus long que celui qu'il fait sur lui-même. Elle se voit elle aussi associée à des femmes de sa famille et non des hommes. Gautier identifie lui aussi des femmes en fonction d'autres femmes. Il présente successivement « une petite fille de huit ans », « sa sœur » et « la mère » (tome I, p. 73). Si ces

fillettes et cette femme sont présentées au travers de leurs liens de parenté, il semble que le but soit de les définir les unes par rapport aux autres et de créer une unité de groupe, une unité familiale. Gautier ne les connaît pas, il n'a donc d'autre recours possible que d'utiliser les liens de parenté visibles pour les identifier en propre et les unes par rapport aux autres. Car au delà de ces appellations Gautier les présente chacune individuellement, que ce soit pour dire ce qu'elles font, ou pour les décrire physiquement. Autrement dit, l'expression de ces liens de parenté ne semble pas affecter ou conditionner l'image de celles-ci, les dénominations ne paraissant pas être connotées ou prédominantes.

Cependant plus ponctuellement, certaines femmes seront aussi définies par rapport à des hommes de leurs familles, comme leurs pères par exemple. C'est le cas de la jeune Teodora de « La Celestina », que le *mancebo* tente d'approcher en faisant appel à cette dernière. Il s'adresse à elle en ces termes : « Quiero sólo hablar inocentemente con Teodora, la hermosa hija de Jacinto el labrador, que pronto va á casar con Antón el estudiante. » (« La Celestina », p. 137). Bien qu'il soit précisé que cette histoire se passe dans un temps bien antérieur à celui de l'écriture et qu'Estébanez souligne même les changements survenus depuis cette époque, on constate ici, le passage quasiment direct de Teodora des bras de son père au bras de son époux. Elle est « fille de » jusqu'à devenir « épouse de » sans jamais vraiment exister de manière autonome, pour elle-même, par elle-même. De manière moins écrasante, l'on retrouve chez Estébanez une femme identifiée au travers de son père qui s'avère être, « Tusa Villodres, / hija del Tendero. » (« La miga y la escuela », p. 219). Ce sont strictement les seules indications que l'on aura à son sujet. Son lien de parenté avec son père est donc placé au même niveau d'importance que son prénom. Estébanez dans le même temps, à même recours à la figure du grand père, quand il dit : « la Toña y Menguilla, / la nieta del Tuerto. » (p. 219). Le procédé est assez équivalent au précédent, et d'autant plus étonnant du fait qu'il s'agit cette fois du grand-père, mais on pourrait par exemple le justifier par une conséquente notoriété du dit « Tuerto ». Par ailleurs, Estébanez n'est pas le seul à mettre en avant les relations père-fille, Quinet le fait également dans la seule allusion à une filiation de son récit andalou : « Le lendemain, survint un hidalgo de Cordoue avec sa fille, dona Carmen, jolie et naïve demoiselle du quinzième siècle » (p. 341). Bien qu'elle soit introduite au travers du lien avec son père, on remarque que c'est finalement elle qui attire le plus l'attention de Quinet de sorte qu'à la fin du passage les concernant, on aurait plutôt tendance à parler « du père de dona Carmen » que « de la fille de l'hidalgo ». Ce qui s'explique par le fait que l'on obtient bien davantage d'information sur elle, à commencer par son prénom, contrairement à son père. Aussi, apparaît-elle comme assez autonome malgré un début de présentation qui laissait pourtant présager le contraire.

Toutefois, les pères ne sont pas les seuls hommes à côtoyer les femmes ou les jeunes filles, puisque l'on trouve aussi le rapport entre frères et sœurs. Au delà des deux sœurs rencontrées chez Gautier, on trouve aussi chez Estébanez, une relation entre un frère et une sœur. C'est en réalité un dénommé Palomo qui fait une brève allusion à sa sœur, lorsqu'il explique que « la *Polvorilla* ha dado celos de mala muerte con uno de esos costeros al *Pato*, y éste ha venido á contar para el *Roque* con mi hermana *Canhorro...*, y véalo usted. » (« El Roque y el Bronquis », p. 162-163). Ensuite, comme chez Gautier, on ne trouvera plus que des relations entre sœurs dans les écrits d'Estébanez. Manolito Gazquez fera référence à la « condesita de... y su hedmana, que no podian idse podque su caddoza no habia podido llegad con ed agua. » (« Manolito Gazquez, el sevillano », p. 61), et il sera aussi fait allusion dans « El boléro » aux « incomparables Antonia Prado y la *Caramba*, envidias del mismo aire, émulas de Terpsícore, extremos de la hermosura y sonrojos hasta de las mismas sílfides y mariposas. », qui sont « dos hermanas bailadoras » (p. 30).

Et pour ce qui est des rapports dans l'éducation, ce sont les figures de mères, de *dueñas* ou de matrones qui vont se dégager. Bien que le lien familial ne soit pas forcément obligatoire, il est tout de même souvent présent. De plus, ce rôle bien spécifique d'éducatrice place ces femmes en première ligne d'influence. Estébanez explique à cet égard que « las madres, dueñas y tías » se chargent de « llamar por sus nombres y apellidos á las hijas, sobrinas y pupilas » (« El Roque y el Bronquis », p. 169). Dans « La rifa andaluza », il montre aussi que « cuatro ó seis dueñas de rostros avinagrados y de manto largo de bayeta negra antequerana, cuiden rellanadas en el ángulo del cerco, de avizarar toda descompostura, y de calmar con gestos tan endiablados cuanto expresivos la fermentacion de aquel género volátil que custodian » (p. 11). Elles s'occupent donc des « muchachas solteras del barrio ó aldea » qui se trouvent « á un lado, separadas de todo tacto masculino y ataviadas cuanto mas possible ». (p. 10). D'une manière très similaire, il présentera également « Cuatro Matronas vistosamente vestidas y en años treintenas, cuando mas » qui étaient « como las capitanas de aquel escuadrón mugeril » (« Asamblea general », p. 253). Enfin dans « La miga y la escuela », il est dit au sujet de la Nena que des « Damas le acompañan de alcurnia y respeto » (p. 219). L'on voit donc bien combien ces femmes sont influentes sur la vie des jeunes filles. Sous le terme de comadre, c'est bien cette influence que Giménez distinguait quand il expliquait que « Mas fragil es mi paisana y se deja llevar por la corriente que le indica una comadre diestra en tercerias. » (p. 309). Il distingue donc une propension particulière de l'Andalouse à écouter et à respecter les consignes de celle qui l'éduque.

Concernant le rapport spécifique entre mère et fille, c'est cette fois Gautier qui offre de nouvelles représentations, quand il raconte qu'au port de Malaga, « les femmes coiffées et drapées dans de grands châles écarlates qui encadraient merveilleusement leur figures moresques, marchaient rapidement,

traînant après elles quelque marmot tout nu ou en chemise » (tome II, p. 39). Les femmes sont clairement des femmes avant d'être des mères dans cette représentation de Gautier. Ce dernier aurait tout aussi bien pu, dans cette situation, les qualifier de « mères » au lieu de dire « les femmes » ; de même il dit « quelque marmot » et pas « leurs enfants ». Ce lien de parenté est ostensiblement secondaire dans la présentation de ces femmes, l'accent étant bien plus porté sur leur habillement et leur beauté. Alors même que Gautier parlera pourtant d' « une jeune mère qui allaitait son enfant » (tome II, p. 136). L'on trouve cette fois la dénomination « mère » accompagnée du possessif « son » pour introduire l'enfant. Ce qui montre bien que Gautier n'a pas perçu de la même façon ces différentes femmes, les unes étant avant tout un objet de désir, l'autre étant uniquement présentée comme une mère. Giménez y fera lui aussi une allusion quand il narre que « se aturden las madres, se pierden los novios, riñen los casados, requiebran las hembras de vida libre » (« La velada de San Juan », p. 206). Ici les « madres » s'opposent assez clairement aux « hembras de vida libre ». Il est intéressant de voir que l'opposition entre femmes respectables au foyer et femmes indépendantes voire de petite vertu, se trouve ici exprimée par « mère » qui s'oppose à « vie libre ». Ce qui présente bien la femme mariée comme non libre, tant sur le sens concret de son engagement, que sur la connotation de femme dépendante qui s'en dégage.

Enfin, les relations restantes se font principalement au travers des couples mariés. Et c'est Giménez qui s'illustrera le plus notablement sur ce point. Pour commencer, il dira de manière générale que « el eco y retintín de estos coléricos desahogos despertaron á la Tía Margara, á Toña la quinquillera y á Frasea la del escribano, vecinas de aquel solitario arrabalejo » (« El compadre », p. 133). On remarque bien que les femmes citées, qui pourraient seulement être caractérisées par le fait d'être des voisines, sont aussi définies par leur profession et leur lien de parenté. Sur trois femmes, deux sont présentées par un lien de parenté, « tía » et « la del escribano ». C'est donc bien ici le poids de ces informations telles que Giménez les conçoit qui explique leur introduction dans le récit. L'on soulignera tout de même la grande probabilité pour que le terme « tía » soit ici, au delà de son sens basique de « tante », davantage l'expression d'un respect et d'un traitement lié à l'âge ou à la condition de femme mariée, selon une acception plus ancienne du terme. C'est ce que l'on retrouverait d'ailleurs pour la « Tía Tarasca » pour laquelle l'appellation « tía » paraît vraiment peu plausible dans le sens de « tante », étant donné qu'elle est présentée au travers de divers liens de parenté, mais jamais vis-à-vis d'un quelconque neveu ou nièce. De fait, l'on a dans son cas, la certitude qu'il s'agit d'un traitement lié à sa condition de veuve et de femme mûre, puisqu'elle est également définie comme « flor y nata de la viejas de buen temple » (« La Cruz de Mayo », p. 133). Mais à son sujet, on doit bien sûr ajouter qu'elle est donc représentée d'une manière assez équilibrée entre son identité personnelle et ses liens de parenté, vis-à-vis de feu son époux, de son fils

incarcéré, et de sa fille Rosa, laquelle l'accompagne dans le récit. Elle est, selon la manière dont elle est représentée, autant mère et épouse qu'une femme autonome. Elle existe seule par ses actes, mais joue tout de même pleinement son rôle de mère après avoir vu sa vie bouleversée par la mort de son mari et l'emprisonnement de son fils. Peut-être ses éléments traumatiques sont-ils d'ailleurs à l'origine de cette indépendance de vie manifeste. Quoi qu'il en soit, elle apparaît comme une femme assez moderne dans sa manière de vivre par rapport à la société. Il en est de même pour sa fille Rosa, qui dans ses traces, semble aisément assumer plusieurs facettes : elle est tantôt perçue comme fille de la Tarasca, tantôt présentée comme jeune fille indépendante, désirable et désirée de tous, et tantôt définie comme l'amante d'un jeune homme précis. C'est donc, comme pour sa mère, sa liberté d'action qui prime sur les liens familiaux à l'heure de la définir. Néanmoins ce n'est pas le cas de toutes les femmes mariées représentées par Giménez, comme le montre la dénomination « *deslenguada esposa* » pour se référer à l'épouse du *compadre* (« *El compadre* », p. 134). Il semble ici justifié que la femme soit présentée par rapport à son mari, puisque ce dernier est le protagoniste de ce *cuadro de costumbres*. Et dans ce même *cuadro*, on trouve également une anonyme qui s'adresse au *compadre* en ces termes : « —*Compadre que no hay trabajo.—Que mi mario no tiene trigo para sembrar.—Que el zurdo está desaviao.—Que me han quitado la burra en el rumblar.* » (« *El compadre* », p. 134) La femme se définit ici elle-même par rapport à son mari puisque l'on voit que leurs destins sont complètement liés et qu'ils doivent par conséquent affronter les problèmes ensemble. Elle n'est en outre, caractérisée par rien d'autre, on ne sait en effet ni son nom, ni son âge, ni quoi que ce soit qui permette de l'identifier personnellement, indépendamment de son mari. L'on voit que c'est le mari qui se fourvoie et c'est sa femme qui se charge de trouver une solution auprès du *compadre*. Elle est donc, liée à son mari, non pas par une dénomination assujettissante dans le texte, mais par le contenu de son histoire, ce qui montre bien, combien les dénominations ne sont souvent que la façade visible d'une relation de dépendance — potentiellement mutuelle —, qui est beaucoup plus profonde, comme ici exposée.

Dans un style similaire, on retrouve également « *la esposa del marino ausente* » qui regarde « *el movimiento de las olas, y quiere adivinar la suerte del que surca los mares* » (« *La velada de San Juan* », p. 207). La femme entièrement présentée au travers de son mari, apparaît ici comme désemparée par l'absence de celui-ci. C'est cette détresse, cette solitude qui justifie sa présence dans le texte, il était donc en ce sens inévitable qu'elle se voie introduite au travers de la figure de son époux. D'autre part, il est aussi fait allusion à la femme de Manolito Gázquez. En effet, on nous explique que celui-ci « *cruzaba con otro por su casa y llamó. —« Tedesa (asi se llamaba su muger) sube y del admadio de concha : el de los vivos de plata abre y saca del cajon primedo dos onzas de odo* » (« *Manolito Gázquez, el sevillano* », p. 344). Encore

une fois, la femme est présentée au travers de son mari, ici Manolito Gázquez, et n'est introduite que du fait de son lien avec lui.

Estébanez offre lui, une vision bien différente du couple et de l'attitude de la femme dans celui-ci. Dans un *romance* interprété par un chanteur dans « Un baile en Triana », une jeune comtesse est présentée comme incroyablement fidèle et éperdument amoureuse :

« y al conde del Sol le nombran / por capitán general. / La condesa, como es niña, / todo se la va en llorar. / -Dime, conde, cuántos años / tienes que echar por allá. / -Si á los seis años no vuelvo, / os podréis, niña casar. ». Mais le temps passe, « Pasaron los seis y los ocho / y los diez se pasarán, / y llorando la condesa / pasa así su soledad. » avant que finalement, elle se présente à nouveau devant lui « -No soy aparición, Conde, / que soy tu esposa leal. / Cabalga, cabalga el conde, / la condesa en grupas va, / y á su castillo volvieron / salvos, salvos y en solaz. » (p. 209).

Il est intéressant de voir que la femme sans son époux apparaît comme aussi larmoyante que chez Giménez. D'autre part, on constate évidemment la relation de dépendance de la comtesse envers son mari, laquelle insiste elle-même sur le fait d'être son épouse, et ne sait être heureuse sans lui.

Chez Gautier, les épouses sont moins présentées au travers du sentiment, mais tout aussi liées à leurs époux. Lors d'un voyage ce dernier expliquera : « La famille avec laquelle nous faisons route était celle d'un ingénieur assez instruit et parlant bien français », avant d'ajouter qu'il y avait des « pierres énormes qui nous causaient d'atroces soubresauts, et arrachaient des cris aigus aux femmes et aux enfants ». (Tome II, p. 64-65). La famille est donc représentée par celui que l'on pourrait appeler à juste titre, le « père de famille », les enfants et la femme n'étant que secondaires et dépendants de ce dernier. L'on remarque même, le curieux pluriel « aux femmes », alors que l'épouse de l'ingénieur et mère des enfants, est la seule femme identifiable d'entre les personnages qui occupent cette caravane. Et l'on voit bien la concernant, qu'il est impossible de s'y référer sans passer par un lien de parenté, puisque le texte ne fournit aucun autre élément distinctif à son sujet. Enfin, il fera aussi référence à « don César Bustamente », « dont la femme, née à Jérès, avait les plus beaux yeux et les plus long cheveux de monde » (tome II, p. 98). Gautier donne plus de détail sur cette femme que sur son mari, néanmoins c'est bien son nom à lui qui est donné. Elle n'est présentée que comme sa femme. Cette représentation place donc la femme dans une relation de dépendance identitaire par rapport à son époux alors même qu'elle est le centre d'attention.

En somme, on a pu voir qu'il existait différents types de femmes vis-à-vis des liens familiaux, celles qui voient leur image conditionnée par ceux-ci et celles qui sont avant tout des femmes, même après un mariage ou des maternités. Et c'est bien la plume de l'auteur et la représentation que chacun fait des différentes femmes qui est déterminante. Comme on a pu le constater, l'effet produit est fondamentalement différent quand une femme est présentée ou non, en fonction d'un membre de sa famille, ce qui se voit souvent accentué

par l'absence de renseignement complémentaire pouvant nuancer la représentation. Dans ces cas de figure, il se crée comme on l'a conclu, une relation de dépendance entre la femme et le, ou les membres de la famille, puisque l'identité et l'identification de la femme dans le texte en dépendent. L'on peut globalement dire que beaucoup de femmes sont présentées en lien avec un ou plusieurs membres de leur famille, mais qu'en revanche, elles ne se réduisent pas systématiquement à ces liens de parenté. La différence se faisant à l'échelle du nombre d'informations autres qui composent la description. Il faut également ajouter qu'un élément clé à cet égard réside dans le fait qu'il y a davantage d'hommes comme personnages principaux, et par conséquent, une plus grande probabilité que les femmes soient définies par rapport à des hommes que l'inverse.

3.1.2. Les relations hommes-femmes

Si l'on a commencé à les apercevoir, il est maintenant temps de se pencher spécifiquement sur les relations entre hommes et femmes. L'on comptera bien sûr dans ces relations celles que l'on vient de classer dans les rapports familiaux, mais l'on s'intéressera à présent davantage à celles où l'interaction homme-femme est manifeste. L'on cherche donc à savoir comment et pourquoi les hommes et les femmes se côtoient dans les œuvres, et comment ces relations influent sur les représentations de femmes.

Au sujet des relations entre hommes et femmes, Estébanez fournit quelques réflexions générales qui offrent un aperçu de la conception masculine de la femme andalouse, voire de la femme en général. En effet, on trouve chez « Pulpete y Balbeja » une réflexion pour le moins âpre envers les femmes puisqu'il est dit que : « Por mugeres se perdió el mundo, por mugeres se perdió España; pero no se diga nunca, ni romances canten, ni ciegos pregonen, ni se escuche por plazas y mataderos que dos valientes se maten por tal y tal. » (p. 7). Il est ici question d'un pouvoir des femmes, d'une influence de celles-ci sur les hommes et sur le monde. Si la femme peut apparaître comme dépendante des hommes sur un plan socio-économique, la vraie dépendance pourrait en réalité être celle des hommes envers les femmes, car ces derniers ne sauraient vivre sans elles :

« -¿Y las mugeres no entran en tu reino? Porque en verdad te digo, que donde faltan ellas, todo para mí es por demas, y si no se hallan en tercio con nosotros en tales sesiones, te aseguro que mi alma está con ellas como mis sentidos en este vino y sus adherentes.

-Ellas te darán el pago, pobrete -dijo Rechina-; que el vino es placer mas barato y duradero, ni deja en pos de sí los torcimientos y amarguras que ellas, y á fe á fe que media columnaria no contentará á la mas humilde de ellas » (« Los filósofos en el figón », p. 36).

Ce qu'Estébanez ne manque pas de confirmer en position de narrateur quand il introduit par exemple une parenthèse élogieuse sur les femmes tandis qu'il s'apprête à parler des hommes : « Allí en los hombres (las mugeres, reinas

absolutas) es obligatorio vestir aquel traje airoso » (« La feria de Mayrena », p. 68). Il explique également en conclusion de son *cuadro de costumbres* « la Celestina », que les relations entre hommes et femmes ont évolué entre le moment où il écrit et les premières années où cette histoire a vu le jour ; il raconte en effet que :

« felizmente, en los tiempos que alcanzamos, las costumbres han adelantado lo bastante para que la Celestina se considere como un peón que sobra y como pieza que no tiene aplicacion. Las negociaciones de amor suelen hacerse ahora directamente y sin necesidad de mandato ó procuraduría. Dénos Dios larga vida para ver hasta dónde en este ramo podemos llegar progresando. » (p. 149).

On remarque la curiosité d'Estébanez qui sent bien que les choses évoluent et qui s'interroge sur la poursuite de cette évolution. Ce qui montre bien, que les rapports entre hommes et femmes se faisait déjà de manière plus directe et qu'il y avait donc contact fréquent et aisé entre les deux sexes.

Et c'est bien ce que l'on a pu constater puisque nombreux sont les couples qui peuplent les différents récits – excepté celui de Quinet une fois de plus. Gautier nous informe justement à ce propos de la promptitude des Andalous à déclarer un jeune homme et une jeune fille comme des fiancés : « l'on a pas parlé plus de deux ou trois fois à une jeune fille, que toute la ville vous déclare *novio* et *novia*, c'est-à-dire fiancés, et vous fait sur votre prétendue passion une foule de raillerie innocentes, mais qui ne vous laissent pas que de vous inquiéter en vous faisant passer devant les yeux des visions conjugales. » (Tome I, p. 43). Il poursuit d'ailleurs en ajoutant :

« Un novio voit sa novia deux ou trois par jour, parle avec elle sans témoins auriculaires, l'accompagne à la promenade, vient causer la nuit avec elle à travers les grilles du balcon ou de la fenêtre du rez-de-chaussée. Il a eu tout le temps de la connaître, d'étudier son caractère, et n'achète pas, comme on dit, chat en poche. » (Tome I, p. 44).

L'on voit bien ici que les jeunes filles peuvent assez aisément entretenir des relations avec des jeunes hommes, avant de s'engager avec l'un d'entre eux. Ce qui se voit confirmé par le nombre des « amants » ou « fiancés » dans les récits. Ce sont donc des couples, qui ne sont pas ou pas encore officialisés par la cérémonie du mariage, mais qui pour autant s'affichent en public et dévoilent donc un autre type de relation possible entre homme et femme dans l'Andalousie de l'époque.

Si les jeunes femmes et les jeunes hommes ont cette possibilité de se rencontrer et de se côtoyer, celle-ci est néanmoins régie par des codes sociaux, comme l'explique Gautier au sujet du comportement à avoir dans la rue pour accompagner les femmes espagnoles :

« En Espagne l'on n'est pas dans l'usage de donner le bras au femmes, comme nous l'avons déjà fait remarquer en parlant du Prado de Madrid. Cette habitude de marcher seules leur donne une franchise, une élégance et une liberté d'allures que n'ont pas nos femmes, toujours suspendues à quelque bras. Comme disent les peintres, elles portent parfaitement. Cette séparation perpétuelle de l'homme et de la femme, du moins en public, sent déjà l'Orient. » (Tome I, p. 41).

Il est bien question ici de « séparation perpétuelle de l'homme et de la femme », ce qui signifie que même si la femme andalouse comme ses semblables espagnoles, est fraîchement libre d'aller et venir en compagnie d'hommes dans la rue, elle doit cependant se tenir quelque peu à l'écart, dans un naturel dont Gautier souligne le charme. Ce dernier se livre immédiatement à une interprétation exotico-orientalisante de la situation, ce qui apparaît comme moins vraisemblable et contraste par rapport au reste de la description. L'on pourrait tout à fait penser à des réminiscences d'un catholicisme acerbe qui a marqué la société espagnole, pour en expliquer ce trait, plutôt que de plonger instinctivement dans une interprétation au travers du passé maure de l'Andalousie. Aussi, l'on verra plutôt là une manifestation de la subjectivité romantique de Gautier qu'une véritable information référentielle, cependant ses indications plus pragmatiques au sujet du rapport hommes-femmes semblent plus recevables. L'on pourra se rappeler à propos de l'existence d'une séparation hommes-femmes, Estébanez Calderón, qui corroborerait cette idée quand il souligne que les jeunes filles étaient dans « La rifa andaluza », « á un lado, separadas de todo tacto masculino » (p. 10). Quoi qu'il en soit, ce qui apparaît comme clair au travers des divers récits, c'est la présence conséquente de couples officieux ou en attente d'officialisation. Ce qui est véritablement une progression par rapport au XVIIIe siècle, où les jeunes femmes étaient encore aussi surveillées et contrôlées que ce que le décrit Estébanez pour Teodora dans « La Celestina ».

Ces couples officieux, on peut donc les rencontrer par exemple chez Gautier qui raconte que « les jeunes filles, assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas » (tome II, p. 35) Il emploie ici sciemment le terme espagnol *novio*, puisqu'il en connaît la signification, et il présente donc sans détours des relations entre jeunes hommes et femmes en dehors du mariage. Il relate par ailleurs avoir embarqué « au milieu des pleurs, des cris et des hurlements des maîtresses ou femmes légitimes de soldats qui changeaient de garnison et faisaient route avec nous. » (Tome II, p. 112-113). Le fait qu'il précise qu'il puisse s'agir d'amantes comme de femmes légitimes laisse à penser que certaines amantes ne se cachaient pas plus que les femmes légitimes et que l'on pouvait par conséquent les confondre. Chez Estébanez les couples officieux sont encore plus nombreux. Il citera par exemple la *Polvorilla* pour expliquer qu'elle « ha dado celos de mala muerte con uno de esos costeños al *Pato* » (« El Roque y el Bronquis », p. 163). Le dénommé *Pato* apparaît donc comme étant son compagnon, ce qui ne l'empêche pas de provoquer sa jalousie.

Ce sentiment de jalousie témoigne du pouvoir enjôleur féminin et l'on retrouve cette fascination chez un galant, pour lequel Estébanez explique : « El galán de día, abrochando ya sus capullos que durante la siesta embalsamaban el contorno, daba lugar á que la dama de noche desabrochara los suyos para embriagar en suavísimas esencias el aire y los sentidos. » (« Asamblea general », p. 245). Cette scène foncièrement sensuelle, ouvre une dimension du sexuel qui

se trouve souvent amenée de manière plus sous-jacente, notamment au sujet des jeunes filles. Ainsi, on doit être vigilant sur ce que l'on entend par « rapport », car on fait ici état de rapports amoureux, sans que ceux-ci induisent des rapports sexuels. Concernant la retenue féminine, il fait raconter à son personnage Capita, comment un certain Saavedra a réussi, à force de persévérance et grâce à sa cape, à conquérir le cœur dur à prendre de son aimée : « *ella se fascinó y la tomó el mareo y la fatiga del querer, y él comenzó á tener flux de sus amores* » (« Gracias y donaires de la capa, p. 300).

La femme apparaît ici donc comme un motif de lutte, de bataille, comme ce pouvait être également le cas de la Rosa de Giménez. C'est un constat que fera aussi Gautier, ce qui amène à penser que cette possibilité fait partie intégrante des relations avec une Andalouse. En ce sens, il faudrait parfois savoir se battre pour remporter les suffrages d'une Andalouse, dont le caractère bien trempé ne semble faire aucun doute au travers des différents récits.

Plus simplement, on trouvera des allusions comme, « *salió la Perla con su amante el Xerezano á bailar* » (« Un baile en Triana », p. 211), mais aussi, « *bailaron los novios / Canario y Francesa,* » (« La niña en Feria », p. 49), ou encore, « *así entraste en Mayrena aquel día, donosa Basilisa, sobre el soberbio marteleño de tu amante, pasando blandamente tu airoso brazo en derredor del talle del mancebo.* » (« La Feria de Mayrena », p. 70). Estébanez présente aussi des mouvements de groupe : « *la Toña y Menguilla, / la nieta del Tuerto. / También Maricota, / Pepona Talego, / y Tusa Villodres, / hija del Tendero. / Cada cual escoge / su lindo don Diego, / y llenan la plaza / con su contoneo. / Por dar á las damas / mayor lucimiento, / alzan los galanes / tablado cubierto.* » (« La miga y la escuela », p. 219). Les femmes arrivent donc entre elles avant de retrouver chacune leur « lindo don Diego », soit leur amant ou *novio* respectif. Ces relations officieuses sont également présentes chez Giménez qui parlera par exemple de « los dos amantes » (« La Cruz de Mayo », p. 136), en se référant à Rosa et à son amant, avant d'ajouter en tant que narrateur-personnage : « *Rosilla se sentó á mi lado después de abrazar graciosamente á su pareja* » (« La Cruz de Mayo », p. 136). Il utilise ici le terme « pareja » qui désigne donc un couple ou le membre d'un couple. Ce qui atteste donc du fait que bien que cette union ne soit pas officielle, celle-ci rentre tout de même pour lui, dans la catégorie des couples. Il fera à nouveau deux allusions à des « amantes », dans « La velada de San Juan », quand il raconte que « *á las doce visten los amantes con ramos y frutas las ventanas de sus amadas* » (p. 206-207), ou encore lorsqu'il souligne que « *La oscuridad protege á los amantes, las sombras convidan á la franqueza y aun á la desenvoltura* » (p. 206). Au travers de cette allusion, on est plongé dans une ambiance de séduction, propice aux rencontres, qui serait donc celle que l'on retrouverait dans les fêtes telles que *la velada de San Juan*.

Néanmoins, ces couples, aussi nombreux et importants soient-ils, ne représentent pas la diversité des relations présentes dans les œuvres. L'on

trouve bien sûr aussi, selon une approche plus professionnelle, le prétexte de la danse qui fait se rencontrer beaucoup d'hommes et de femmes. A cet égard Estébanez explique notamment comment une femme devient reine de la fête : « La *Reina*, como dije, es la bailadora que mas gala adquirió en la pasada fiesta, ya por su gentileza y gallardía, y ya por el número mayor de danzadores que consiguió cansar » (« La rifa andaluza », p. 11). A cette occasion il montre donc qu'une danseuse peut avoir affaire à beaucoup d'hommes différents, et c'est bien ce qu'il confirme au sujet de la *Polvorilla* : « La *Polvorilla* era un pimiento chirle del lugar, la cuestión sin término de los mozos, y el regaño de toda fiesta, rifa, junta ó baile en donde se encontraba. En el caso presente ya había bailado diez veces, cantado treinta coplas y matado á pesadumbres á dos docenas de hombres ». (« El Roque y el Bronquis », p. 168). Plus sobrement Quinet confirmera ces échanges quand il relate que « de loin à loin, la foule était partagée par un cavalier andalou, luisant d'acier qui arrivait des Sierras, avec sa danseuse en croupe » (p. 268) ou encore au sujet de la musique, quand il observe un « joueur de guitare » avec « une chanteuse qui l'accompagnait, assise auprès de lui » (p. 267). Gautier s'intéresse lui aussi à ce rapport de danse comme l'on peut le voir quand il explique comment se déroule la *malagueña* : « Le cavalier paraît d'abord, le *sombrero* sur les yeux, embossé dans sa cape écarlate comme un *hidalgo* qui se promène et cherche les aventure. La dame entre, drapée dans sa mantille, son éventail à la main, avec les façons d'une femme qui va faire un tour à l'*Alameda*. » (Tome II, p. 55). La danse peut aussi créer un effet de collectif comme le montre Estébanez : « un grupo de garzones y muchachas que se emplazaban para el rigodón » (« Baile al uso y danza antigua », p. 276).

Mais au delà de la danse, on pensera pour ce qui globalement des rapports entre hommes et femmes, à toutes les femmes travaillant dans les *posadas* que Gautier cite, et qui côtoient continuellement des hommes. Ou encore, dans un registre encore plus strict, on trouve dans l'« Asamblea general » d'Estébanez Calderón, un rassemblement encore plus massif. Et l'on sait que cette assemblée est composée d'hommes et de femmes, mais qu'ils ne sont toutefois pas mélangés puisqu'Estébanez distingue spécifiquement un côté exclusivement féminin après avoir parlé des hommes : « En el cuartel y andanada femenil la variedad era menos desconforme, ajustándose en gran parte á la pauta general y recibida de la belleza » (p. 253). Ce qui fait à nouveau écho à ce que disait Gautier au sujet d'une séparation qui se maintient culturellement entre les hommes et les femmes.

Enfin, on soulignera pour en terminer avec ces rapports hommes-femmes, bien que cette affaire ne concerne visiblement pas une Andalouse, qu'Estébanez introduit l'infidélité féminine au travers de la figure l'Infante qui dans un *romance*, trompe le Roi avec un certain Gerineldos, tandis que l'infidélité masculine est elle, absente de l'œuvre, ce qui pousse à voir ici l'accusation, dans une certaine mesure, d'une inconstance féminine. Et si l'on

s'attelle à relever les basses mœurs féminines présentes dans les récits, on doit également penser aux prostituées décrites par Estébanez et Gautier. En effet, comme on l'a déjà souligné, Estébanez précise dans une note que « habia en Sevilla por aquel tiempo ciertas callejuelas muy angostas y retuertas, cuyas casas eran generalmente habitadas por mugeres de mal vivir » et cet endroit n'est autre que « la Morería de Sevilla, poblada de malas mugeres » (« Manolito Gazquez, el sevillano », p. 63). Gautier explique de la même façon que « d'horribles vieilles, d'atroces dueñas, [...] vous murmurent je ne sais quelles effroyables propositions de cheveux noirs, de teints vermeils, de regards brûlants et de sourire toujours en fleur. » (Tome II, p. 106-107). Ce sont donc deux allusions claires à la prostitution de femmes. C'est donc un autre type de relation entre hommes et femmes qui prend forme, entre les deux œuvres.

Bien sûr, on n'a pas rendu compte ici de la totalité des innombrables contacts qui peuvent exister entre hommes et femmes dans les différents récits, mais on a néanmoins dégagé les éléments les plus prépondérants ou les plus récurrents entre les œuvres. Ce qui nous indique que les femmes sont représentées comme ayant des rapports assez libres avec les hommes, bien que régis par des normes sociales. Il y a même des rapports libertains, ceux-ci faisant aussi partie de la société telle que les auteurs la dépeignent. Le statut de la femme andalouse face à l'homme et dans ses rapports avec l'homme, semble à un carrefour : la femme n'est plus cette recluse que l'on isolait pour la préserver de ses pulsions potentielles, mais les codes sociaux gardent néanmoins des traces de cette époque.

3.2. Les femmes et l'amour

3.2.1. La séduction féminine

Force est de constater que la séduction joue un rôle central au sein des rapports entre hommes et femmes dans les récits, à l'image de la vie réelle. Ainsi, il apparaît donc comme essentiel de s'intéresser plus spécifiquement aux différentes tactiques de séduction, dans un premier temps celles déployées par les femmes, avant de voir en retour ce que mettent en œuvre les hommes pour tenter de séduire. L'on va par conséquent pouvoir observer que d'un côté comme de l'autre, chacun rivalise d'inventivité et de beauté pour s'illustrer dans le manège ancestral de la séduction. Mais on va également remarquer que les deux camps ont chacun des méthodes bien propres et distinctes, pour attirer l'attention du sexe opposé.

Sur ce thème de la séduction selon les femmes andalouses, on pensera évidemment en premier lieu, aux danseuses d'Estébanez qui semblent toutes rivaliser de beauté et de charmes, en laissant systématiquement les hommes comme éperdument conquis. En effet, Estébanez explique que :

« Sabido es que las saltatrices y bailarinas, españolas, singularmente las cordobesas y gaditanas, eran las mas celebradas de cuantas se presentaban en los teatros de la gentflica Roma; y tal habilidad y lo picante de los bailes se han ido trasmitiendo de siglo en siglo, de generacion en generacion, hasta nuestros días. Acaso la configuracion de la muger andaluza, de pie breve, de cintura flexible, de brazos airosos, la hagan propia cual ninguna para tales ejercicios, y acaso su imaginacion de fuego y voluptuosa, y su oído delicado y sensibilidad exquisita, la conviertan en una Terpsícore peligrosa para revelar con sus movimientos los delirios del placer, en sus mudanzas los diversos grados y triunfos del amor y, en sus actitudes, los misterios y bellezas de sus formas y perfiles. » (« Un baile en Triana, p. 204).

La danse permet indubitablement à la femme de mettre son corps et sa grâce en valeur, jusqu'à envoûter quiconque la regarde :

« El pie pulido de ella se perdía de vista por los giros y vueltas que describia y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurria, ya apartándola con desden y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecia para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginacion las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo; ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba ó derribaba alternativamente como quien recoge flores ó rosas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecia, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida como sílfide que corta el aire. El bailador la seguia menos como rival en destreza que como mortal que sigue á una diosa. » (« Un baile en Triana, p. 212-213).

Il semble assez évident que tant par les adjectifs et tournures employés tout au long de cette description que par l'ultime comparaison d'un homme qui suivrait cette danseuse comme un mortel qui suit une déesse, Estébanez manifeste l'effet extrêmement séducteur que cette danse produit sur les hommes y compris sur le danseur. Ce qu'une exclamation relative et postérieure vient confirmer : « ¡Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman á manos llenas y perdidamente! » (p. 215). Les femmes sont littéralement envoûtantes d'attraits et de charmes dans la mise en scène que fournit la danse. Elles peuvent par ce prétexte, dévoiler tous leurs atouts, que ce soit le potentiel immédiat de leur physique ou leur façon de mettre celui-ci en mouvement, et ainsi mettre à leurs pieds les hommes qui, en position de serviles spectateurs ne semblent pas avoir d'autre alternative que de succomber.

Ce lien entre séduction féminine et danse est aussi pointé par Giménez Serrano qui commente que : « La que nació bajo el caliente sol de Andalucía cede al estímulo de la juventud y se engalana y baila con delirio; mas pretende acercarse á los señores y pugna y se empeña en saltar la barrera que de la gente acaudalada le separa. Por esto recibe con gusto obsequios de las usías. » (« La andaluza y la manola », p. 309). Il voit même l'utilisation de la séduction de la part de l'Andalouse pour tenter d'obtenir une élévation sociale. Et pour revenir

au lien spécifique entre danse et séduction féminine, on constate que l'on pourrait le confirmer par chacune des innombrables descriptions de danseuses d'Estébanez, qui sans exception débouchent toujours sur la fascination masculine. Mais, on dégagera spécifiquement la description de la *Carmela* pour son éloquence vis-à-vis du pouvoir de séduction :

« cierta bailadora hija del aire, nietezuela del fuego, mapa del mundo, crema de licor, flor de la canela y remate de lo bueno, que por alto y por bajo, por liso y por raso, por menudo y repicado, por el cabriolín y trezadillo y por los quiebres y requiebres, provocaciones y tentaciones de su cuerpecillo y cintura, es maravilla de la naturaleza, asombro de los nacidos, estimulante de la vida, y sabroso mortificante de la carne, que vuela sin plumas, que quema sin candela, que aparece y desaparece ligera como el pensamiento, triscadora, impalpable, aérea, divina, celestial, etc. » (« Asamblea general », p. 259-260).

L'on remarque tout particulièrement ici l'expression « por los *quiebres y requiebres*, provocaciones y tentaciones de su cuerpecillo y cintura » qui atteste bien des différents éléments de séduction. D'abord, la femme est naturellement dotée d'une beauté indéniable, qui est ensuite mise en exergue par les mouvements de son corps, perçus comme « des provocations et des tentations ». L'on voit bien dans le terme « provocation » la marque d'une volonté délibérée de séduire. La femme est conçue comme une tentatrice et comme une tentation à la fois, et l'homme, une fois de plus, semble impuissant pour lutter face à un tel déploiement de charmes.

Mais si visiblement Estébanez Calderón n'arrive pas à isoler la séduction féminine du cadre de la danse ou ne le souhaite pas, Gautier vient en complément, nous apporter des situations appartenant davantage au quotidien, dans lesquelles les femmes semblent avoir tout autant de pouvoir de séduction. L'on rapensera par exemple au franc parler que les *costumbristas* soulignaient à propos des Andalouses et que Gautier illustre bien, quand il raconte qu'une jeune fille réclame, bien à sa façon, un tour d'adresse à un torero lors d'une corrida : « une jolie fille lui cire en lui jetant un baiser : "Allons, *señor* Montés, allons Paquirro (c'est son prénom), vous qui êtes si galant, faites quelque petite chose, una *cosita*, pour une dame. » (Tome II, p. 48). L'on voit bien la séduction mise en œuvre par cette jeune fille qui se sait certainement jolie, pour obtenir ce qu'elle veut : elle n'hésite pas à user de ses charmes en lui envoyant un baiser et prolonge cet élan en prenant appui sur la galanterie des hommes envers les femmes afin de placer le torero dans une quasi obligation de lui obéir, ce qu'il fera en l'occurrence. Même au travers de ce court exemple, on dispose d'un bon aperçu de l'art de la rhétorique et de l'esprit affuté dont les Andalouses font usage pour que les hommes exécutent leurs désirs. Gautier fait également état d'une autre tactique de séduction, lorsqu'il raconte que, tout en finesse et en retenue, les femmes charment les hommes qu'elles croisent dans la rue :

« Lorsqu'une femme ou une jeune fille passe près de vous, elle abaisse lentement ses paupières, puis elle les relève subitement, vous décoche en face un regard insoutenable, fait un tour de prunelle et baisse de nouveaux les cils. La bayadère Amany, lorsqu'elle dansait le pas des Colombes, peut seule donner une idée de ces œillades incendiaires

que l'Orient a léguées à l'Espagne ; nous n'avons pas de termes pour exprimer ce manège de prunelles ; ojeat manque à notre vocabulaire. » (Tome II, p. 95).

Bien que Gautier précise que ces œillades « n'ont cependant rien de significatif, et se portent indifféremment sur le premier objet venu », il est plus que probable que les Andalouses aient été conscientes de l'effet que celles-ci produisaient et qu'en ce sens, elles savaient s'en servir à bon escient. C'est ce que Giménez Serrano nous confirme lorsqu'il présente l'Andalouse comme une véritable séductrice née :

« A los mimos de una andaluza no hay hombre de carne y hueso, aunque vista saco y cilicio, que no arrie bandera y se entregue como un corderito manso: si estás serio y cejijunto llorará, gritará, os rodeará de ardientes caricias, jugará como un chico con vuestro cabello, con vuestros párpados, os hará mil muecas imitando vuestro gesto avinagrado y al fin tendréis qué sonreiros ó que conmoveiros, y luego... caeréis en su seno seducidos con su coquetería, embriagados con el magnetismo de sus ardientes y humedecidos ojos, de su piel bruñida y sedosa, que despide lumbre eléctrica como las nubes del crepúsculo de la tarde. » (« La andaluza y la manola », p. 309-310).

Giménez représente la femme andalouse comme irrésistible : quel que soit l'état d'esprit de départ de l'homme qu'elle veut séduire, elle mettra tout en œuvre pour arriver à obtenir ses faveurs. Giménez explicite même le plus concrètement du monde que l'Andalouse « tiene modos, seduce, engaña, saca cuanto puede á los mas avisados » (p. 310). Ainsi, on constate qu'il n'y a qu'un pas entre la séduction et la manipulation dans la conception de Giménez, lequel place côte à côte, le verbe séduire et le verbe tromper.

Pour ce qui est de Quinet, il ne donne pas d'information directe quant à une tactique précise de séduction, mais comme les autres auteurs, et tel que l'on a pu le voir précédemment, il décrit bien sûr les manifestations et l'importance de la beauté andalouse qui par elle-même constitue déjà le point de départ des tactiques de séduction. Il n'est pas nécessaire d'expliquer qu'une même tactique de séduction employée par une femme débordante de beauté et une femme banale, n'obtiendra pas le même effet. Aussi, la femme andalouse semble gagner sur tous les tableaux et ainsi remporter tous les suffrages. Mais on peut par conséquent se demander comment les hommes font face à une telle stature des femmes en matière de séduction, et de fait comment ils trouvent leur place afin de déployer leurs propres stratagèmes pour tenter d'amener à eux, ces femmes qui semblent avoir le monde à leurs pieds.

3.2.2. La séduction masculine

L'on va pouvoir remarquer ici qu'il faut en réalité bien se garder de penser que les hommes sont passifs et impuissants face aux femmes en matière de séduction, car si les femmes disposent de certains avantages, voire d'avantages certains, les hommes ne sont pour autant pas en reste. On l'a vu, les femmes occupent l'esprit des hommes voire les obsèdent, aussi, ont-ils

développés à leurs tour quelque tactique de séduction pour prendre dans leur filets des bijoux apparemment insaisissables. Gautier nous informe même que « rien ne paraît plus simple que de faire la cour à une jeune fille » (tome I, p. 44).

L'on revient bien sûr à cet égard sur les typiques et topiques scènes aux balcons où les hommes déploient tous leurs charmes pour courtiser leur favorite. Et ces scènes sont nombreuses puisqu'on les retrouve chez Gautier et les *costumbristas*. Quinet est une nouvelle fois quasiment absent, étant donné, on le sait, qu'il ne porte pas la même attention aux jeux amoureux que les trois autres écrivains.

L'on dira dans un premier temps, que les hommes, bien que souvent surpassés dans les descriptions, ont tout de même du répondant en matière de séduction dans la danse. Estébanez présentera par exemple :

« los dos costeños, que eran los sostenedores de la fiesta, mantenian el buen nombre de su habilidad con soltura y gracia, haciendo subidas y variantes muy extremadas, y poco oídas hasta entonces, y entonando la voz por lo nuevo y bueno, ya con sentido, ya con desenfado. El mas mancebo de los dos Gerineldos (y, por cierto, que tenia muy buen corte) no quitaba ojo de la Polvorilla, quien, por su parte, le pagaba, unas veces á hurto y otras bien á las claras, con miradas muy expresivas aquella preferencia y aficion. » (« El Roque y el Bronquis », p. 167)

L'on voit bien ici que la *Polvorilla* est sensible aux charmes de Gerineldos, le potentiel de séduction dans la danse apparaît ici comme réciproque. Mais la séduction est encore plus manifeste dans un geste du Jerezano envers la Perla : « El Xerezano, sin sombrero, porque lo arrojó á los pies de la Perla para provocarla al baile » (« Un baile en Triana », p. 211). C'est une pratique liée à la danse, qui contient tout de même une démarche séductrice, à laquelle la Perla répond d'ailleurs par l'affirmative. Un fois dans la danse, l'homme continue son jeu de séduction : « El galán de día, abrochando ya sus capullos que durante la siesta embalsamaban el contorno, daba lugar á que la dama de noche desabrochara los suyos para embriagar en suavísimas esencias el aire y los sentidos. » (« Asamblea general », p. 245). C'est bien ici une nouvelle provocation en vue d'obtenir quelque faveur féminine. Estébanez présente également la Basilisa comme l'une des femmes succombant aux charmes déployés par un homme dans ce but :

« donosa Basilisa, sobre el soberbio marteleño de tu amante, pasando blandamente tu airoso brazo en derredor del talle del mancebo. El caballo era bárceno, buen mozo, andando mucho, corriendo mas, suelto, saltador. Las calles era necesario ensancharlas para su braceo; las piernas se quebraran con una uva, tan ágiles y sutiles eran; la cola barriera el camino si no viniese recogida, y sobre el lomo se pudieran contar cien doblones ochavo á ochavo » (« Los filósofos en el figón », p. 70).

Et là encore, il semble normal qu'elle cède puisque le jeune homme est présenté comme véritablement majestueux et entreprenant. Et pour ce qui des jeunes filles qui ne dansent pas mais qui demeurent bien sagement auprès de

leurs ainées, Estébanez nous indique dans « La rifa andaluza » comment les jeunes hommes arrivent tout de même à les approcher et à tenter de les séduire :

« Los mancebos en pie, derechos como husos, formen corro en derredor de los escaños, y dichoso el que pueda atalayar á su Melisendra frente á frente, ó que logre flanquear la dificultad y colocarse al respaldo del asiento de la requebrada; así y con poner á la otra parte dos ó tres hombres provecos y barrigudos, eternos cabildantes de la hermandad y que autorizan el acto, tenéis ya, pintoras hechiceras, el cuadro casi concluido. » (p. 11).

C'est donc la présence d'hommes d'âge mûr qui permet aux jeunes hommes d'approcher l'objet de leur dévolu. Ils bravent ainsi les obstacles pour retrouver leurs belles. Mais il faut bien le souligner, les hommes prennent certains risques à courtiser ces dernières, car la compétition est parfois rude et les rivalités farouches. Tel qu'Estébanez nous en fournit un exemple dans « Gracias y donaires de la capa » :

« va un amigo á tomar la rosa que está en el pechero de una mugerr y, al tender la mano -y va de ejemplo-, ve al marido, ú otra bestia por el estilo, que le sorprende la intencion, y el hombre se queda así -y Capita daba á las manos, al rostro y á la persona toda, cierta aptitud entre trágica y cómica-; pues esto es quebrado de movimiento, porque no se perfeccionó la intencion; se quiso, y no se llegó á la gloria... » (p. 290).

Une violence dont Giménez et Quinet font également état. Quinet l'introduit dans le cadre de la fête et de la danse : « Au milieu de cet Eden, chaque danseur gardait fidèlement à sa ceinture sa large navaja ; et je ne répondrais pas qu'il n'y ait eu çà et là quelque brillant coup de couteau, entre deux fandangos » (p. 268). Sans tomber dans une interprétation freudienne qui le définirait comme un objet phallique, le couteau apparaît néanmoins ici, comme un symbole de virilité, comme une fierté et comme un signe de pouvoir et de puissance dans ce rapport de force qu'entretiennent les hommes entre eux. Chez Giménez c'est sous la fenêtre de Rosa que les querelles ont lieu : « los mozos del barrio rondaban su reja con guitarras y platillos, y mas de una puñalada se había dado debajo de su ventana » (« La Cruz de Mayo », p. 134). Cette situation nous conduit donc à la tactique de séduction la plus représentée et apparaissant comme la plus importante et la plus répandue, celle de la sérénade nocturne. Mais à propos de celle-ci, et au sujet notamment des risques encourus du fait des rivalités, Gautier apporte un regard beaucoup plus précis et nuancé. Il explique en effet que :

« En rentrant chez soi, l'on rencontre sous les fenêtres et les balcons les jeunes galants embossés dans leur cape et occupés à pelar la pava (plumer la dinde), c'est-à-dire faire la conversation avec leurs novias à travers les grilles. Ces entretiens nocturnes durent souvent jusqu'à deux ou trois heures du matin, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque les Espagnols passent une partie de la journée à dormir. Il arrive aussi de tomber dans une sérénade composée de trois ou quatre musiciens, mais plus ordinairement de l'amoureux tout seul, qui chante des couplets en s'accompagnant de la guitare, le sombrero enfoncé sur les yeux et le pied posé sur une pierre ou sur une borne. Autrefois, deux sérénades dans la même rue ne seraient pas supportées ; le premier occupant prétendait rester seul et défendait à toute autre guitare que

la sienne de bourdonner dans le silence de la nuit. Les prétentions se soutenaient à la pointe de l'épée ou du couteau, à moins cependant qu'une ronde ne vînt à passer. Alors les deux rivaux se réunissaient pour charger la patrouille, sauf à vider ensuite leur querelle particulière. Les susceptibilités de la sérénade se sont beaucoup adoucies, et chacun peut rascar el jamon (gratter le jambon) sous la muraille de sa belle en tranquillité d'esprit. » (Tome I, p. 46).

Il décrit donc que ces rencontres durent assez longtemps dans la nuit, ce qu'il justifie par une remarque toute personnelle ; mais il ajoute d'une manière semblant cette fois plus objective que les problèmes de rivalité appartiennent davantage au passé et que « les susceptibilités se sont beaucoup adoucies ». L'on soulignera également au sujet de ces entretiens que l'on avait déjà mentionnés pour parler de couples, que l'on considère qu'ils relèvent bien du processus de séduction étant donné qu'il y a justement de la compétition au cours de ceux-ci et qu'en ce sens la conquête n'est pas assurée. De plus, on ne peut nier que toutes ces démonstrations de la part des hommes ont bien pour but de séduire la femme visée, qu'il y ait engagement ou non entre le prétendant et sa belle, au moment où elles sont faites. Et ces pratiques ne se retrouvent en tous les cas, qu'entre jeune fille et jeune homme qui se découvrent, ou entre *novios*, mais jamais au sein d'un couple marié. L'on peut donc y compris dire, qu'elles sont liées à la qualité de célibataire. Mais pour revenir à l'explication de Gautier, l'on remarquera un autre détail : la présence de la cape. Car cette même cape, est présentée par Estébanez dans « Gracias y donaires de la capa », comme un agrément vestimentaire digne d'un véritable outil de séduction. Il y est exposé en effet, comment un jeune homme déjà bien doté par la nature use de la cape pour séduire son aimée :

« un hombre menos que treinteno en los años, de buen corte en la perpendicular de su persona, quebradito de cintura y ojito negro, y con garbo y saber en los movimientos, debe ser, y será siempre, cazador famoso y de grande acierto para esto de atrapar vivas, muy vivas las inocentes palomas de quince á veinte abrilas que entre celosías y verjas se muestran en las rejas y balcones, siempre que á su capa el caballero, ademas de gentileza, le dé todo el tilín y significacion debidos. Cuatro rondas y paseos por la calle, y cuatro despliegues y embozos al enfrontar la reja para dejar ver la configuracion del bulto, es el revuelo del cimbel que ya advierte á la individua del cual capítulo se trata, y es probado que ella nunca se equivoca, por lerda que sea. La danza armada por este son entretenido pide al momento el reclamo de la capa, que no debe ser menos eficaz que el canto de la perdiz desmachiembrada. » (p.298-299).

Il est intéressant de constater que la cape est à nouveau liée à la mise en scène des rencontres nocturnes aux balcons. Et l'on apprend en outre à cette occasion, que ces rencontres visent des jeunes demoiselles entre une quinzaine et une vingtaine d'années, ce qui confirme la conclusion que l'on avait avancée. Pour ce qui est de la cape, elle est présentée comme absolument indispensable pour garantir l'issue fructueuse de la situation. On la retiendra par conséquent comme un élément de poids dans les procédés de séduction masculine.

L'on dégagera par ailleurs une autre réflexion de Gautier, au travers de laquelle on en apprend beaucoup sur le fonctionnement des hommes envers les femmes, et inversement, au sein du processus de séduction. La scène décrite se déroulant lors d'une soirée à laquelle Gautier assiste, attentif :

« les jeunes gens causent avec les demoiselles, récitent les octaves et les dizains faits dans la journée, sont grondés et mis en pénitence pour les crimes qu'ils ont pu commettre la veille, comme d'avoir dansé trop souvent avec une jolie cousine, ou lancé une œillade trop vive vers un balcon défendu, et autres menues peccadilles. S'ils ont été bien sages, à la place de la rose qu'ils ont apportée, on leur donne l'œillet placé au corsage ou dans les cheveux, et l'on répond par un tour de prune et une légère pression de doigts à leur serrement de main lorsqu'on monte au balcon pour entendre passer la musique de la retraite. »
(Tome I, p. 43).

Même dans ce genre de rencontres, on constate que les hommes continuent de chanter ou réciter des compositions personnelles aux demoiselles pour les courtiser. Mais on aperçoit également la jalousie féminine, puisque Gautier explique que si jamais une demoiselle estime avoir perdu le monopole des grâces de son amant, elle le lui fait remarquer et payer. A l'inverse, Gautier indique aussi, que si le galant s'est bien comporté, il en est remercié par un œillet qu'il reçoit en retour de la rose qu'il aura lui-même apporté à la jeune fille. Un œillet qui est au préalable sensuellement placé dans les cheveux ou au corsage des jeunes filles. Cette fleur est donc le prix, la récompense d'une attitude des jeunes hommes approuvée par ces demoiselles. Enfin, on observe que les amants peuvent s'isoler et que pour ce faire, c'est l'homme qui en prend l'initiative en y conviant sa bien-aimée par un serrement de main, avant que celle-ci n'y réponde par « une légère pression de doigts », en guise de confirmation.

En somme, on retiendra surtout de la séduction masculine qu'elle passe, plus que celle féminine, par la flatterie, que c'est davantage aux hommes d'aller vers les femmes. Les femmes elles, jouent plus sur l'ambiguïté en se faisant désirer par les hommes afin que ces derniers viennent justement à leur rencontre, dans une démarche de séduction plus ouverte et affichée. Au delà, on distingue divers points communs, comme le fait de s'illustrer dans la danse ou de soigner sa toilette. De même les poèmes des hommes font écho à la piquante rhétorique des femmes, lesquels mutuellement, dans un effet de miroir, se charment avec jeux de langage. La flatterie appuyée des hommes renvoie également aux manipulations espiègles des femmes, chacun tentant d'obtenir ce qu'il veut de l'autre par quelque calcul.

3.2.3. L'expression et la présence du sentiment amoureux

Si les rapports de séduction entre hommes et femmes semblent habiter les différents récits suivant diverses manifestations, l'expression du sentiment amoureux apparaît quand à elle de manière beaucoup plus discrète et

restreinte. Doit-on voir là, la trace d'une écriture « masculine », il n'est rien de moins sûr. En effet, innombrables seraient les exemples d'auteurs, notamment romantiques, qui ont célébré et parfois même disséqué le sentiment amoureux, pour mieux l'appréhender, le comprendre et le décrire. Aussi, semble-t-il incorrect d'interpréter la rareté de la présence du sentiment amoureux dans les textes selon cette idée. De plus, rareté ne veut pas dire absence, c'est pourquoi l'on va tenter de relever les différentes allusions qui y sont faites afin d'observer comment elles sont introduites et quels liens elles entretiennent avec les allusions beaucoup plus abondantes aux rapports de séduction.

L'on peut d'emblée signaler, que les différents manèges de séduction abordés précédemment, ont fait dire à Gautier que « l'amour semble être la seule occupation à Grenade » (Tome I, p. 43). Pour autant, il constatera que beaucoup des échanges qui paraîtraient éloquents pour un observateur français de l'époque, ne signifient pas obligatoirement quelque chose de fort en Andalousie, et particulièrement à Grenade :

« cette galanterie est plutôt apparente que réelle ; malgré les œillades langoureuses, les regards brûlants, les conversations tendres et passionnées, les diminutifs mignards et le querido (chéri) dont on fait précéder votre nom, il ne faut pas pour cela prendre des idées trop avantageuses. Un Français à qui une femme du monde dirait le quart de ce que dit sans conséquence une jeune fille grenadine à l'un de ses nombreux *novios*, croirait que l'heure du berger va pour lui sonner le soir même, en quoi il se tromperait ; s'il s'émancipait un peu trop, il serait vite rappelé à l'ordre et sommé de formuler ses intentions matrimoniales par-devers les grands-parents. » (Tome I, p. 43-44).

L'on rappellera à cet égard que Giménez Serrano incrimine lui aussi directement l'Andalouse de feindre plus que de ressentir : « aparenta sentimentales amores y después se burla del porte y figura de su improvisado amador » (« La andaluza y la manola », p. 310). L'on voyait par ailleurs bien dans le commentaire de Gautier que la surveillance familiale ne demande qu'à se mettre en alerte quand un jeune homme manque à ses devoirs. Mais ce sont avant tout les amours feintes qui sont ici misent en cause, une problème qui reviendra préoccuper Gautier alors qu'il observe les réactions des femmes qui laissent partir à contrecœur les soldats changeant de garnison : « nous nous embarquâmes au milieu des cris et des hurlements des maîtresses ou femmes légitimes des soldats qui changeaient de garnison et faisaient route avec nous. Je ne sais pas si ces douleurs étaient sincères, mais jamais désespoirs antiques, désolations de femmes juives au jour de captivité, ne se laissèrent aller à de telles violences ! » (Tome II, p. 112-113). Gautier semble véritablement frappé par un tel déploiement de sentiments, qui lui paraît même trop accentué pour être vrai. Toutefois, dans des circonstances similaires, Giménez relate le comportement d'une Andalouse éloignée par obligation de son époux marin : « la esposa del marino sustente mira el movimiento de las olas, y quiere adivinar la suerte del que surca los mares » (« La velada de San Juan », p. 207). La femme semble assez mélancolique, et en ce sens, amoureuse de son époux. Son comportement plus en retenue, moins expansif, rend son amour plus

crédible et par là même apparemment plus sincère. Et c'est encore comme éprouvant un amour fort et sincère que Giménez décrit la réaction d'une Andalouse si celle-ci estime que son aimé est en danger : « La andaluza llorosa gritando se contenta con demandar socorro y poner su pecho delante del pecho de su prenda adorada » (« La andaluza y la manola », p. 310). Elle est donc prête à s'interposer au cours d'une bataille ou d'un duel pour sauver l'homme qu'elle aime. Ce qui signifierait qu'il est nécessaire de nuancer les conclusions qui pouvaient être tirées des allusions précédentes pour obtenir une idée plus juste du sentiment amoureux chez l'Andalouse, dans toute sa complexité. Et pour les cas de figure où la demoiselle ne paraît pas disposée à succomber aux charmes de celui qui la courtise, Estébanez a, comme on l'a souligné, rapporté une solution miraculeuse, celle de la cape qui ensorcelle et avec laquelle on débouche sur une amour on ne peut plus concret selon la description qui en faite : « de repente aplicó el astuto cazador la suerte del cambio del embozo, y con ella, *ella* se fascinó y la tomó el mareo y la fatiga del querer, y él comenzó á tener flux de sus amores, y treinta y una de mano siempre que queria y tendia la manta. » (« Gracias y donaires de la capa », p. 300).

Par ailleurs, on ajoutera que l'on trouve y compris un regard qui semble sincère sous la plume de Giménez, quand Rosa « echó una mirada á su amante, tan cariñosa y espresiva, que el pobrete casi no pudo acabar la copla de lo que se le estrechó el corazón y de la revolución que entró en su pecho. » (« La Cruz de Mayo », p. 136). Le couple paraît ici uni et réciproquement amoureux. Mais ce même couple sera pourtant menacée par la jalousie du jeune homme : « Clara la rubia trató de poner en paz á los dos amantes, y para atraerse al celoso Joseillo moduló aquella de: “viva Cádiz , / viva el Puerto , / viva quien sabe querer , / vivan los hombres que sufren / penas por una muger” Su voz era dulcísima y un sentimiento profundo acompañaba á las modulaciones. » (« La Cruz de Mayo », p. 136). Clara célèbre dans cette allusion les peines de cœur masculines, certainement par orgueil d'anciennes peines de cœur personnelles, mais c'est bien ici la souffrance des hommes à aimer les femmes qui est amenée — ces souffrances passant souvent par la jalousie comme c'était le cas ici. L'on retrouve également cette jalousie chez Estébanez, comme on l'avait vu, au sujet de la *Polvorilla* qui « ha dado celos de mala muerte con uno de esos costeños al *Pato*, » (« El Roque y el Bronquis », p. 163). On trouve aussi un « doliente y celoso amante » qui, « queriendo hacer el postrimer esfuerzo para recordar sus obligaciones á la voluble bailadora, y ganar por la ternura lo que perdía por las artes del advenedizo rival, tomó el canto otra vez á su turno, y con voz si bien vacilante si bien suspirada, entonó la copla siguiente: Yo soy la vela de cera / que está ardiendo en tu servicio, / y en pago del beneficio / le das un soplo á que muera. » (« La rifa andaluza », p. 14). La jalousie paraît être directement et proportionnellement liée à l'amour qu'il porte à la danseuse. Dans « El Roque y el Bronquis », ce sont plusieurs hommes qui sont présentés comme jaloux, puisqu'Estébanez parle du « sobrecejo y enfado de los maridos

mas rústicos é intolerantes y de los tutores mas desconfiados y recelosos » (« El Roque y el Bronquis », p. 159). Ce sentiment de jalousie serait donc assez répandu dans la gent masculine. Et à en croire Estébanez, il y a des fondements à cette jalousie, puisqu'est présentée l'infidélité d'une femme, l'Infante, qui n'est certes pas Andalouse, mais qui atteste d'une certaine image des femmes. Et à cette occasion, on trouve une belle démonstration d'amour, bien que celui-ci soit adultère : « -Abráisme -dijo-, señora; / abráisme, cuerpo garrido. / - ¿Quién sois vos el caballero / que llamáis así al postigo? / -Gerineldos soy, señora; / vuestro tan querido amigo. » (p. 214). C'est à nouveau l'homme qui semble le plus disposé à dévoiler ouvertement ses sentiments.

Se distingueront également des remarques plus générales de Quinet et Giménez sur l'amour, assez proches de celle de Gautier lorsqu'il s'impressionnait de voir que l'amour était partout à Grenade. Giménez Serrano s'exclame par exemple dans « La velada de San Juan » : « ¡Hora en fin, de los amores fáciles, de las apariciones fantásticas, de las doncellas encantadas y cautivas, de los palacios y de los jardines orientales! » (p. 206). Cette fête lui semble donc propice aux amours faciles. Un autre type d'amour qui paraîtrait bien correspondre au sentiment que peut ressentir une Andalouse envers ses « nombreux *novios* », tel que pouvait le décrire Gautier. Quinet quant à lui, à l'occasion de la fête de la reconquête de l'Andalousie, déclare au sujet des femmes qu' « une seule chose était certaine, le cœur de l'Espagne était là ; il battait avec force. Dans tout cela, il y avait de l'amour, et comme une chaîne de pierreries, il montait de la terre au ciel, avec un éclair d'allégresse, sourire de l'Espagne délivrée. » (p. 271) Il voit dans l'effusion de bonheur un rapport à l'amour tant l'émotion est vive, la vue de ces femmes épanouies lui fait immédiatement penser à l'amour. Il en est de même lorsqu'il assiste à une danse qui prend un tournant qui le bouleverse :

« C'est alors que la noble danse andalouse prenait un sens et parlait à l'âme, et surtout à ce moment où les danseurs tremblent, frissonnent comme l'oiseau qui bat de l'aile. Fascinés par une vision, il semble qu'un vertige d'amour sur-humain les éblouit. Ils chancellent, ils défaillent à mesure que le palais des rois maures les enveloppe du cercles des houris invisibles » (p. 268).

A nouveau, l'état de quasi transe des danseurs, ces échanges sensuels, lui évoquent l'amour, ou plus exactement « un vertige d'amour sur-humain ».

En substance, on a donc pu remarquer que les femmes sont autant liées à l'amour dans ces récits, au travers de la fausseté qu'au travers de la sincérité, que l'homme apparaît comme plus enclin que la femme à dévoiler ouvertement et publiquement ses sentiments. La manifestation du sentiment chez les femmes se faisant plutôt par des regards évocateurs et quelques autres attitudes suggestives. On peut également arguer d'après les différentes allusions, que sont néanmoins représentés divers notables éléments ayant trait aux sentiments amoureux, tels que la jalousie, l'adultère, la peur de perdre l'être aimé, etc. L'on en conclura enfin que la séduction, comme rapport humain occupe plus de

place que l'amour, comme sentiment intense et pur, et que cela témoigne tout de même d'un rapport propre des écrivains à la question des relations humaines et sentimentales : la beauté ou la séduction les interpellent davantage que le sentiment amoureux à proprement parler, pour ces représentations.

3.3. Les femmes et l'espace

3.3.1. Espace privé

Après avoir introduit socialement la femme au travers d'une approche l'envisageant dans son rapport avec les autres, comme une véritable composante sociale, il est temps de s'intéresser à son rapport à l'espace. L'on sait qu'à cette époque, courant du XIXe siècle, ce rapport est en considérable changement. En effet, si l'on a vu que les rapports de séduction entre hommes et femmes avaient évolués comme le signalait Estébanez, c'est en réalité justement parce que le rapport des femmes à l'espace a lui-même subi des changements. La femme s'émancipe peu à peu, ce qui se traduit de façon visible par sa capacité à sortir du foyer familial pour intégrer davantage les scènes publiques. La femme ne se limite plus aux frontières de sa maison, mais les franchit au contraire de plus en plus, à mesure qu'elle gagne en liberté. L'on va donc dans un premier temps évaluer l'importance de l'espace privé dans les représentations de femmes avant d'observer comment ces dernières occupent les différents espaces publics. L'on va aussi tenter de discerner la réelle incidence quant à la liberté des femmes afin de définir comment est présenté le lien d'interaction entre le facteur *espace* et le facteur *liberté*.

Quand on pense aux femmes et à l'espace privé, la première image marquante que renvoient les textes est bien sûr celle de la jeune fille qui se préserve derrière les murs de sa maison. A cet égard, Estébanez fournit un exemple de femme édifiant : « ella era zahareña, esquivaba y recelosa por extremo, [...] y la paloma manteníase encastillada y sola en su vivir escondida. » (« Gracias y donaires de la capa », p. 300) A son image, recluses dans l'enceinte de leurs foyers, Quinet imagine des jeunes filles qui se troubleraient à son passage : « dans les ruelles désertes, il m'a semblé que plus d'une captive, maure ou chrétienne, a soupiré derrière sa jalousie, en entendant ma caravane » (p. 310). Et c'est dans ce même esprit que se construisent les différentes scènes de rencontres aux balcons, puisqu'elles manifestent bien le décalage entre des jeunes filles qui sont tenues de rester dans leurs maisons, et des jeunes galants qui eux, passent une partie de la nuit à leur faire la cour, depuis les ruelles adjacentes. C'est bien ce que décrit Gautier lorsqu'il explique qu'« en rentrant chez soi, l'on rencontre sous les fenêtres et les balcons les jeunes galants embossés dans leur cape et occupés à *pelar la pava* (plumer la dinde), c'est-à-dire faire la conversation à leurs *novias* à travers les grilles. »

(Tome I, p. 46). Les jeunes filles peuvent être en contact avec les jeunes hommes, à la condition qu'elles le fassent depuis leur domicile, à travers les grilles des fenêtres, bien à l'abri.

Pour autant, la maison est loin d'être représentée comme un seul espace de réclusion, bien au contraire. Si les jeunes filles ne peuvent quitter leur domicile après une certaine heure, c'est parfois à l'intérieur de celui-ci que prennent place les fêtes les plus animées. Et à ce type de fête populaire, sont conviés parents et enfants de telle sorte que toutes les jeunes filles, que la fête ait lieu chez elles ou non, peuvent y assister, sous le regard vigilant de leurs aînés. C'est ce que démontre Gautier quand il raconte ses propres expériences dans les *tertulias* :

« Nous allions donc à la tertulia tous les soirs, soit dans une maison, soit dans l'autre, depuis huit heures jusqu'à minuit. La tertulia se tient dans le patio [...]. Chacun va saluer, en entrant, la maîtresse et le maître de maison, qui ne manque pas, après les civilités formelles, de vous offrir une tasse de chocolat, qu'il est de bon goût de refuser, et une cigarette que l'on accepte quelquefois. Ces devoirs accomplis, vous allez dans un coin du patio vous joindre au groupe qui a le plus d'attrait pour vous. Les parents et les personnes âgées jouent au tresillo ; les jeunes gens causent avec les demoiselles » (tome I, p. 42-43).

L'on voit bien que pour ce type de réunions qui se passent dans des lieux sécurisants, des maisons, les jeunes filles n'ont visiblement pas de difficulté à accompagner leurs parents, avant de rejoindre les jeunes gens de leur âge. Il est également question d'une *tertulia* chez Estébanez qui se tient :

« á la posada del convidante, que, como otras de su clase, se conocen, por grandes y espléndidas, con el distintivo de Hoteles. ¡Qué idas, qué venidas, qué trasiegos del coche al suelo y qué revueltas del suelo al coche! La entrada se defendía con mas contraseñas que la plaza de Figueras, y cada persona era avizorada, olfateada y examinada con mas escrupulo que fardo en almojarifazgo, ó que joya de alquimia en mano de fiel contraste. En fin: vencidos tantos fosos y rebellines, me instalé gloriosamente en el recinto privilegiado del baile, donde ya vagaban alegremente damas y mancebos al son de ministriles y chirimías. » (« Baile al uso y danza antigua », p. 274-275).

L'on remarque ici l'emploi du terme « posada » dans sa seconde acception, qui diverge de l'emploi de Gautier, et qui signifie simplement ici « maison personnelle ». De la même façon, on relève l'expression « damas y mancebos », qui nous indique au travers de l'association des deux termes, que les femmes ici citées sont certainement tout aussi jeunes que celles auxquelles Gautier faisait allusion, puisque ce sont bien des « mancebos », des jeunes hommes qui accompagnent celles qu'Estébanez désigne vaguement par le terme « damas ». Estébanez précise ensuite ce qu'il se passe lors de ces réunions : « oyendo aquí un requiebro, allá una cita, acullá un pese á tal, ó por allí una maldicion cordial á sendo marido importuno, cuando, al volver por un grupo de garzones y muchachas que se emplazaban para el rigodón », avant d'introduire « una linda muger de veinte años, cual se columpia donosa y vistosamente entre los brazos de aquel capitán de guardias » (p. 276). Estébanez

introduira aussi Manolito Gazquez dans ce type de rencontres, assez répandues à l'époque, puisqu'il livre la parole à ce dernier, qui raconte : « Una noche -decia- estaba yo en da tectudia de da condesa de... -siempre entre gente de calidad-, y allí habian baidado ciedtos itadianos bastante bien. Don Manodito no quiso baidad aquella noche, pedo das señodas me dogadon tanto, que ad fin sadí haciendo mi devedencia y mi paseo. » (« Manolito Gazquez, el sevillano », p. 61). C'est ici une comtesse qui organise la fête, et les femmes semblent y occuper une place prédominante. C'est ainsi que le présente Manolito, d'une manière que l'on imagine tout de même assez subjective.

Mais l'on voit bien globalement, que ces *tertulias* changent considérablement l'image que l'on pouvait avoir d'un foyer plus emprisonnant qu'accueillant, vis-à-vis des jeunes filles. Et l'on constate par là même, que même si les femmes devaient se cantonner à ces espaces, elles profiteraient néanmoins de rencontres et de contacts divers et variés. L'espace privé de la maison devient un lieu de collectif, de fête et de rencontres. Les maisons deviennent parfois même des lieux quasiment publics, lorsqu'elles abritent des fêtes de village auxquelles assistent une grande partie des habitants. C'est ce que démontre, au travers de nombreux exemples, Estébanez Calderón. C'est le cas notamment, pour « los juegos llanos de Alora » qui se déroulent « en casa de la Remedios, en donde el baile se preparaba. » (p. 165). On y retrouve la *Polvorilla*, ainsi que d'autres nombreuses jeunes filles qui, se retirent cependant plus tôt de la fête : « por mi vera percibia pasar silenciosas cabezas llenas de rizos, ó deslizarse en agachadillas los callados pies de las Sabinas hermosas que huian de aquel recinto endiablado, así bien como tórtolas que huyen las enramadas invadidas por la brutez pastoril, ó como tímidas cautivas que se alejan de los horribles lechos de los piratas y corsarios. » (« El Roque y el Bronquis », p. 171). A l'égard des jeunes demoiselles, la maison de la Remedios vient donc à être qualifiée de « recinto endiablado », ce qui atteste bien des diverses possibilités de perception d'un même lieu. Dans « Un baile en Triana », on retrouve le même genre de situation, où une maison se transforme en véritable espace de fête :

« el Planeta, el Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves, la Perla, y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la funcion. Era por la tarde, y en un mes de mayo fresco y florido. Atravesé con mi comitiva de aficionados el puente famoso de barcas para pasar á Triana, y á poco nos vimos en una casa, que por su talle y traza recordaba la época de la conquista de Sevilla por San Fernando. El río bañaba las cercas de espacioso patio, cubiertas de madreselvas, arboleras y mirabeles, con algún naranjero ó limonero en medio de aquel cerco de olorosa verdura. La fiesta tenia su lugar y plaza en uno como zaguán que daba al patio. » (p. 208).

Et c'est dans cet environnement que « salió la Perla con su amante el Xerezano á bailar » (p. 211). Ce quartier de Triana, cher au cœur d'Estébanez, abritera aussi l'« Asamblea general », qui se tiendra plus précisément dans :

« cierta casa ubicada en la capital del mundo, cabeza visible de la España (el barrio de Triana), con frontispicio á la calle *Non plus ultra*,

que es la de Castilla, y con tapias al mar de los ríos y al río de la gloria, quinto del Paraíso, á quien al presente los nacidos llamamos Guadalquivir. Si este palacio, por su humilde sobreescrito y modesta apariencia, no lo hubiera escogido por suyo ningún Dux de Venecia, en cambio, no lo desdenara para regalada mansión nocturna el visir mas amigo de frescuras y de perfumes, si le dejaran contemplar el paisaje mágico y la vista deliciosa que desde el jardín de la casa se alcanzaba » (p. 243-244).

Comme on avait pu le faire remarquer précédemment, cette assemblée se composent d'hommes et de femmes qui se voient séparés spatialement, puisqu'Estébanez distingue spécialement « el cuartel y andanada femenil » qui se composent notamment de « Cuatro Matronas [...] como las capitanas de aquel escuadrón mugeril. ». On y retrouve aussi « María de las Nieves, Tránsito, la Accidentes y Entrecejos », ainsi que :

« las hileras de gitanillas y muchachas bailantes y cantadoras que se agolpaban en su derredor con los palillos entre los dedos, con muchas flores en la cabeza, el canto y la sonrisa en los labios, el primor de la danza en los pies, y los movimientos y los pecados mortales todos en el talle y la cintura. Allá se miraban Perlerina, Suspiros, la Tirana, Remates, Encantaglorias, Paraísos, Terciopelos, Trini, Pespuntes y veinte mas famosas por su canto y sus gorjeos, mientras acá se revibraban en los asientos ó se columpiaban saltando en el terrizo, la Triscante, Saltitos, Tres-golpes, Saleros, Corpiños, Zaranda, Serení, Vendavales y Culebrita, la Rigorosa, y muchas otras mentadas y nombradas en la ancha Andalucía por su gracia y donaire en los bailes de la tierra. » (p. 253).

Il se dégage également la venue de la jeune Carmela :

« ¡Bien venida sea la flor de la gracia! ¡Viva la rubia Carmela! ¡Ya es nuestra, como la carnicilla de nuestros huesos! ¡Hagámosla la Emperadora del aire y Condesa de toda esta tierra! La zambra en tal punto, se dejó entrar por las puertas del zaguán cierto pajecillo de pocos años [...]. Y entrando que entraron, se dejó ver de capitana y adalid la muchacha anunciada por don Poyato: y en verdad que era ella un tipo acabado de su raza y su país. » (p. 270).

Encore une fois, la maison apparaît ici comme un lieu presque public tant la fête est ouverte et les invités nombreux. Mais Estébanez n'est pas seul, Giménez conçoit également des maisons comme des lieux de festivités. Il décrit notamment la maison de la Tarasca comme un lieu de fête exceptionnel :

« Allí como hay tantas flores se celebra la venida de las flores, y cuando llega Mayo repartiendo alegría, se festeja atan deseado señor con una función de lo mas bueno, eligiendo para tan laudable objeto el día de la Cruz. Muchas he visto; porque la verdad me pirro por estos bromazos ¡ Ay! pero ninguna cenía la celebrada en casa de la Tia Tarasca, flory nata de las viejas de buen temple. » (« La Cruz de Mayo », p. 133).

Et il le confirme par les faits, quand il explique au sujet de la fête qui a donc lieu chez la Tia Tarasca, que « después que hube mirado y remirado la compostura de la estancia, eché una ojeada á las personas, y aqui fueron las congojas y los alborotos de corazón... Todo lo mas florido que se cria en las riveritas del Genil y del Darro estaba sentado, ensillas y bancos, colocados de modo que dejaban un vasto círculo para la danza. » (p. 135). Et il est également

intéressant de constater que la Tarasca de Giménez, rencontrera et discutera dans ce même *cuadro de costumbre* avec une certaine Tia Mária, un personnage qui existe de la même façon chez Estébanez et qui reçoit justement dans sa maison, le personnage-narrateur de « El Roque y el Bronquis » : « vinimos á dar con nuestros cuerpos en casa de la tía Mária. » (p. 164). Cette connexion entre les deux auteurs fait évidemment écho à la reprise du personnage d'Estébanez Calderón, Manolito Gazquez, par Giménez Serrano.

Par ailleurs, au sujet des maisons qui accueillent des femmes, on remarque que les femmes vont également chez le *Compadre* pour demander de l'aide comme l'explique Giménez dans « El compadre », quand il indique que, « su casa es el amparo de los pobres », avant d'introduire l'échange entre une épouse en détresse et celui-ci. Mais il confirme également cette information dans « La Cruz de Mayo » quand il raconte que « la tia Tarasca, á pesar de pesares, tuvo que acudir por algunos dinerillos á casa de varios compadres ». Et comme la maison du *Compadre* est évidemment aussi celle de sa femme, la *Comadre*, on apprend que l'ambiance y est même festive, — une fois de plus — : « hay cantares, reunión y fiesta en casa de la comadre » (p. 134).

Par ailleurs, au delà des seuls chants, danses et musiques qui composent les fêtes qui se déroulent dans différentes maisons, on distinguera « la rifa andaluza », autrement dit, une tombola, du *cuadro de costumbres* éponyme, qui se tient plus précisément dans une maison de campagne, un ermitage. Estébanez précise que « se hallaba el festejo cierta tarde de la bendita Cruz de Mayo, cuando ocurrió la aventura más cómica que puede inventar la más picaresca imaginación. » (p. 12). Il se réfère à l'anecdote au sujet de la *Reina* et de la *rifa*, qui piègera un jeune homme qui ne s'était pas méfié de la taquinerie de cette dernière. L'on souligne d'autre part, un nouveau point commun entre les deux écrivains *costumbristas*, puisqu'Estébanez indique que la *rifa* se tient le jour de la Cruz de Mayo, lequel on le sait, occupe la totalité de l'un des *cuadros de costumbres* de Giménez, et lui fournira en outre son titre. Dans cette tombola, les jeunes filles sont encore une fois séparées des jeunes hommes puisque c'est ici qu'Estébanez expliquait que « las muchachas solteras del barrio ó aldea » étaient « á un lado, separadas de todo tacto masculino y ataviadas cuanto mas possible », accompagnées de « cuatro ó seis dueñas » (p. 11).

Dans un autre registre, on peut également imaginer que toutes les hôtesse et cuisinières de *posadas* de Gautier vivent elles-mêmes, pour la grande majorité dans ce même lieu. Il ne faut pas oublier que le terme *posada* signifie tout autant « maison personnelle », qu' « auberge », aussi paraîtrait-il normal que l'hôtesse vive dans ce lieu et ne se limite pas qu'à y travailler. Quinet perçoit lui, l'une des *posadas* qu'il visite comme un véritable lieu de fête, du fait de l'ambiance qu'il y trouve : « Je rentrai à ma posada exténué et ravi. Je la trouvais encombrée par d'heureux bohémiens qui voyageaient dans une galère. A peine arrivés, la guitare résonnait ; une femme jouait des castagnettes,

d'autres chantaient : à ce concert improvisé deux jeunes filles dansaient le fandango. » (p. 312).

Enfin, Estébanez propose un tout autre type de maison abritant des femmes, au travers des maisons closes de la Morería. Ces maisons pourraient évidemment être l'antithèse même des foyers familiaux qui protègent des jeunes filles. De la préservation à la débauche, les maisons semblent accueillir des situations diverses et variées. L'on est donc loin de l'image unique de la maison comme rempart à la concupiscence. L'espace privé apparaît riche des différentes situations qu'il abrite et les possibilités des femmes en cet endroit en sont donc multipliées d'autant. Bien que l'on remarque néanmoins que, concernant spécifiquement les jeunes filles, leur surveillance n'est jamais vraiment absente, une figure d'autorité étant toujours présente comme garante de leur bon comportement. Ce qui nous amène à en tirer des conclusions quant à la liberté des femmes, dont on dira donc qu'elle semble assez large globalement, les femmes allant et venant spontanément dans les divers espaces privés, bien que les jeunes filles soient, tel que l'on vient de le décrire, assez surveillées. Cette surveillance des jeunes filles se transforme d'ailleurs avec l'âge, en vigilance des maris, qui guettent les regards inquisiteurs de prétendants illégitimes, pour assurer en amont la fidélité de leurs épouses. Mais au delà des ces différents éléments, les femmes semblent disposer d'un champ assez libre pour évoluer selon leur bon gré, dans les différentes situations qui se présentent à elles.

3.3.2. Espace public

Au delà de l'espace privé, les femmes s'illustrent également et notablement dans différents espaces publics. Du travail en campagne, aux fêtes de villages, en passant par les voyages, les femmes semblent être partout, selon les différentes représentations des quatre écrivains.

La prédominance de la fête constatée dans les rencontres privées se retrouve dans les représentations d'événements ayant lieu dans des espaces publics. Durant la fête célébrant la reconquête de l'Andalousie, Quinet observe par exemple que « des processions de jeunes filles montent à leur tour ; chacune frappe le battant » (p. 265). C'est là même où il remarquera les chanteuses et danseuses qui participent aussi à la fête. Chez Estébanez, les allusions sont évidemment abondantes. L'on retrouve un événement se tenant « en cierto corral de comedias de esta corte », où Estébanez explique que l'apparition de « la perla bailadora, fue todo un punto. En verdad, en verdad, pocas mugeres vi nunca tan cumplidas, y por el prendido dificultosamente se hallaria cosa tan rica ni tan airosa. » (« El bolero », p. 23). L'on pensera également à « La linda serrana, / el sol de la aldea, » qui, « por ver y lucirse / va y viene en la feria. » (« La niña en feria », p. 39). Mais l'un des plus grands et des plus notables

rassemblements semble tout de même être celui de « La feria de Mayrena ». En effet, Estébanez s'exclame :

« ¡Ay, Mayrena; ay, Mayrena del Alcor! Si tu nombre en la lengua de los moros recuerda agua de la fuente, si con tus olivos eres la mata de albahaca de los olivares que crecen entre Carmona y Sevilla; si el Alcor sobre que estás situada te encima y sobrepone á cuantas villas, lugares y alcairías ostenta el Guadalquivir y presenta el Aljárafe; ¿quién no te celebrará además por aquella tu famosa feria de los finales de abril, precursora de la de Ronda, primera en todo el año para aquellos países, y rica cual ninguna de las dos Andalucías, alta y baja? Allí, á tu feria, acude toda la gente buena, así de mantellina como de marsellés; allí las quebradas de cintura y ojito negro »(p. 65).

Et se distinguent dans cette fête, « allá las gitanas, cubiertas de flores, en un aduar de chozas de singular talle y traza » (p. 65). C'est aussi dans ce cadre, qu'Estébanez met en exergue l'arrivée de Basilisa : « Así entraste en Mayrena aquel día, donosa Basilisa ». Et des autres femmes présentes, il ne se dira que peu de choses, justement parce que l'attention est accaparée par la « donosa Basilisa » : « Aquella noche bailaste en la fiesta, flor de las serranas, y tu galán contigo, cien coplas y mil y mil mudanzas. Los hombres al verte enloquecian, y las demas mugeres, á su despecho, se deshacian en tus alabanzas, pues tal es el poder de la hermosura. » (p. 70-71). La présence des femmes et jeunes filles dans cette « Feria de Mayrena », semble non seulement indéniable mais aussi considérable et éminente, notamment au travers du personnage de Basilisa. Estébanez montrera également comment les jeunes filles se précipitent à une fête dès qu'elles en ont l'occasion, lorsqu'il explique que la « Señora maestra / quedóse durmiendo. / Al dar de los gritos, / las chicas salieron. » (p. 218). De ces demoiselles, se dégagera la Nena, pour laquelle il précise que « Damas le acompañan / de alcurnia y respeto, / la Toña y Menguilla, / la nieta del Tuerto. / También Maricota, / Pepona Talego, / y Tusa Villodres, / hija del Tendero. / Cada cual escoge / su lindo don Diego, / y llenan la plaza / con su contoneo. » (« La miga y la escuela », p. 219) Et démarre ainsi une fête. L'on voit que les « damas » qui accompagnent la Nena, sont davantage là pour se divertir que pour la surveiller. Estébanez emploie d'ailleurs à juste titre, le verbe « accompagner » et non « escorter » ou tout autre verbe qui eût mis en avant une quelconque surveillance. Chez Giménez, on retrouve ce type de fête de plein air, à l'occasion de « la velada de San Juan ». Il présente d'abord le cadre :

« las sombrías alamedas y los espesos jardines brillan con el reflejo de los faroles, estrellas de aquel opaco cielo », avant d'ajouter que « la oscuridad protege á los amantes, las sombras convidan á la franqueza, y aun á la desenvoltura. Todo es confusión y desorden: aquí murmura con voz destemplada una vieja, allí bailan, chillan, cantan y jalean. » (p. 206)

Il est donc question d'une nuit légère, qui profite aux amants. Toutefois, à deux heures du matin, la fête se termine et chacun rentre tranquillement chez soi : « deshácense los grupos, y cada cual busca sus hogares.— Son las dos. » (p. 207). La formulation « los amantes » de Giménez, se référant indifféremment aux hommes et aux femmes, participe à communiquer un sentiment de liberté

et de spontanéité qui se voit appuyé par les termes, « franqueza » et « desenvoltura ». Les femmes paraissent jouir d'une liberté encore plus grande lorsqu'elles sont en extérieur, à l'abri des regards. Ce qui serait tout à fait compréhensible, si l'on se souvient de détails tels que la promptitude des Andalous à commérer sur les rapprochements entre sexes que soulignait Gautier, ou de la même façon, le goût pour les ragots des voisines décrites par Giménez. Aussi, on imagine aisément que la femme pouvait se sentir plus libre d'agir lorsqu'elle était isolée et abritée par l'obscurité de la nuit et par l'effervescence d'une fête qui attire sur elle les regards des participants.

Pour autant, et bien que la fête fasse intrinsèquement partie du caractère andalou — tel que l'ont décrit les quatre auteurs —, les festivités ne sont pas les seuls prétextes permettant à une femme de quitter le foyer. Estébanez montre à cet égard, que « doña María la Brava, la valerosa Gorgoja », entre naturellement dans une taverne, où elle « presenció en silencio por larga pieza aquella historia con aquel placer femenino que las hijas de Eva gustan en trances semejantes » (« Pulpete y Balbeja », p. 5), avant d'affirmer avec véhémence lors d'un échange avec les hommes de ladite taverne qu'un seul homme n'avait de grâce à son cœur. En ce sens, la femme semble pouvoir pénétrer des lieux qui sont pourtant encore aujourd'hui considérés comme typiquement masculins, sans plus de conditions. Cela paraît tout à fait naturel et normal dans la représentation qu'en fait Estébanez. Un autre endroit, où un voyageur français tel que Gautier ne s'attendait pas forcément à trouver des femmes, c'est bien sûr à la corrida, comme on avait déjà pu le faire remarquer. Cependant, à sa grande surprise, elles sont bien présentes, puisqu'il souligne que « les femmes étaient en assez grand nombre », et participent y compris activement au spectacle. Il explique en effet, que « les chances diverses de l'agonie de taureau sont suivies attentivement par de pâles et charmantes créatures [...]. Le mérite des coups est discuté par des si jolies bouches, qu'on voudrait ne les entendre parler que d'amour. » (Tome II, p. 42-43).

D'autre part, pour ce qui est de l'environnement de nuit, si l'on a pu voir que les rencontres nocturnes entre jeunes gens se faisaient aux balcons, l'on verra tout de même que certaines demoiselles ne sont pas abritées derrière leurs grilles, mais en compagnie directe des jeunes hommes, dans la rue : « Les jeunes filles, assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas ; à chaque stance éclataient des rires, des cris, des applaudissements, à n'en plus finir. D'autres groupes dansaient au coin des rues, la *cachucha*, le *fandango*, le *jaleo*. » (Tome II, p. 35). En revanche, il faut bien préciser qu'il apparaît comme habituel que tous types de femmes se rassemblent à la tombée de la nuit, comme c'est le cas des Grenadines qui se rendent à « L'Alameda de Grenade » qui selon Gautier, « est assurément l'un des endroits les plus agréables du monde : elle se nomme le *Salon* ; singulier nom pour une promenade ». Il explique donc que :

« Le soir, au Salon, entre sept et huit heures, se réunissent les petites maîtresses et les élégants Grenadins [...]. Rien n'est plus charmant que

de voir aller et venir par petits groupes les jeunes femmes et les jeunes filles en mantille, nu-bras, des fleurs naturelles en satin dans les cheveux, des souliers de satin aux pieds, l'éventail à la main, suivies à quelque distance par leurs amis et leurs attentifs » (tome I, p. 38 à 41).

Les femmes et jeunes filles semblent se promener naturellement dans les rues, sans être cette fois particulièrement surveillées. De la même façon Gautier constate qu' « une compagnie de Grenadins et de Grenadines vint passer la journée à l'Alhambra ; il y avait sept ou huit femmes jeunes et jolies, et cinq ou six cavaliers. Ils dansèrent au son de la guitare, jouèrent aux petits jeux et chantèrent en cœur ». (Tome I, p. 65). Là encore, les femmes, a fortiori jeunes, ne paraissent pas rencontrer de difficulté à participer à ce genre d'escapade, comme on avait déjà pu le remarquer. De jour comme de nuit, il semble aisé et normal qu'une femme s'illustre dans les espaces publics sans présence masculine systématique ou surveillance d'une aînée. A ce propos, on peut repenser également aux deux jeunes sœurs qui dansaient et jouaient de la musique auprès de leur mère, dans la rue. Elles sont certainement gitanes, ce qui pourrait distinguer leurs pratiques de celles des autres Andalouses, mais on voit bien qu'elles ne sont qu'entre filles et femme, dans la rue, sans présence masculine, et que cela semble à nouveau le plus naturel du monde. Les femmes se mêlent parfois même aux disputes qui éclatent entre hommes sur la place publique comme le montre Giménez : « Ni las voces de *¡la justicia! ¡lajusticia!* que daban Toña y la escribana, ni el candil de la Margara que vino á caer sobre los combatientes , con su añadido de aceite y pábilo, fueron bastantes á suspender la quimera, que tomó nuevo giro con la aparición del alcalde y su ministro. » (« El compadre », p. 134). Ainsi, les femmes se sentent les égales des hommes pour les affronter aussi directement. Sans retenue particulière, mais plutôt avec une grande spontanéité pour sortir sur la place et prendre part au conflit ou tenter d'en calmer les acteurs.

Pour d'autres femmes, la diversité spatiale qu'elles occupent passent par leur lieu de travail. Quinet observe par exemple une paysanne qui marche à travers la nature pour aller chercher de l'eau : « de loin en loin, une femme passe, les pieds nus, une urne sur la tête. Suivez-là jusqu'auprès d'une citerne. » (p. 248) Il rencontrera de la même façon la si jolie Dulcinée qui « portait de l'eau (une cruche sur la tête) à des laboureurs. » (p. 305). C'est également le cas des cigarreras qui vont à la manufacture de tabac. Gautier est le seul à s'intéresser véritablement à ces femmes, mais il suffit à donner un bon aperçu de leur condition : « L'on nous conduisit aux ateliers où se roulent les cigares en feuilles. Cinq ou six femmes sont employées à cette préparation [...] elles parlaient, chantaient, et se disputaient toutes à la fois. » (Tome II, p. 110-111). Seules entre femmes, leur liberté est incontestable, elles vivent leurs journées à leur manière et à leur rythme. Elles sont peu vêtues mais ne dérangent personne puisqu'il n'y a généralement pas de témoins pour s'en offenser ou pour en tirer des conclusions hasardeuses. Cet espace apparaît donc comme favorisant la liberté et l'indépendance féminine.

Plus globalement, on pourrait croire que cette liberté de mouvements est due à une bonne connaissance du lieu par les femmes et leurs entourages, mais il n'en est rien. La femme andalouse ne se limite pas aux frontières de son village ou des alentours, mais se lance au contraire dans l'inconnu du voyage. On les trouve dans les ports, comme lorsque Gautier remarque au port de Malaga, « les femmes, coiffées drapées dans de grands châles écarlates qui encadraient merveilleusement leurs figures moresques », qui « marchaient rapidement, traînant après elles, quelque marmots tout nu ou en chemise. » (Tome II, p. 39). Mais elles quittent aussi la terre ferme pour embarquer sur des bateaux. Ce qui, selon Gautier ne s'avère d'ailleurs pas être une grande réussite : « Le pont offrait le spectacle le plus lamentable ; les femmes, si charmantes tout à l'heure, verdissaient comme des noyers de huit jours. Elles gisaient sur des matelas des malles, des couvertures, dans un oubli complet de toute grâce et de toute pudeur. » (Tome II, p. 135-136). Les femmes paraissent assez mal gérer, selon la description qu'en fait Gautier, les incommodités de voyages certainement encore assez rustiques. Et c'est bien ce même constat que l'on retrouve quand il voyage en charrette en compagnie d'une famille : « le chemin de traverse que nous suivions montait et descendait d'une façon assez abrupte à travers un pays bossué de collines et sillonné d'étroites vallées dont le fond était occupé par des lits de torrents à sec et tout hérissés de pierres énormes qui nous causaient d'atroces soubresauts, et arrachaient des cris aigus aux femmes et aux enfants. » (Tome II, p. 65). Mais si le voyage peut comporter certains désagréments, le plaisir final du dépaysement se maintient, comme on peut l'observer chez la dona Carmen de Quinet, qui voyage pour la première fois, en quittant sa Cordoue natale pour aller à Séville, et qui s'exalte « tout ébahie de la vie ardente de Séville » (p. 342).

L'espace public élargit le champ des possibles de l'espace privé et la surveillance y semble moins manifeste, selon les représentations de femmes en extérieur. Comme si l'accès à l'espace public induisait préalablement une dérogation en faveur de l'autonomie des femmes et surtout des jeunes filles. Ce constat pourrait aussi s'expliquer par la plus grande difficulté à contrôler de grands espaces. Mais cette explication n'est quoi qu'il en soit que partielle puisqu'elle ne justifie pas, par exemple, la présence d'une jeune fille comme la Gorgoja dans une taverne. Il faudrait donc voir là, un réel gain d'autonomie et de liberté. Mais alors, étant donné que le confinement des femmes dans leur foyer tombe en désuétude, et sachant que celui-ci existait notamment du fait de l'influence de la religion catholique sur la société, on peut de fait s'interroger sur le nouveau rapport que les femmes entretiennent avec la religion.

3.3.3. La religion et la femme : carcan ou instrument de rencontre ?

Si à première vue, notamment à propos de la condition féminine, la religion apparaît souvent comme un carcan, on va pouvoir observer que cette

idée est bien loin de la vérité, telle qu'elle se traduit dans les œuvres. En effet, on se rend compte que la religion est plus souvent un prétexte aux rencontres amoureuses, notamment au travers des fêtes religieuses, qu'un carcan maintenant la femme dans une éthique morale stricte et obligée.

Giménez dira globalement de l'Andalouse qu'elle a tendance à être assez bigote : « La manola es poco religiosa: la andaluza suele rayar en beata. » (« La andaluza y la manola », p. 310). Et Quinet décrira des yeux d'Andalouses en disant qu'ils dégagent « des regards de flamme où l'âme mahométane et l'âme chrétienne semble lutter encore et gronder en secret dans un perpétuel orage » (p. 270). Il perçoit lui, la femme andalouse comme un savant équilibre entre les deux religions qui ont marqué la terre andalouse. Mais plus pragmatiquement, on relèvera à plusieurs reprises, la présence de la religiosité populaire, grâce, et à l'occasion de fêtes religieuses. Par exemple, la fête qui se célèbre chez la Tarasca de Giménez, qui est bien entendu « la Cruz de Mayo », est une fête disparue du calendrier de la liturgie chrétienne, mais qui honore tout de même la croix sur laquelle le Christ est mort, et qui se maintient dans de nombreux pays hispaniques dont l'Espagne. C'est en partie ce qu'explique Giménez en se référant à l'Andalousie, avant d'ajouter que la meilleure des célébrations se tient chez la Tarasca :

« Alli como hay tantas flores se celebra la venida de las flores, y cuando llega Mayo repartiendo alegría, se festeja á tan deseado señor con una función de lo mas bueno, eligiendo para tan laudable objeto el día de la Cruz. Muchas he visto; porque la verdad me pirro por estos bromazos ¡ Ay! pero ninguna como la celebrada en casa de la Tia Tarasca, flory nata de las viejas de buen temple. » (p. 133).

Chez Giménez, il y a également un autre *cuadro de costumbres*, « La velada de San Juan », qui relate une fête d'origine religieuse. Bien qu'une grande part du récit soit consacrée à des aspects de la fête qui n'ont pas vraiment trait au religieux, Giménez rapporte tout de même quelques informations sur le sujet :

« Sin duda se acerca el momento solemne. Ya suena el reloj de la catedral, y el silencio sepulcral que reina, se asemeja al de los naufragos cuando esperan el segundo cañonazo de socorro.... ¡Las doce!!!... gritan al fin en coro universal que rompe los aires como el estruendo de una tormenta de los mares. ¡Las doce!!!... y todos se arrojan como desesperados á bañar su rostro y sus cabellos en las aguas que riegan las alamedas, ó en el redondo mar de la bomba semejante á un escudo de acero bruñido rociado de perlas. Parecen una banda de gaviotas cuando se arrojan chillando sóbrelas olas, levantando mangas de lluvia con sus alas. ¡Las doce de la noche de San Juan!!!... ¡hora poética y de estrañas tradiciones para el pueblo andaluz oriental como su nombre » («La velada de San Juan », p. 206).

L'on voit ici comment, alors que les douze coups de minuit résonnent depuis la cathédrale, tous vont perpétuer une tradition, qui a tout du baptême originel. Et l'on remarque que Giménez s'amuse à relever le surprenant mélange que produisent les héritages maures et chrétiens. Les Andalous ont jusque dans ce nom une marque moresque, mais perpétuent dans les faits des pratiques et traditions chrétiennes, une vision incontestablement plus

empirique que celle de Quinet. Par ailleurs, on soulignera que le moment décrit est considéré par Giménez comme solennel. Un adjectif que l'on retrouve chez Quinet, également employé pour une fête religieuse :

« Ecoutez ! une cloche retentit dans l'Alhambra, au haut de la tour de la Véla qui regarde la plaine. Pendant une journée entière, ce bruit solennel éclate sur Grenade. Des processions de jeunes filles montent à leur tour ; chacune frappe le battant. C'est une promesse de bonheur, pour la vie entière, que de toucher aujourd'hui la corde de cette cloche qui ne doit pas se faire un moment. Quelle est la nouvelle annoncée avec tant de fracas ? une grande nouvelle : l'anniversaire de la prise de Grenade sur les rois maures. » (p. 264)

Malgré l'exaltation de Quinet à cet instant, il faut bien signaler que c'est durant cette même célébration que l'on retrouve la vieille femme, que « le recueillement religieux n'avait pas empêché [...] d'usurper, à travers les barreaux, le sceptre d'argent des rois catholiques » (p. 265). A la suite de quoi, il déplore de plus, la mauvaise qualité du sermon fait lors de l'office. La perception du religieux se dégrade progressivement dans le récit de Quinet, lui qui ne doutait pourtant pas de l'attache des Espagnols à la religion lorsqu'il expliquait, convaincu, que « dans la pensée de l'Espagnol, ce n'est pas l'Espagne, c'est Dieu qui a vaincu la France. », en se référant aux conflits qui avaient naguère, opposé les deux pays. (p. 244). Cette dégradation se retrouve également chez Gautier. L'on repensera bien entendu aux « atroces *dueñas* » de Gautier qui, aux abords des églises, font d' « effroyables propositions de cheveux noirs, de teints vermeils, de regards brûlant et de sourire toujours en fleur » (tome I, p. 107). Ce constat montre qu'au delà de l'usage que les femmes pouvaient avoir des déplacements à l'église, pour rencontrer secrètement quelque amant, ce lieu se voit encore davantage blasphémé, quand des *dueñas* viennent y proposer la luxure. Il raconte par ailleurs s'être baigné dans une piscine, dans laquelle, selon ce qu'il rapporte de chansons satiriques, des moines « s'ébattaient joyeusement avec les jolies filles qu'ils attiraient ou faisaient enlever » (tome I, p. 78). Il relève donc ce détail qui donne un bon exemple de ce que pouvaient contenir les chansons satiriques de l'époque au sujet de la religion.

Chez Estébanez la présence de la religion se traduit par de courtes allusions qui présentent systématiquement la religion comme ancrée dans l'usage populaire, mais toujours de manière sous-jacente. Il faut en effet lire entre les lignes, pour deviner la place qu'Estébanez veut bien concéder à la religion. Par exemple, on remarquera que quand Alifonso Felpas donne le programme des festivités dans « El Roque y el Bronquis », il annonce que des processions auront lieu en l'honneur de la Vierge, après quoi le regroupement se tiendra chez la Mágina : « -Después de la romería de la Virgen -dijo-, y á eso de si son luces ó no son luces, entraremos de vuelta en casa de la Mágina » (p. 162). L'on voit donc que la Mágina s'implique dans cette fête religieuse, bien qu'elle se charge davantage de ce qui concerne le divertissement. Quoi qu'il en soit, on peut supposer que de nombreuses femmes participent à la procession,

même si Estébanez n'en fournit la preuve. En outre, on pourra trouver une seconde allusion au sein d'une simple supposition :

« Hay gran bullir de hombres y mayor rebullimiento de mugeres en alguna plaza, con mucho de yentes y vinientes, no pocos de salientes y entrantes y transeúntes, y algunos acorrillados y parladores, de manera tal, que parezca la calle suelo plagado de hormigas, todos atraídos y convocados por la curiosidad de alguna procesion, ó el buen ver de alguna entrada triunfal, de las muchas que hay y ha de haber » (« Gracias y donaires de la capa », p. 308).

Estébanez en tant que narrateur justifie donc le bouillonnement de la foule, par la présence d'une procession ou bien par une entrée en scène triomphale de quelque danseuse. Ce qui porte à imaginer, sachant que les deux sont tout aussi possibles, qu'Estébanez fait le choix de centrer davantage ses descriptions et son récit sur les scènes de divertissement plutôt que sur les aspects religieux. En effet, son récit contient un nombre incalculable de références à des danses, chants et autres festivités du genre, alors qu'il n'y a que de brèves et vagues allusions au sujet de la religiosité populaire. Et il les présente pourtant bien là, unies dans une même échelle d'importance. Néanmoins, la plume d'Estébanez présentera tout de même une Andalouse comme véritablement pieuse, « la niña en feria », du *cuadro de costumbres* éponyme, en lui donnant la parole : « Y dice riendo / la niña morena: / “¿es misa ó rebato / allá lo que suena? / Que desde que os hablo, / se va mi cabeza, / y á fuego en mi pecho / baten con violencia. / Por tanto, ¿queréis / (Aquí habló bermeja) / por corto camino / llevarme á la iglesia?” » (p. 47-48).

En somme, on peut dire que la religion catholique est indéniablement présente dans les différents récits, bien que souvent par petites touches, et que les Andalouses représentées semblent la prendre en considération. Mais le grand constat à ce propos, sera cependant celui de la plus grande présence des traditions religieuses dans les textes, que de la manifestation du sentiment concret de la foi. Effectivement, hormis en la personne de la *Niña en feria*, on ne trouve que des allusions à des pratiques relatives aux traditions religieuses, comme c'est le cas à l'occasion des fêtes religieuses, qui sont globalement plus populaires que pieuses. Il semble que la religion soit plus ancrée dans la culture populaire, et en ce sens, la culture des femmes, que dans leurs convictions profondes. L'on remarque néanmoins que quand il s'agit d'expliquer un fait incroyable, les Andalous ont toujours une grande propension à invoquer un acte divin, comme par exemple lorsqu'ils attribuent, à l'image du reste des Espagnols, la victoire de l'Espagne sur la France à une intervention divine. Ce qui atteste aussi d'une appréhension quelque peu sommaire de la religion et qui se voit confirmé par Gautier, pour ce qui est des hommes andalous, au travers de l'ignorance crasse de l'un de ses guides en matière biblique. Enfin, on pourrait également conclure que la religion ne semble plus poser de limites notoires aux femmes andalouses. Elle fonctionne en revanche encore très bien comme prétexte pour la rencontre sociale voire la rencontre amoureuse.

Conclusion

Après avoir considéré le contexte historico-politique de l'Europe de l'époque et avoir dégagé sa potentielle influence sur les œuvres, après avoir analysé les représentations de femmes, de manière isolée, et en tenant compte du cadre sociale dans lequel elles s'intègrent, on peut affirmer que dans une grande majorité de cas, les courants se complètent beaucoup plus qu'ils ne se corrigent ou ne se contredisent, selon les quatre auteurs étudiés.

En effet, les représentations de femmes sont globalement très proches entre écrivains-voyageurs et *costumbristas*, bien que l'on voie que se dégage parfois quelque tendance propre à chaque genre, comme par exemple, le fait de trouver beaucoup de références à des femmes de *posadas* chez Gautier, qui témoigne incontestablement de son propre statut de voyageur ; des femmes que l'on retrouvera chez Quinet, mais bien entendu pas chez les *costumbristas*. En lieu et place, on aura davantage de détails sur certaines pratiques quotidiennes andalouses, que les écrivains-voyageurs français quant à eux, ne pouvaient pas forcément connaître, tel que le fait de se rendre chez un *Compadre* pour demander de l'aide. Mais au delà de ces légères et ponctuelles différences, ce sont d'innombrables points communs qui s'imposent et qui confirment en ce sens, que le *costumbrismo*, loin de se distinguer ou de corriger des représentations considérées comme erronées des écrivains-voyageurs, véhicule au contraire, sur un ton très similaire, des histoires, des scènes de vie, des anecdotes, qui se croisent et se rencontrent avec celles des récits de voyage, pour former un ensemble globalement très cohérent et homogène. En effet, les contradictions entre récits de voyage et *costumbrismo*, sont fort rares au terme de ce que l'on a pu observer au travers de cette étude. L'on serait donc tout à fait, dans le cadre de l'« *aceptación por rechazo* » d'Álvarez Barrientos, étant donné que les images littéraires apparaissent comme foncièrement communes aux deux courants et sembleraient même pénétrer la propre société andalouse, si l'on en croit les représentations qui en sont faites. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler à ce propos, la présence dans la plupart des récits, d'éléments prouvant que les Espagnols et de fait, les Andalous, lisaient les récits de voyage et qu'ils avaient donc conscience de ce qu'ils contenaient. Et comme le pointait Álvarez Barrientos, si la première réaction a souvent été de s'insurger contre le peu de fidélité à la réalité de ces représentations, la seconde plus insidieuse, a finalement été, dans nombre de cas, d'assimiler avec le temps les images que véhiculaient ces représentations, sans que cela relève d'une quelconque volonté collective du peuple. Ce qui expliquerait donc, la si forte ressemblance entre les récits, et l'influence de ceux-ci sur la société.

Concernant une potentielle instrumentalisation du *costumbrismo*, au service de l'identité nationale, l'on doit dire qu'il n'y a rien d'extrêmement visible vis-à-vis des représentations de femmes, mais on peut tout de même percevoir, au travers de l'exaltation de ce qui est andalou, de la fête, de la beauté, une façon de promouvoir une certaine image de l'Espagne, à laquelle les représentations de femmes contribueraient finalement assez activement. Effectivement, il est vrai que spécifiquement dans les articles *costumbristas*, cette exaltation est particulièrement manifeste et correspondrait de fait, à l'impulsion et la direction donnée par les tactiques politiques de l'époque, en faveur de l'unité nationale, au travers de la création d'une identité nationale.

Pour ce qui est de la qualité référentielle et la fidélité par rapport à la réalité, on relèvera bien sûr que la subjectivité de chacun des quatre auteurs est non seulement indéniable, mais affirmée, comme l'on pouvait s'y attendre, du fait de l'ancrage romantique des deux courants. Aussi, ces subjectivités ont-elles un impact sur les représentations de femmes. Elles sont en effet, assez globalisatrices et réductrices, puisque l'on a pu constater que selon les âges, les femmes ne sont absolument pas représentées avec la même fréquence, ni de la même manière. L'on a souvent remarqué que le désir masculin imprégnait les descriptions de femmes. Et rares sont les jeunes femmes qui sont décrites comme laides, pour ne pas dire inexistantes, comme si la laideur était réservée aux femmes d'un certain âge. Même si l'on se souvient tout de même, que Gautier avait fait preuve en de rares occasions d'un certain sens critique à cet égard, en comparant et en relativisant la beauté des Andalouses entre elles. L'on voit donc bien que c'est l'intérêt personnel et subjectif de chaque auteur qui conditionne les représentations à cette échelle. Ce qui se vérifie si l'on se rappelle que Quinet avait, par comparaison avec les trois autres auteurs, une perception souvent plus sobre et des descriptions plus limitées en la matière, bien qu'il se laisse parfois aller à des élans plus lyriques à l'heure de célébrer la beauté de certaines femmes, comme c'est notamment le cas pour *Dulcinée*.

Les différents récits portent par conséquent, incontestablement, des regards masculins sur les femmes, ce qui limite la justesse de leurs propos ; mais les écrivains compensent néanmoins cette faiblesse par une méticulosité dans le détail, une minutie, qui fournit en contrepartie de considérables informations sur les femmes andalouses de l'époque, comme en témoigne ce travail.

La question est alors à ce stade, de savoir s'il appartient véritablement à ces récits de se rapprocher d'une réalité référentielle, quel qu'en soit le prix, y compris au détriment de modalités littéraires ou de la toute puissance de l'auteur devant sa feuille, ou s'ils peuvent, au contraire, se contenter de transmettre, en forme et en style, le message profond et intime de chaque écrivain. C'est même en ce sens, tout le travail de l'artiste qui se voit ici questionné, afin de savoir si les écrivains-voyageurs et les *costumbristas*, sont, à l'égard de la littérature, des peintres ou bien des photographes.

Bibliographie

Sources :

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (El Solitario), *Escenas Andaluzas*, B. González, Madrid, 1847, 332 p., (« Hortaleza », 89),

[En ligne : books.google.fr/books?id=NKWCAAAAIAAJ&dq=escenas+andaluzas&source=gbs_navlinks_s].

Pour ses *cuadros de costumbres* : « Asamblea general de los caballeros y damas de Triana », « Baile al uso y danza antigua », « El asombro de los andaluces ó Manolito Gazquez, el sevillano », « El bolero », « El Roque y el Bronquis », « Fisiología y chistes del cigarro », « Gracias y donaires de la capa », « La Celestina », « La niña en feria », « La rifa andaluza », « Los filósofos en el figón », « Pulpete y Balbeja », « Toros y ejercicios de la jineta » et « Un baile en Triana ».

GAUTIER, Théophile, *Le Voyage d'Andalousie - Tome 1, Grenade*, vol. 1, L'Archange Minotaure, éditeur au plein midi, 2001, 92 p., (« Aux Andalousies »).

GAUTIER, Théophile, *Le Voyage d'Andalousie - Tome 2, Cordoue, Séville*, vol. 2, L'Archange Minotaure, éditeur au plein midi, 2001, 157 p., (« Aux Andalousies »).

GÍMENEZ SERRANO, José, « Costumbres populares. De Jerez a Cádiz. El ajuste de la calesa. », *Semanario Pintoresco Español*, 10, 5 mars 1843, p. 77-79.

GÍMENEZ SERRANO, José, « Costumbres populares. La Cruz de Mayo. I », *Semanario Pintoresco Español*, 17, 28 avril 1844, p. 133-136.

GÍMENEZ SERRANO, José, « Costumbres andaluzas. La velada de San Juan », *Semanario Pintoresco Español*, 29, 28 juin 1864, p. 206-207.

GÍMENEZ SERRANO, José, « Más noticias sobre los hechos del señor Manolito Gázquez, el Sevillano », *Semanario Pintoresco Español*, 43, 24 octobre 1847, p. 342-344.

GÍMENEZ SERRANO, José, « La andaluza y la manola », *Semanario Pintoresco Español*, 39, 24 septembre 1848, p. 309-310.

GÍMENEZ SERRANO, José, « El compadre », *Semanario Pintoresco Español*, 17, 29 avril 1849, p. 133-135.

QUINET, Edgar, *Mes vacances en Espagne*, Au comptoir des imprimeurs-unis, Paris, 1846, 444 p.,

[En ligne : books.google.fr/books?id=hO3uScDILKIC&printsec=frontcover&dq=Mes+vacances+en+Espagne+Quinet&hl=fr&sa=X&ei=KqjZT5ztKYuBhQfAk73HAW&ved=0CFIQ6AEwAA#v=onepage&q=Mes%20vacances%20en%20Espagne%20Quinet&f=false].

Pour son récit andalou : du XVIIIe chapitre « Bailen » (p. 236), au XXIVe chapitre, « Cadix. L'état de siège » (p. 356).

Etudes :

ABBAD, Farid, « Espagne et Andalousie : remarques sur la recherche d'une identité à la fin de l'Ancien Régime », *mélanges de la casa Velázquez*, vol. 16 / 16, 1980, p. 443-450.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo », in Jean-René Aymes, Serge Salaün, (éds.). *Le métissage culturel en Espagne*, éds. Jean-René Aymes et Serge Salaün, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 22-36.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Acreditar el costumbrismo », *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 2000, p. 3-4.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Costumbrismo y ambiente literario en Los españoles pintados por si mismos; Actas del VI Congreso, Naples, 27-30 mars 1996 », éds. Joaquín Álvarez Barrientos et Giuseppe Bellini et Alii, Rome, 1996, p. 21-27, [En ligne : bib.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/menu/roman_seis.html].

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés - langue discours et société*, Paris, Nathan, 1997, 128 p., (« 128 Lettres et Sciences sociales »).

AYMES, Jean-René, *Voir, comparer comprendre : regards sur l'Espagne des XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 350 p.

AYMES, Jean-René et SALAÜN, Serge, *Etre espagnol*, vol. 1, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2000, 401 p.

BARJAU, Teresa, « José Giménez Serrano », [En ligne : gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=253]. Consulté le 22 février 2012.

BENNASSAR, Bartolomé et BENNASSAR, Lucile, *Le Voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle.*, Robert Laffont, Paris, Bartolomé et Lucile Bennassar, 1998, 1276 p., (« Bouquins »).

BLANES VALDEIGLESIAS, Carmen, *Romanticismo y Costumbrismo : El contexto de las Escenas Andaluzas de Estébanez Calderón*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, 190 p., (« Textos mínimos »).

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 159 p., (« Théorie et Littérature »).

CIRCLES (CENTRE INTERDISCIPLINAIRE RÉCITS, CULTURES, LANGUES ET SOCIÉTÉS), « Stéréotype et narration littéraire », [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/stereotype-et-narration-litteraire_19969.php]. Consulté le 27 mai 2011.

CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Costumbristas españoles*, Tomo 1, Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX, Madrid, Aguilar, 1950, 1313 p.

Costumbrismo Andaluz, éds. Joaquín Álvarez Barrientos et Alberto Romero Ferrer, Université de Séville, Secretariado de Publicaciones, 1998, 222 p., (« Serie Literatura », 27).

DOMINO, Maurice, « Quinet Edgar (1803-1875) », *Encyclopédie Universalis - Ressource documentaire pour l'enseignement*, [En ligne : www.universalis-edu.com/recherche/sujet/41157/?mode=MIXTE]. Consulté le 24 mai 2012.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas Andaluzas*, Madrid, Alberto González Troyano, 1985, 358 p.

FOX, Inman, « Nacionalismo y cultura », in *La invención de España*, Cátedra, Madrid, 1998. 1 vol., p. 15-26.

Francia en España, España en Francia : la historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX), éd. Jean-René Aymes et Mariano Esteban de Vega, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, 276 p.

GARCIA DUARTE, Francisco et REDONDO LANZAS, Gorka, *Rahô dialertalê i ortografiâ en tehtë andaluze*, Barcelone 2006, 45 p., [En ligne : www.andalucia.cc/adarve/Ensayos-9.pdf]. Consulté le 21 mars 2012.

GASTÓN ELDUAYEN, Luis, « Partir pour l'« orient espagnol » : regarder, fantasmer et/ou lire ? », *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 31-32, 2006 2005, p. 33-46.

GAUTIER, Théophile, *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy, 1865, 352 p.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Charpentier, libraire-éditeur, Paris, version numérique par Google Books, 1858, 375 p., [En ligne : books.google.fr/books?id=7YIMAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=voyage+en+espagne+gautier&hl=fr&ei=sWqsTbe4NoPGtAbOyND_Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CEMQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false].

GINÉ JANER, Marta, « Las traducciones de Gautier en España. Siglo XIX », *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 1997, p. 369-382.

GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel et GÓMEZ OLIVER, Miguel, « Identidad cultural y andalucismo histórico », in *Historia contemporánea de Andalucía - (nuevos contenidos para su estudio)*, Proyecto Sur de Ediciones, S.L, Grenade, Junta de Andalucía - Caja General de Ahorros de Granada, 2000. 1 vol., p. 298-319.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Malaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987, 207 p.

LAFARGA, Francisco, « ¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los grands auteurs franceses del siglo XIX en España », Université de Barcelone, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2003, p. 215-232, [En ligne : dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2011821].

LEMOINE, Maurice, *Andalousie: 929.1492.1992. Mémoire d'avenir*, Autrement, Paris, 1989, 221 p., (« Série Monde, H.S. », 38).

LOPEZ CASTRO, Miguel, *La imagen de las mujeres en las coplas flamencas – análisis y propuestas didácticas*, thèse doctorale en sciences de l'éducation sous la direction de Nieves Blanco et Gerhard Steingress, Université de Malaga, 2007, 562 p., [En ligne : dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18348].

Los españoles pintados por sí mismos, Boix, Madrid, 1843, 448 p., [En ligne : books.google.fr/books?id=J655cNByNcwC&source=gbs_navlinks_s].

MATHÉ, Roger, *L'exotisme*, Bordas, Paris, 1985, 223 p., (« Univers des Lettres. Thématique. »).

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, 238 p.

PABLO FUSI, Juan, *España: la evolución de la identidad nacional*, Temas de hoy, Madrid, 2000, 308 p., (« Historia »).

PASCALINO, Caterina, « Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie », *L'Homme*, vol. 38 / 148, 1998, p. 99-117.

POZZI, Gabriela, « Imágenes de la mujer en el costumbrismo; Actas del VI Congreso, Naples, 27-30 mars 1996 », éd. Joaquín Álvarez Barrientos et Giuseppe Bellini et Alii, Rome, 1996, p. 249-258,
[En ligne : bib.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/menu/roman_seis.html].

PRAZ, Mario, « Exotisme », *Enciclopædia Universalis en ligne*, [En ligne : www.universalis-edu.com/encyclopedie/exotisme/ #]. Consulté le 6 mai 2011.

ROZE, Xavier, « Stéréotypes sociaux », *Enciclopædia Universalis en ligne*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/stereotypes-sociaux/> #].

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús et ORTAS DURAND, Esther, « El viaje romántico por España : bibliografía », *El Gnomon: boletín de estudios becquerianos*, 1994, p. 163-211.

RUSTOM, Najid, *La réception critique de la prose romanesque de Gautier (1830-1900)*, Thèse doctorale en langue et littérature française sous la direction de Lise Dumasy, Université Stendhal, 2001.

SALCINES DE DELÁS, Diana, *La literatura de viajes: una encrucijada de textos*, Thèse doctorale en philologie romantique dirigée par Eugenia Popeanga Chelaru, Université Complutense de Madrid, 1995, 485 p., [En ligne : eprints.ucm.es/3666/].

SESÉ, Bernard, « Le costumbrisme, littérature », *Enciclopædia Universalis en ligne*, p. 1, [En ligne : www.universalis-edu.com/encyclopedie/costumbrisme-litterature/].

TAMARIT VALLÉS, Inmaculada, *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII*, Thèse doctorale en philologie française et italienne sous la direction de Dolores Jiménez Plaza, Université de Valence, 2003, 512 p., [En ligne : www.tesisenxarxa.net/TDX-0713104-142249/index.html].

VALLARDES REGUERO, Aurelio, « Algunos problemas bibliográficos en torno a José Giménez Serrano: dudas sobre una novela, otros autores homónimos y apéndice bibliográfico », *Elucidario*, septembre 2009, p. 95-106.

« Espagne : histoire de l'Espagne » [En ligne : www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Espagne/185450#]. Consulté le 3 juin 2011.

« Représentations de l'autre et relations internationales : France-Espagne, XIXe-XXe siècles », *Siecles : cahiers du centre d'histoire « espace et cultures »*, Université Blaise Pascal - Clermont Ferrand, vol. 1 / 20, 2004, p. 151.

« Serafín Estébanez Calderón » [En ligne : <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/estebanez.htm>]. Consulté le 20 avril 2011.

« Théophile Gautier » [En ligne : <http://www.theophilegautier.fr/>]. Consulté le 3 juin 2011.

MOTS-CLÉS : Costumbrisme, récits de voyage, femmes, XIXe siècle

RÉSUMÉ

Au croisement entre costumbrisme andalou et récits de voyage français au sujet de l'Andalousie, ce travail s'interroge sur les représentations de femmes. Au XIXe siècle, à une époque où la question de l'identité nationale est cruciale en Europe, on tente d'observer comment sont représentées les femmes d'une Andalousie toute prédominante en Espagne. Entre stéréotypes et qualité référentielle, ce travail entreprend de confronter les différentes visions proposées par des écrivains d'un côté et de l'autre des Pyrénées, afin de distinguer l'image qui est donnée de la femme andalouse ; une figure qui aura fait couler beaucoup d'encre et marqué les esprits de son temps.

Ce travail s'appuyant sur des récits de Serafín Estébanez Calderón, José Gímenez Serrano, Théophile Gautier et Edgard Quinet.

PALABRAS CLAVES : Costumbrismo, relatos de viaje, mujeres, siglo XIX

RESUMEN

En la encrucijada entre costumbrismo andaluz y relatos de viaje franceses a propósito de Andalucía, este trabajo se pregunta sobre las representaciones de mujeres. En el siglo XIX, en una época en la que la cuestión de la identidad nacional es crucial en Europa, intentamos observar cómo se ven representadas las mujeres de una Andalucía totalmente predominante en España. Entre estereotipos y calidad referencial, este trabajo propone confrontar las diferentes visiones proporcionadas por escritores de un lado y otro de los Pirineos, con el fin de percibir la imagen que se da de la mujer andaluza ; una figura que habrá hecho correr ríos de tinta y que habrá marcado las mentes de su época.

Este trabajo se apoya en los relatos de Serafín Estébanez Calderón, José Gímenez Serrano, Théophile Gautier y Edgard Quinet.

Illustration de couverture issue du *cuadro de costumbre* « La niña en feria » de Serafín Estébanez Calderón, dans *Escenas Andaluzas*, Madrid, Alberto González Troyano, 1985, 358 p.