

AVANT-PROPOS

Voici donc un deuxième article sur le thème : « José Martí et la France », qui est en fait, chronologiquement parlant, le premier. Car, dix ans avant Roberto Fernandez Retamar (1982), un autre grand intellectuel cubain, Alejo Carpentier, l'avait déjà abordé, et curieusement sur les mêmes lieux, l'Université de Bordeaux en 1972. Sauf que, sans doute très pris par ses activités diplomatiques en tant qu'attaché culturel à l'ambassade cubaine de Paris, il n'avait pas fait le voyage, sa communication ayant été lue par un participant (je tiens cette information de Retamar).

Si j'ai qualifié celui-ci d'« illustre inconnu » dans mon introduction à son article, c'est par dépit, car j'enrage que des gens comme lui brillent, mais, dans le premier monde, uniquement sous le boisseau. De la génération antérieure à celle de Retamar (né en 1930), Alejo Carpentier (1904-1980), lui, est sans doute le Cubain le plus connu en France, dont il avait d'ailleurs la nationalité par son père. Toute son œuvre romanesque, traduite et publiée chez Gallimard, a mérité différents prix, et une bonne partie de ses essais, conférences et autres est aussi accessible sans problème au lecteur français. Il a été mêlé de près ou de loin, sa vie durant, à la réalité et à la vie intellectuelle françaises. Bien que foncièrement romancier (père du « réalisme magique), il a écrit d'innombrables articles de journaux et de revues sur la littérature, le cinéma, la musique, et d'autres thèmes culturels. Il a été aussi musicologue, animateur culturel, un peu ethnologue, etc. Le lecteur intéressé trouvera aisément toutes sortes de renseignements sur lui.

L'article qu'on lira ci-dessous est un peu un détour dans sa trajectoire existentielle. Si l'on en croit l'énorme biobibliographie qu'Araceli García-Carranza lui a consacrée (4 937 entrées jusqu'en 1978, dont 2 995 de bibliographie active entre livres et articles), on ne recense que quinze renvois à Martí, des articles de journaux jamais très longs sur des thèmes tout à fait ponctuels. Je suis quasiment convaincu que « Martí et la France » constitue en fait le plus long article que Carpentier ait jamais consacré à l'auteur tutélaire de Cuba. Il est heureux qu'il ait la France comme destinataire.

Mais la France uniquement dans les domaines littéraires et artistiques. Carpentier laisse délibérément de côté, par exemple, tout ce qui a trait à la partie « politique » et « sociale » dans les vingt chroniques sur la France que Martí écrit pour *La Opinión Nacional* de Caracas pendant neuf mois, du 20 août 1881 au 23 mai 1882, qui font un total de 151 pages dans l'Édition critique de ses Œuvres complètes (tomes 10 et 11) et où l'on trouve des analyses et des réflexions surprenantes d'acuité et d'intelligence sur la III^e République, sur Gambetta et son éphémère gouvernement, sur la vie politique et parlementaire française, sur la conquête coloniale de la Tunisie, etc. Choix voulu par Carpentier ou décidé par l'Université de Bordeaux, je l'ignore...

Je laisse le lecteur découvrir par lui-même les coups de sonde souvent très intuitifs que réalise Carpentier dans l'œuvre de Martí, mais je lui dois une explication au sujet de l'appareil de notes peut-être trop abondant ou trop érudit dont j'ai accompagné ma traduction. En fait, je me suis piqué au jeu et me suis efforcé de fournir à un éventuel intéressé le plus de données que je juge utiles et valables pour qu'il entreprenne cet « essai possible » que réclame Carpentier et auquel il invite son lecteur, mais qu'il n'a jamais entrepris lui-même – ni quiconque, que je sache.

Pour ce faire, je suis allé débusquer du mieux que j'ai pu, à partir de La Havane, toutes les références bibliographiques, historiques et littéraires auxquelles Alejo Carpentier fait allusion, mais sans jamais les préciser directement. J'ai calé sur un petit nombre – pas trop, ce me semble – si bien que j'invite ce lecteur intéressé à combler les quelques lacunes qu'il reste à combler. J'ai tenu aussi à « donner à lire directement » Martí pour une raison toute simple, mais fort regrettable : les écrits en rapport avec les

thèmes qu'aborde Carpentier (littérature, peinture, art) sont pour ainsi dire inexistantes en français, les anthologies confectionnées jusqu'ici et d'ailleurs épuisées en librairie depuis belle lurette s'étant concentrées sur la partie politique. J'invite donc le lecteur à découvrir un nouvel aspect d'un des plus somptueux écrivains de langue espagnole et, qui plus est, d'une intelligence absolument privilégiée, capable d'aborder le moindre sujet selon une approche qui ne doit jamais rien à personne.

Enfin, j'ose espérer que les admirateurs d'Alejo Carpentier, dont je fais partie et que je considère comme le meilleur écrivain, et de loin, du XX^e siècle cubain, ne me taxeront pas d'iconoclaste et ne m'en voudront pas trop d'avoir signalé, chaque fois que de besoin et de raison, non des erreurs d'interprétations de sa part, car il est absolument libre des siennes, bien entendu, mais des carences, des imprécisions de nature objective et que je ne pouvais pas laisser passer à partir du moment où l'une de mes ambitions en traduisant cet article était précisément de contribuer à cet « essai possible » mentionné en sous-titre...

Jacques-François Bonaldi, La Havane, 2 juillet 2019

MARTÍ ET LA FRANCE¹

(Première tentative d'approche en vue d'un essai possible)

Alejo Carpentier

Traduit et annoté par Jacques-François Bonaldi

1

En 1857, un jeune peintre français – il a alors trente-et-un ans – parcourt les routes d'Italie en un fervent



Figure 1. Jupiter et Sémélé.

pèlerinage aux *hauts lieux de l'art*, aux lieux saints de l'art plastique – musées, pinacothèques, chapelles et cathédrales – en quête de réponses aux problèmes techniques qu'il se pose. Peu nous importe son itinéraire géographique – bien qu'il soit largement connu. L'intéressant, c'est que cet itinéraire, indépendamment du nom des villes visitées, fera se déplacer notre jeune artiste de Carpaccio à Mantegna, de Raphaël au Michel-Ange de la Chapelle Sixtine, en passant par Bellini et Véronèse. Et nous connaissons ses découvertes, ses étonnements et ses illuminations grâce aux lettres qu'il écrit à son jeune ami Degas qu'il finira par rencontrer à Florence... De retour à Paris, l'artiste entame une œuvre singulière, puissante, située en marge des modes du moment, qui, tout en suscitant l'enthousiasme d'un petit nombre – et même les faveurs de personnalités officielles – ne le met pas à l'abri de critiques blessantes. Le peintre refuse, par tempérament et par convictions, de peindre des tableaux de bataille, des scènes historiques, des toiles ornementales, des portraits plus ou moins académiques ; il croit en la nécessité poétique de remonter aux grands mythes de l'humanité, aux fondements de la tragédie, aux récits épiques, pour exprimer ce qu'il y a de permanent et d'universel en l'homme. Les protagonistes de son monde plastique seront Œdipe, Hercule, Orphée, Prométhée, Hélène, Salomé, Galatée... D'âge mûr, créateur d'une œuvre extraordinaire, le peintre écrira à un admirateur : « J'ai déjà souffert dans toute ma vie d'artiste de cette opinion imbécile et injuste que je suis trop littéraire pour un peintre². »

Et il ajoute dans ses cahiers intimes : « ...pour moi rien n'est que rêve sur cette terre, mais en vivant avec l'œuvre de génie des morts, œuvre triée et choisie, je vis avec ce qui a le plus ressemblé sur la terre au divin, à l'immortel³. » Parlant des maîtres qui l'avaient inspiré durant ses années

d'apprentissage, il cite Giotto, qu'il n'avait pas mentionné dans ses lettres et notes de jeunesse... Le peintre meurt en 1898, laissant comme dernière œuvre une toile de grandes dimensions, *Sémélé*⁴ (fig. 1), qui devait susciter en notre siècle, par son originalité visionnaire, par son atmosphère onirique, l'étonnement d'un André Breton.

En 1884, quand l'artiste, peut-être blessé par des critiques injustes, avait cessé d'envoyer de nouvelles œuvres aux « Salons » officiels de l'époque, très vantés et fréquentés, Huysmans publia son roman *À rebours*, où il exprima, dans un chapitre célèbre, son admiration et son enthousiasme devant une *Salomé*⁵ (fig. 2) de ce peintre controversé « vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire ». Et il insista sur le rôle que les bijoux, les gemmes, les pierres précieuses – leurs étincellements et leurs irisations – jouaient dans les toiles de l'artiste. Ce sont ces mêmes jugements et concepts que Marcel Proust émettra, bien des années plus tard, alors que le créateur des œuvres contemplées venait de mourir, dans des mots si identiques que ses textes – il y en a plusieurs – semblaient développer ceux de Huysmans. Et, bien plus tard, quand le surréalisme avait déjà conclu son cycle essentiel, Breton affirmera, dressant un bilan des précurseurs du grand mouvement littéraire et pictural qu'il avait animé : « Le génie de cet artiste consiste à faire surgir les êtres de la fable (monstres et héros, fées...) auxquels il eut à rendre leur pouvoir de fascination⁶ »...



Figure 2. *Salomé dansant devant Hérode.*

En 1880, un jeune écrivain cubain – nous ne parlerons que de l'écrivain, et tout particulièrement de celui qui connaissait à fond la culture et l'art français de son temps – publie dans *The Hour* de New York (30 juillet⁷) un article dans lequel il exprime la profonde et forte admiration que produit en lui la révélation fulgurante de l'œuvre de Gustave Moreau – car c'est de lui dont nous avons parlé, évidemment, jusqu'ici. Le jeune écrivain cubain – il a alors vingt-sept ans – est José Martí. Et il dit alors, poussé par son enthousiasme de poète et son jugement judicieux de précurseur de tant et tant de choses, ce qu'allaient dire, plus tard et bien plus tard, Huysmans, Marcel Proust et André Breton – pour ne citer que trois têtes éminentes. L'analogie est si surprenante qu'elle tient du miracle. Il coïncide avec Moreau lui-même pour ajouter Giotto à la liste des peintres qui, furent une source de sa première inspiration durant son pèlerinage en Italie. Il signale des réminiscences de Léonard de Vinci que Huysmans sera le seul, quatre ans plus tard, à découvrir dans l'œuvre du Maître. Comme le ferait Proust, il signale l'ambiguïté, entre masculine et féminine, - ambiguïté totalisatrice, découverte dans le jaillissement premier des mythes : Abraxas de la symbolique alchimique – de certaines figures de Moreau, quand il nous dit que sa *Galatée*⁸ (fig. 3), « en ayant la plus suave forme féminine, n'est pas une femme »... Proust dirait que Moreau « peignait

ses rêves⁹ » ; Martí nous dit que ses œuvres « ressemblent les égarements de la féconde pensée poétique¹⁰ ». Breton dirait que Moreau « avait rendu leur pouvoir aux êtres de la fable¹¹ ». Martí nous dit que le peintre va « *cherchant des héros, dont l'éloignement ne laisse voir le côté vulgaire ; où les ailes déployaient ces cieux insondables, pleins d'esprit, sans formes, de symboles, éternels, de beautés idéales* », défiant ainsi « *la peinture aujourd'hui en vogue* ». Gustave Moreau avait dit : « Mon plus grand effort, mon unique souci, ma préoccupation constante est de diriger du mieux que je puis cet attelage si difficile à conduire d'un pas égal : mon imagination sans frein et mon esprit critique jusqu'à la manie¹². » Et Martí dit : « *Mais il a la conscience de l'imagination, - et dans ces courses au dos du Pégase, il ne perd jamais l'étrier. - Il conserve cette logique difficile qu'il doit avoir toujours dans toutes les abstractions brillantes de la fantaisie.* » Moreau

se plaignait d'être jugé littéraire. Martí n'accepte pas qu'on voit en lui un « scénographe ». Il sait que *Le Jeune Homme et la mort*¹³ (fig. 4) lui fut inspiré par la profonde douleur que lui causa la mort de Chasseriau. À l'instar de Marcel Proust, Martí aime le tableau *La jeune femme thrace*¹⁴ (fig. 5), celle qui contemple la tête d'Orphée encadrée par sa lyre désormais silencieuse. Dans la *Galatée* qui éblouit ses pupilles, l'ambigüité émane d'un monde onirique, d'où « *elle surgit entourée de végétations capricieuses, qui ressemblent les égarements de la féconde pensée poétique* ». Toutefois, isolée de son contexte mythique, elle est « *jeune fille resplendissante* », à « *la beauté sereine, coquette, nonchalante* ». Et il dit son éblouissement – tout comme Huysmans, Proust, Breton – devant « *le scintillement d'une lumière tout à lui, claire et argentine, sur les pierres précieuses dont il fait la ceinture d'Hélène, sur l'écume blanche de ses vagues [en] tourbillons, sur les points rouges de ses îles de corail, de ses nids de perles¹⁵* »... Quelques jours avant d'écrire ces lignes incroyablement prémonitoires, José Martí, ironisant sur le goût de la nouveauté du public new-yorkais, et son snobisme, nous avait dit que là, « *comme il n'y a pas de*



Figure 3. GUSTAVE MOREAU, *Galatée*.

compréhension fixe de l'art, c'est le plus frappant qui plaît le plus ». On préfère des bibelots de Chine et du Japon « *à la douce beauté d'Hélène ou de Galatée* », allusion évidente aux personnages de Gustave Moreau¹⁶.



Figure 4. MOREAU, *Le Jeune homme et la mort.*



Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Figure 6. MOREAU, *Orphée.*



Figure 5. MOREAU, *Hélène sur les remparts de Troie.*

Le nom de Prométhée – lui aussi protagoniste d'un tableau de Moreau éreinté par Paul de Saint-Victor¹⁷ (fig. 7) apparaît à plusieurs reprises dans les écrits de José Martí. Et il existe une sorte de mystérieux parallélisme entre la pensée du peintre et celle du poète quand celui-ci nous dit (1881) : « *Il faut peindre ce qui est constant pour atteindre une gloire constante. Prométhée sera toujours rivé à son rocher ; Harpagon en éteindra toujours, une, quand il en verra deux chandelles allumées [...] Pour savoir s'abandonner, il faut savoir se contenir*¹⁸. » En 1882 : « *Embellir la vie, c'est lui donner un objet. Sortir de soi est une aspiration humaine indomptable, et il fait du bien aux hommes celui qui s'efforce d'embellir leur existence de façon qu'ils finissent par vivre contents d'être en soi. Cela revient à éteindre le bec du vautour qui dévore Prométhée*¹⁹. » Dès 1879, Martí avait écrit : « *Lequel élève le plus [l'homme] : Prométhée ou Harpagon ? [...] J'aime mieux voir un homme en lutte contre le ciel [...] que voir le vulgaire usurier de partout éteindre une lumière pour que deux ne se consomment pas*²⁰ ! » Et dans une note personnelle, prise peut-être à une date proche des derniers jours de sa vie, il insiste sur cette dichotomie « *Harpagon/Prométhée* », après avoir écrit bien des années avant, quand il était étudiant à Madrid : « *...je me lève vautour de moi-même. Et je me blesse et je me soigne par mon chant. Vautour en même temps que Prométhée altier*²¹. »

La façon dont Martí aborde la culture française de son temps nous révèle – tout comme son approche du génie de Walt Whitman, tout comme sa juste intuition de celui de Richard Wagner – l'essence prométhéenne de sa pensée. Sa dévotion s'oriente capitalement vers le vieil Hugo, le poète européen le plus cité tout au long de son œuvre, plus de cent fois, alors que le nom de Théophile Gautier, objet d'une dévotion illimitée de la part de Baudelaire, n'apparaît qu'une

trentaine de fois sous sa plume. « Vieillard sublime », l'appelle-t-il, tout en signalant que son théâtre, si fécond, générateur d'inquiétudes et de rébellions dans les journées désormais si lointaines de la bataille d'Hernani, est frappé d'une sclérose irrémédiable : « *Ses drames mourront, enfants royalement monstrueux d'une volonté osée, mais elles ne mourront pas, ses superbes hyperboles, ses magnifiques anathèmes, ses envolées prophétiques, ses conceptions surhumaines des vieilles et impressionnantes théogonies.* » Parlant d'anathèmes, il pense à celles que l'exilé de Guernesey a lancées contre l'empire de Napoléon III (« *Napoléon le Petit*²² », « *monstrueuse comédie incompréhensible*²³ »... née d'un coup d'État ourdi dans « *un salon à la renommée lugubre*²⁴ », avec son gringalet d'empereur, enfin « *renversé parce qu'il méritait d'être renversé*²⁵ ». Parlant de vieilles et impressionnantes théogonies, il pense à *La Légende des siècles*

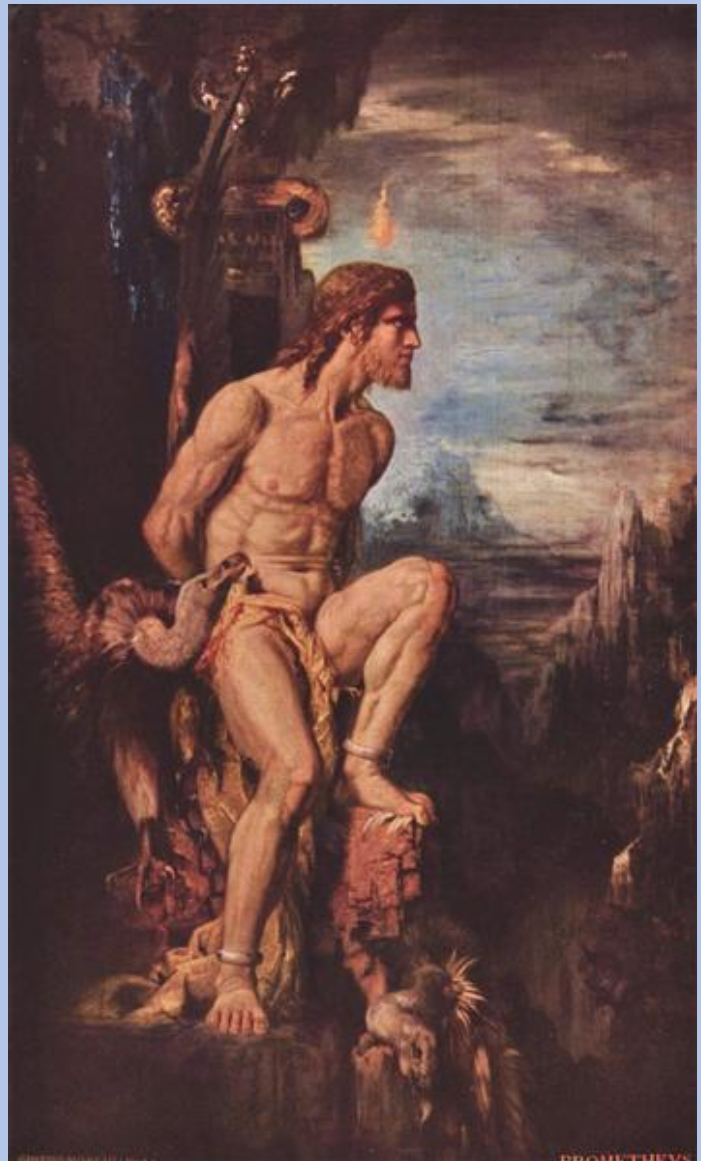


Figure 7. GUSTAVE MOREAU, *Prométhée*

que, coïncidant une fois de plus avec Baudelaire, il situera à la cime de la création hugolienne. Et, s'inclinant devant le poète et l'homme à la pensée osée et généreuse – homme aux « envolées prophétiques » - il dit : « *Il faut le voir pour se faire une idée d'une aurore boréale ; l'écouter pour avoir une idée du Sinai*²⁶ ». Et il élargit ce concept que nous trouvons dans un brouillon non daté, mais sûrement antérieur, dans ces phrases qu'il écrira en 1880 :

*Il y a du Moïse, dans ce vieillard auguste au front saillante. Voici un vrai Roi ! On ne se lasse pas de parler de lui. De sa verve sobre et puissante, il éclaire, ou il punit. Chez lui, on ne voit que des grandeurs, - des grandeurs de pensée, des grandeurs d'amour [...] Autour de lui, on fait d'humanité : c'est ce qu'il aime : c'est ce qu'il fait lui-même [...] De quel amour on l'entoure ! De quels regards de fils on le voit passer*²⁷ !

En 1861, dans des textes que Martí ne connaissait pas, puisque, malgré son admiration pour l'auteur des *Fleurs du mal*, il n'y fit jamais allusion, Baudelaire avait prononcé des mots presque identiques : « Jamais royauté ne fut plus légitime » [que celle de Victor Hugo]. Il est « un génie sans frontières » qui « possède non seulement la grandeur mais l'universalité ». Cet homme « fort, qui devine un frère dans tout ce qui est fort, voit ses enfants dans tout ce qui a besoin d'être protégé ou consolé... » « Les couleurs de ses rêveries se sont teintées en solennité, et sa voix s'est approfondie en rivalisant avec celle de l'Océan. Mais ... toujours il nous apparaît comme la statue de la Méditation qui marche²⁸. » Et nous trouvons en contrepoint ces phrases de Martí (1882) sur le grand homme :

*Voilà bien une main généreuse, puisqu'elle ne sait écrire que le mot majeur : amour. Voilà bien un vieillard resplendissant, dans les yeux tristes et scintillants de qui on devine la noble besogne de l'âme humaine de s'ôter les vêtements de travail et de revêtir dans la région de la lumière sereine son manteau de triomphe. Ceux qui ont versé du sang devront retourner sur terre pour l'effacer de leurs larmes ! Seuls ceux qui pansent les blessures – non ceux qui les ouvrent – ont le droit de se reposer ! Et Victor Hugo s'est donné la mission de panser les blessures*²⁹.

Baudelaire écrivait en 1861 : « Le mouvement créé par Victor Hugo se continue encore sous nos yeux. » Gustave Flaubert, parlant du grand poète dans une lettre à Tourgueniev dirait plus tard : « Il pourra plus que tous les autres... Quel souffle !... Tout simplement énorme ! Quel type³⁰ ! » Mais Zola, antiromantique par vocation et par dessein, ouvrit une époque de réaction contre le patriarche, allant jusqu'à dire que ses grands poèmes philosophiques de la vieillesse, par leur ton ampoulé et la simplicité de leurs concepts, lui faisaient penser à quelque chose comme « *Malbrough s'en va-t-en guerre*, joué par les trompettes du Jugement dernier³¹ ». Désormais, il sera ingénieux, astucieux, intelligent de considérer Hugo avec une ironie indulgente. Seul Marcel Proust se refusera à suivre ce courant facile et nous dira en 1907 avoir trouvé dans la poésie de la comtesse de Noailles, des « images vraiment sublimes, toutes créées, dignes des plus belles d'Hugo³² ». « Hugo – dit Proust ailleurs – fait toujours merveilleusement ce qu'il faut faire³³. » Et en 1921 celui qui est désormais l'auteur du roman monumental *A la recherche du temps perdu* dira dans une lettre à Jacques Rivière : « Il faut du reste reconnaître que Victor Hugo, quand il voulait citer l'antique, le faisait avec la toute-puissante liberté, la griffe dominatrice du génie³⁴ ». Mais la voix d'André Gide se fait entendre, sarcastique, quand il répond à l'enquête dans laquelle on demande quel est à son avis le plus grand poète de la littérature française : « Victor Hugo..., hélas ! » Mais, au même moment, Victor Hugo est triomphalement réhabilité par André Breton et les surréalistes qui trouvent dans certains poèmes du grand romantique une annonce de leurs propres expériences poétiques... *Besoin du merveilleux !* s'exclame José Martí dans des notes de travail de 1879³⁵. « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau », écrit André Breton dans le *Premier Manifeste du surréalisme*³⁶ (1924).

Son aspiration prométhéenne avait poussé Martí à contempler les conceptions surhumaines des « *vieilles et impressionnantes théogonies* » de Hugo, si proches de celles de Gustave Moreau. Mais il aimait aussi les poèmes de *L'Art d'être grand-père* où, descendant de ses Olympes, le patriarche s'attendrit devant

les jeux, les chants et les mimes d'une Jeanne et d'un Charles, qui auraient pu très bien être des cousins d'Ismaelillo³⁷. (« *Tous les matins / Mon tout-petit / Me réveillait / d'un grand baiser. / A cheval / sur ma poitrine / il faisait des brides / de mes cheveux*³⁸ ») Et ici, une fois de plus, Martí coïncide avec Baudelaire quand celui-ci observe que, si Hugo peut maîtriser « ces écroulements de vers, ces masses d'images orangeuses », chanter des « magnificences nationales » et pénétrer « l'énigmatique physionomie du mystère », il sait aussi exprimer, avec une émotion insurpassable, « les joies de la famille », les allégresses de l'amour, et nous montrer « la coupole du ciel, la figure de l'arbre, la silhouette de la maison³⁹ ». Hugo contemplant ses petits-enfants, nous dit Martí, « *les a vu dormir, courir derrière les papillons, cueillir des fleurs, étudier l'alphabet*⁴⁰ », de la même manière que Martí contemplait, avec une jouissance ineffable, les jeux de l'espiègle qui assaillait son bureau de travail : « *Je suis fils de mon fils ! Il me refait !⁴¹ » « Nécessité du merveilleux ! »* avait-il dit. Ici, le réel merveilleux ; le merveilleux quotidien.

3

Contemplant l'univers de la culture française du passé et de son temps, l'esprit prométhéen de José Martí s'oriente selon un critère sûr vers le grand et le durable, vers ce qui monte et dépasse, au point qu'il se laisse rarement entraîner par des courants momentanés – qui avaient toujours par ailleurs une justification, comme dans le cas du romancier Albert Delpit⁴², si aimé par un ami du père du *Jean Santeuil* de Marcel Proust⁴³... Alfred de Vigny, parlant d'Hector Berlioz dans son *Journal*, se réfère à sa musique, tourmentée et bizarre pour l'époque⁴⁴, en des termes qu'un critique des années 20 aurait utilisés avec prudence pour nous parler de Stravinsky. Mais José Martí, dont l'intuition musicale était extraordinaire, admire, s'étonne devant le musicien animé d'un « *feu shakespearien* » (il ignorait peut-être le *Roméo et Juliette*), après avoir écouté, lors d'un concert donné à New York (1882), des extraits des *Troyens*, où résonnent

...les notes déchirantes par lesquelles la malheureuse et très belle Cassandre annonce aux Troyens que, dans ce cheval de Troie auquel ils ouvrent les portes de la ville et du ventre énorme duquel surgissent comme de lointains échos guerriers, se cachent les envahisseurs grecs. Et l'on voit dans cette musique de Berlioz, dans son ample tunique blanche les bras tordus de Cassandre, et comment Énée tremble en racontant aux Troyens comment est mort Laocoon et comment les serpents s'enroulent autour du corps du gentil Laocoon⁴⁵.

Voilà ce que dit Martí des *Troyens*, une partition qui a dû attendre ce siècle-ci pour occuper la place capitale qu'il lui correspond vraiment dans l'histoire de la Musique⁴⁶ ! Mais il ajoute au sujet de ce concert : « *Et quand le majestueux orchestre commença à jouer la musique épique de Wagner, on eût dit que des blancs oiseaux surgissaient de paniers de feu, et que des nymphes ardentes, aux cheveux défaits et aux bras sculpturaux, enveloppées dans les lambeaux de nuages, traversaient l'air sombre et humide, chevauchant des chevaux d'or*⁴⁷. » Ici, les nymphes ardentes aux cheveux défaits et aux bras sculpturaux sont évidemment celles de *Tannhäuser* (version de Paris) sur l'échec de la première duquel Baudelaire avait publié en 1861 une étude mémorable⁴⁸. Quant à ces mêmes nymphes chevauchant des chevaux d'or, ce sont les Walkyries d'une *Tétralogie* que Baudelaire et Martí connaissaient par référence – tous deux la citent – quoique sans avoir eu la chance d'en écouter la musique. (Martí, wagnérien convaincu, croyait, comme les wagnériens les plus passionnés de son époque, que la musique du maître allemand était en passe de ruiner à jamais l'opéra italien⁴⁹...) Baudelaire et Martí n'avaient pu connaître que le Wagner de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*... Et n'y a-t-il pas comme un air de famille, un rapport de grandeur, une même aspiration à se hausser à des sommets et à des cimes dans les personnages de la *Cassandre* de Berlioz, de *Tannhäuser*, le *Chevalier au cygne*⁵⁰, les théogonies hugoliennes et la peinture de Gustave Moreau ? La Galatée qu'admirait Martí n'est-elle donc pas autre chose en réalité que la Vénus de *Tannhäuser* ? Et la Salomé de Moreau – que Martí ne put connaître – n'est-elle pas par hasard une préfiguration de la Kundry de *Parsifal*... ?

Galatée, Hélène, la Jeune femme de Thrace, le monde rutilant des filles-fleurs de Wagner (déjà présentes dans la version parisienne de *Tannhäuser*, annonçant les authentiques filles-fleurs du second acte de *Parsifal*), devaient conduire José Martí, dans ses dévotions, jusqu'à l'atmosphère mi-historique mi-fabuleuse de *Salammbô*, autrement dit à Flaubert. Quand il publie en juillet 1880 son article surprenant qui annonce la parution de *Bouvard et Pécuchet*⁵¹, nous savons qu'il connaît le roman pathétique de *Madame Bovary*, qu'il devait qualifier plus tard (1883) de « livre digne et robuste⁵² », « sans qu'il y ait dans la langue de la France moderne quelque chose de mieux que *Salammbô*⁵³ », dira-t-il en 1882, après avoir affirmé que c'était un « livre si solide qu'il semblait fait de marbre⁵⁴ ». (Il faut ouvrir ici une parenthèse pour signaler que Maurice Bardèche, le plus grand flaubertien de notre temps, a dit récemment que si *Salammbô* annonce les films à grand spectacle de Cecil B. de Mille, « il enferme déjà tout un surréalisme futur », peut-être, ajouterai-je, parce que la fille couverte de bijoux d'Amilcar nous semble un personnage de Gustave Moreau, lequel admirait beaucoup le roman de Flaubert, mais aussi, et avant tout, parce que l'accompagnent des scènes comme celle des lions crucifiés qui impressionna tout particulièrement José Martí.) Notre auteur a lu aussi *La Tentation de saint Antoine*, qu'il ne mentionne jamais par son titre, mais auquel il fait une allusion somptueuse en se référant à l'épisode du festin de l'« effrayant Nabuchodonosor » qui « nettoie de son bras les parfums de son visage, qui mange dans des jarres sacrées, puis les brise et intérieurement prend note de ses écuries, de ses armées et de son peuple⁵⁵ ». (« Festin prodigieux de Nabuchodonosor », s'était exclamé Baudelaire en 1857 en se référant à *La Tentation de saint Antoine*⁵⁶.) José Martí, par sa capacité à fouiller dans tout, à être au courant de tout, connaissait la vie de l'écrivain et savait même que, dans son cabinet de travail, il contemplait la statue de bronze d'un bouddha hindou que peuvent voir maintenant les visiteurs de sa « simple maison à Croisset⁵⁷ », aujourd'hui musée flaubertien... Mais Flaubert meurt le 8 mai 1880, laissant un grand roman inachevé, *Bouvard et Pécuchet*. Edmond de Goncourt, Taine, Madame Roger de Genettes et surtout – surtout ! – Tourgueniev que Flaubert admirait profondément, savent quelque chose du thème (il vaudrait mieux dire : des *intentions*) de ce livre singulier, unique en son genre, sans antécédents – à moins que nous n'allions les chercher, très loin, dans l'encyclopédisme de Rabelais – dans la littérature française. On annonce bientôt que *Bouvard et Pécuchet* commencera à se publier, en décembre de la même année, dans la *Revue Nouvelle* de Madame Adam – « une moderne Madame Récamier⁵⁸ », comme l'appelle Martí – avant que le tome ne paraisse dans les librairies françaises... Eh ! bien, le 8 juillet 1880, deux mois exacts après la mort de Flaubert, José Martí publie un article – plus qu'un article, une étude – sur le grand roman inachevé dans *The Sun* de New York. « Le public nous saura gré d'en avoir rendu compte avant⁵⁹ », avertit Martí. Mais... d'où a-t-il tiré son information ? Je laisse aux patients chercheurs le soin de résoudre un problème auquel Raymond Queneau – auteur du prologue de la grande édition de *Bouvard et Pécuchet* à la NRF – à qui j'ai soumis le cas ne trouve pas de solution. Par hasard dans un article d'Edmond de Goncourt, de Tourgueniev, de quelques-uns des visiteurs assidus de Croisset, mis dans le secret des dieux ? Toujours est-il que Martí analyse le livre – encore inédit – avec une sagacité étonnante, détectant les plus subtiles intentions de l'auteur et citant au passage, comme par hasard, l'encyclopédique Rabelais qu'il admirait tant, et Cervantès quand il nous parle de l'aventure de deux hommes naïfs et bien intentionnés – un petit Don Quichotte et un Sancho d'exacte stature – à travers le vaste labyrinthe des Connaissances. Martí fait quelques erreurs – sans doute imputables à ses sources d'information – quand il nous dit que Bouvard et Pécuchet, les états bureaucratiques à aspirations donquichottesques, « étaient deux vieillards », alors que Flaubert nous dit (chapitre premier) que tous deux ont quarante-sept ans. Martí nous dit qu'il se retirent à Chavignolles grâce à l'argent qu'ils ont économisé, alors qu'en réalité Bouvard est favorisé par un héritage inattendu et que Pécuchet est tout près de profiter de sa pension de fonctionnaire. Martí nous dit que, ayant conclu leur périple autour de toutes les connaissances humaines, de toutes les expériences matérielles et affectives, ils retournent tous deux, déçus et blessés par l'échec de leurs tentatives toujours ratées, dans les bureaux d'où ils sont partis, alors qu'en réalité ils reprennent leur besogne de copistes, de ronds-de-cuir – et cette fois-ci sans fonction ni salaire – pour occuper leur temps à quelque chose, sans abandonner pour autant

leur maison de campagne... Mais, en dépit de ces petites erreurs d'information, José Martí nous offre un tableau admirablement exact du livre qui sera publié six mois après. Il constate que Bouvard et Pécuchet, Sancho et Don Quichotte, « *tendent les mains vers tout, mais ne saisissent rien* » de tout ce qui peut s'offrir à leurs aspirations intellectuelles, à leur tentative quasi tragique de s'élever au-dessus d'une médiocrité irrémédiable... « *Ils passent leur vie à trébucher à chaque pas, se blessant la chair et se brisant les os* », en « *une magnifique allégorie d'idéalisme non réalisé*⁶⁰ »... Et, au bout « *de leur long pèlerinage, ils ont sauvé un grand sentiment qui est suffisant après tout : l'amitié des hommes. Ce sont des amis intimes. Ils étaient des Français : ils sont citoyens du monde entier*⁶¹ ». Flaubert, parlant de son œuvre, dit : « Ce livre m'éblouit par son énorme portée⁶². » Et Martí conclut son étude en disant : « *L'œuvre perdurera parce que, comme l'a dit Flaubert, "c'est un livre cordial"*⁶³ », des mots dits par un homme pour qui, peut-être Martí le savait-il, l'amitié était quelque chose de viscéral et de nécessaire.

4

Paris était une ville que Martí aimait profondément⁶⁴. Il ne le cachait pas. Il la connaissait dans ses théâtres, ses fameux restaurants et cafés, ainsi que dans les moindres recoins de sa vie intellectuelle. Mais ses articles, ses études sur la littérature et les arts français ne tombaient pas dans le péché d'admiration béate et soumise que commettraient à l'avenir trop de « chroniqueurs » latino-américains, plus ou moins disciples de Gómez Carrillo. Martí, esprit prométhéen, aime ce qui vise les cimes. Michelet, qui fut encore un maître pour de nombreux hommes de ma génération, exerce une puissante attraction sur lui. Il le qualifie de « *classique de notre temps*⁶⁵ », d'« *évangéliste d'amour*⁶⁶ », recommandant à ses jeunes lecteurs (1882) d'étudier son *Résumé de l'histoire de France*⁶⁷, dans le commentaire duquel il rédige un paragraphe qui, dans un verbe magnifique, traduit une des aspirations les plus profondes de la pensée martinienne. Dès 1881, il avait écrit les lignes suivantes dans son *Septième cahier* de notes : « *Cette Bastille, couronnée de nuages noirs, baisée par des eaux troubles, cernée de murailles rongées, faite comme pour incarcérer, plutôt que le corps des hommes, l'esprit humain. Sombre et merveilleuse construction ! Jamais il n'y eut de meilleure analogie entre l'édifice et sa destination...*⁶⁸ » Ici, parlant du livre de Michelet, il écrit :

*La Révolution [française], qui semble secouer le monde d'un bras colossal, l'élever et le déposer sur la montagne qui aboutit à la synthèse éternelle en un lieu plus élevé que celui qu'occupait le monde des hommes avant la Révolution. Telle est la lutte moderne entre les esprits craintifs qui, incapables de souffrir la lumière d'un soleil plus vif que celui auquel ils sont accoutumés, veulent rentrer dans leurs gîtes d'avant, et les esprits vaillants et juvéniles auxquels la lumière du soleil ne fait pas de mal*⁶⁹.

Ernest Renan est une autre des figures vers lesquelles s'élève sans réserve l'admiration de José Martí. Quand, en décembre 1881, il nous parle du grand livre *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*, qui couronne somptueusement le vaste panorama de *Les Origines du christianisme*, il fait en quelques pages un résumé admirable de cet ouvrage dense, englobant, complexe dans ses contrepoints idéologiques, écrivant en même temps un morceau de prose ontologique pour évoquer l'époque troublée, déconcertée et toutefois décisive où, près des rues qui sont le théâtre « *des luttes des sophistes et des chrétiens, des Grecs et des Syriens, des cyniques et des extravagants* », sous « *l'âme chrétienne qui vole avec les grandes ailes blanches des anges* », se dresse la figure de marbre de l'empereur philosophe qui avait été de son vivant l'homme que Martí nous proposait comme idéal de qualité d'homme : « *doux, profond, aimant, juste, ferme, grandiose*⁷⁰ ». Et quand il devra nous parler avec enthousiasme (1882) d'un discours prononcé par Renan à la Sorbonne⁷¹, il y trouve, dans un paragraphe qu'il cite avec jubilation, une belle phrase qui répond à ses plus profondes aspirations humanistes : « *Oh !, les temps pointent déjà où les nationalités ne se dresseront comme des menaces ni comme des barrières, et où tous les hommes de la Terre, désireux de s'aimer, sentiront dans leur poitrine robuste la jouissance bénéfique et l'ennoblissement merveilleux qui proviennent du viril amour humain*⁷² ! »

Martí admirait Taine⁷³, respectait Sainte-Beuve comme critique et même comme poète plus correct qu'inspiré⁷⁴, connaissait l'œuvre de Guizot⁷⁵ et, poussé par une générosité qu'attisaient parfois les jugements et informations d'hommes qu'il vénérât, il en arriva à surestimer Thiers comme historien,



Figure 8. BOUGUEREAU, *Entre l'amour et la richesse*.

pensant qu'on trouverait peut-être dans l'ouvrage posthume de celui qui fut l'incarnation de la bourgeoisie au pouvoir, une vision intéressante de « *cet âge précurseur de grandes créations, du fait même qu'il est témoin de très grandes crises*⁷⁶ ». Son amour de la France lui fait ressentir dans sa propre chair le désastre de Sedan, dont il avait appris la nouvelle – évoquant ce fait en 1893 – quand, « *gamin qui allait en Espagne comme prisonnier politique* », il débarqua à Cadix, en 1870⁷⁷. Qu'on enseignât dans les écoles d'une Allemagne victorieuse et arrogante « *la haine systématique de la France*⁷⁸ » le gênait, l'irritait. Aussi appréciait-il à un degré peut-être excessif les coups de clairon de Déroulède⁷⁹ et les romans et récits patriotiques d'Erckmann-Chatrian⁸⁰, de même qu'il appréciait la peinture, elle aussi patriotique, de Detaille⁸¹ et la peinture historiciste de Meissonier⁸², tout en signalant chez celui-ci les mêmes faiblesses et erreurs de conception proportionnelle – des armées entières mises dans des espaces juste bons peut-être pour une nature morte – qu'avait relevées Baudelaire⁸³. Mais il ne faut pas oublier que Martí, poussé par les impulsions de sa nature profonde, cherchait toujours dans l'art, dans la littérature, ce qui élève, ce qui exalte.

Admirateur de Berlioz, il qualifie Offenbach – que quelqu'un taxa une fois de « *roi de rythmes canailles*⁸⁴ » – comme « *musicien corrompueur*⁸⁵ », un concept tranché qui coïncidait avec celui de Zola qui, dans le chapitre premier de *Nana*, s'emportait sévèrement contre le type d'opérette – peut-être *La Belle Hélène* – où l'on se gaussait des mythes très respectables de l'Hellade.

Admirateur de la *Galatée* de Moreau, il critique très durement parfois les nus de Bouguereau, dont l'un lui semble « *une étude soigneuse sans inspiration* » et un autre « *a de la couleur, mais manque de proportions, d'action et d'expression*⁸⁶ » (fig. 8), des nus dont, « *se pressant derrière le cordon de soie qui protège l'œuvre d'art des curieux* », « *une meute de voyeurs séniles scrute à toute heure la beauté des nymphes aqueuses et diaphanes*⁸⁷ » du peintre, à New York (fig. 9).

S'arrêtant devant un tableau historico-anecdotique de Gérôme (fig. 10), il constate dans le personnage d'un Louis XIV qui y apparaît en train de dîner avec Molière⁸⁸, la même fausseté que Baudelaire devait signaler à un Néron qui dirige « *un combat de gladiateurs* » du même artiste⁸⁹ (fig. 11).



Figure 9. BOUGUEREAU, *Nymphes et satyre*.



Figure 10. GÉRÔME, Molière et Louis XIV.

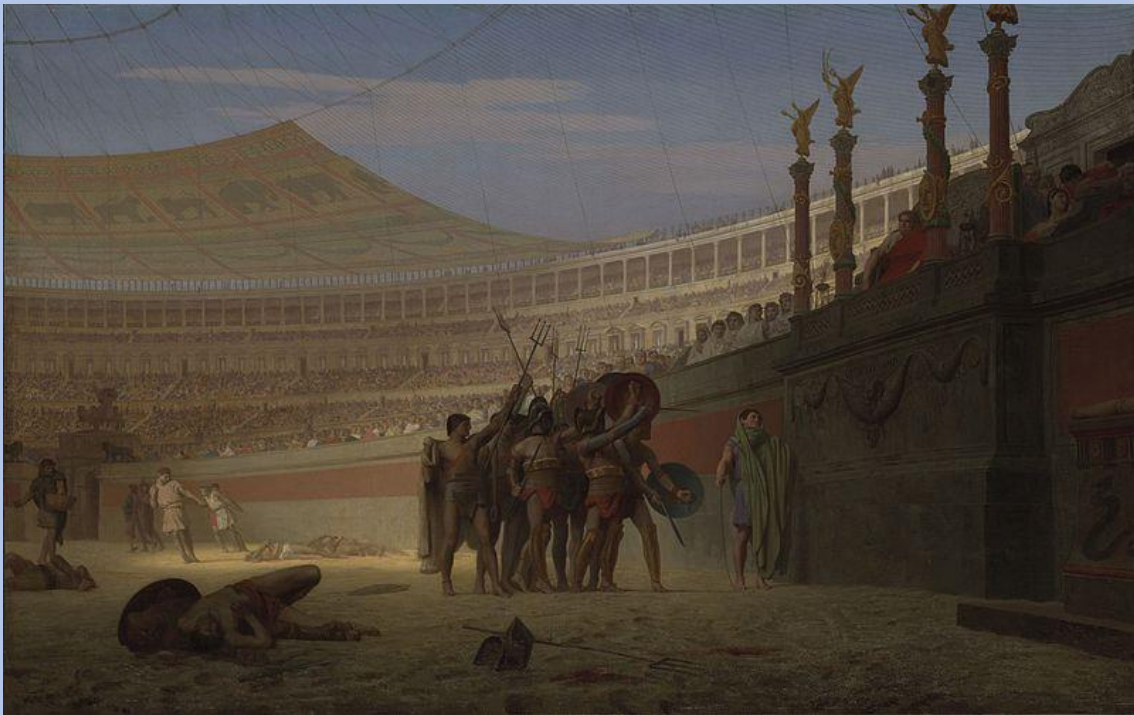


Figure 11. GÉROME, Ave Caesar morituri te salutant.

Toute époque implique une sorte d'écologie intellectuelle à laquelle l'homme, engagé dans son temps, échappe malaisément... Contemporain de grands romantiques ou d'écrivains qui – comme Baudelaire, comme Flaubert – ne reniaient pas le magnifique héritage du romantisme, Martí partage dans bien des cas des critères qui furent caractéristiques de ceux qui sentaient toujours monter les souffles ultimes – encore puissants – d'une grande école dont la trajectoire s'était accomplie. Baudelaire affirma dans une

phrase impressionnante que Hugo, Sainte-Beuve, Vigny, « *avaient ressuscité la poésie française morte depuis Corneille*⁹⁰ ». Pour Martí,

*Corneille ferait des personnages de marbre ; Racine ferait des personnages de cire. Ceux-là étaient fiers, sombres, amants toujours élevés ; il y avait en eux quelque chose de grandeur intrinsèque, de moelle tragique. Ce qu'il manque à Racine. Chez Corneille, abondent plus les phrases puissantes, les traits héroïques, ce à quoi contribuent le brio et la concision du langage. Chez Racine, le langage est plus verbeux, et ce qu'il gagne en souplesse et en passion il le fait perdre en grandeur tragique à ses personnages*⁹¹.

Il est évident que tout ce qui perdurait de romantisme dans le tempérament de Martí – pensons à *Abdallah*⁹² – devait coïncider avec le tempérament de quelqu'un que Victor Hugo (voyez la préface de *Cromwell*) considérait en quelque sorte comme un préromantique. La tragédie impétueuse du *Cid* de Corneille, nourrie d'essences hispaniques, avec sa totale inobservation de l'unité de lieu ; *Cinna*, que notre auteur connaissait bien⁹³ ; *Attila*, qu'Ernest Desjardins mettait en rapport en 1861 avec « la vieille épopée des Nibelungen⁹⁴ », devaient situer Martí plus près de Corneille, que Hugo qualifiait tout à fait à dessein de « génie moderne⁹⁵ », que du poète de *Phèdre*. Aussi, abordant la littérature française de son temps, Martí constate-t-il très vite que le théâtre français est en crise, que même si, grâce au romantisme, il a brisé toute règle, « *il ne parvient pas à établir les siennes*⁹⁶ ». On montre sur la scène des cas d'exception, des conflits bourgeois étrangers à toute éthique, pour ne pas parler des « *phénomènes moraux du fils de Dumas* ». « *Littérature byzantine – dit-il – et bien moins que française : parisienne.* » « *Peindre des passions, qui est l'objet du théâtre, ce n'est pas peindre une passion exclusive, phénoménale, isolée.* » Aussi critique-t-il durement Sardou et Dumas (fils) de qui il ne faudra garder – il le prévoit avec une intuition judicieuse – que *La Dame aux camélias*⁹⁷. La *Théodora* de Sardou lui semble « *une Théodora de verroterie*⁹⁸ » ; *Rochat* lui paraît puéril⁹⁹ ; *Odette*¹⁰⁰, grand succès du jour, est un « *drame composé, pas un drame ressenti* », qui manque de « *loyauté et de chasteté de l'esprit* » ; les pièces du dramaturge en général, quoiqu'il reconnaisse l'habileté de sa technique, lui paraissent « *des roses d'étuve* », des « *vaudevilles aristocratiques* », des « *pièces commerciales* », avec « *des personnages accablés et maltraités à force d'être tant usés aux mains d'auteurs de drame et de roman* », conçus par Sardou « *à ses heures de négociant, qui sont abondantes* », il dispose des situations émouvantes et brillantes qui visent à aveugler par les larmes aux yeux le jugement de l'esprit, en bon suiveur de Scribe. Et s'il raconte longuement l'argument d'*Odette*, c'est pour nous dire en fin de compte que ce mélodrame n'aurait rien à faire sur nos terres d'Amérique, et que Sardou, trop souvent, « *dialogue des caricatures et les offre comme drames* ». Quand on constate le peu d'estime que vouait Martí à l'auteur de *Théodora*, on s'étonne de son trop généreux enthousiasme pour le *Garin* de Paul Delair¹⁰¹, dont le thème conserve du moins quelque allure romantique, et de son respect pour Henri Bornier¹⁰², dont la *Fille de Roland* était encore étudiée dans les collèges français d'Amérique latine pendant mon enfance en tant que pièce digne de figurer dans les annales du meilleur théâtre du XIX^e siècle... Et quand Martí rend un hommage fervent à Sarah Bernhardt dans une chronique fameuse¹⁰³, il oublie à dessein qu'elle est l'interprète favorite de Sardou, pour voir en elle avant tout une incarnation de la Doña Sol d'*Hernani*, une héritière directe de Mademoiselle Mars qui fut en son temps une protagoniste courageuse de la plus grande bataille esthétique du romantisme.

5

Nous avons signalé de nombreuses identités de jugement entre Baudelaire et Martí. Je pourrais insister sur la séduction que la pérenne *invitation au voyage* de Fromentin¹⁰⁴ exerce sur tous les deux, et, en remontant plus en arrière, sur une admiration partagée pour Delacroix¹⁰⁵. Mais là où apparaît une divergence de critères, c'est devant l'œuvre de Courbet. Baudelaire voit en Courbet un débutant génial, un « *puissant ouvrier* » doté d'« *une sauvage et patiente volonté* ». Il reconnaît en 1862 : « *Il faut rendre à Courbet cette justice qu'il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise, et*

l'amour désintéressé, absolu de la peinture¹⁰⁶ ». Mais, partisan de l'art pour l'art, il s'alarme devant l'engagement politique du peintre, y voyant les dangers d'un « fanatisme » qui pourrait « le conduire à une immolation » (Baudelaire meurt sans avoir rien su, bien entendu, de la guerre franco-allemande ni de la Commune). Mais Martí nous parle avec enthousiasme, avec ferveur, de son œuvre, après avoir appris que le peintre avait contribué à « renverser la colonne Vendôme », se positionnant toujours sans ambiguïté face aux contingences de son époque. Il cite avec admiration le grand tableau de *l'Enterrement à Ornans*, voyant Courbet comme « un peintre loyal du douloureux et de l'élan », « batailleur par nature pour n'avoir pas trouvé le monde réel conforme à l'idéal », « batailleur têtu », capable de créer des œuvres fanatiques¹⁰⁷.

Cette compréhension prémonitoire de Courbet de la part de Martí va nous conduire maintenant à sa découverte surprenante – parallèle à sa découverte de Gustave Moreau – celle des peintres impressionnistes français. Dans une chronique remarquable, écrite après avoir visité une exposition organisée par Durand-Ruel à New York¹⁰⁸, il nous communique l'éblouissement lucide que provoquent en lui les artistes les plus représentatifs d'une école encore âprement discutée en Europe – où Cézanne en personne sera encore l'objet de dures critiques jusque dans les années 20, après avoir été mal compris par Zola qui en avait fait le personnage central de *L'Œuvre*. Martí ne connaissait pas encore Cézanne¹⁰⁹. Mais le voilà, comprenant tout, illuminé par des lumières qui lui viennent de la peinture elle-même, devant Manet en qui il voit justement un précurseur (n'a-t-il pas peint avec une illumination d'aquarium « *trois personnages debout sur un balcon tout vert* » ?), devant Monet, Pissarro, Caillebotte, mais aussi Renoir, Degas, Seurat – le seul dans le monde duquel ses regards ne pénètrent pas avec plaisir, sans doute déconcertés par le pointillisme largement imprévu. Jules Laforgue avait écrit ces jours-là, encore timidement, que les impressionnistes voyaient « la réalité dans l'atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchi par les êtres et les choses, en incessantes variations¹¹⁰ ». En 1891, G. Albert Aurier comprendra que Monet est « un adorateur du Soleil¹¹¹ ». Mais Martí, cinq ans avant, avait déjà senti « *cette inquiétude créatrice et cette obsession savoureuse que produit l'apparition soudaine de ce qui est vrai et fort* ». En effet, il y a là, comme le dit Martí, « *de ces arbres bleus, de ces champs incarnats, de ces fleuves verts, de ces monts lilas* », mais aussi la vigueur réaliste, quoique transfigurée par la vision du peintre, des *Canotiers* de Renoir, que Martí contemple en en jouissant avec une admiration précurseur, apercevant soudainement l'importance d'une œuvre qui comptera parmi les créations supérieures de la peinture moderne. Et que veulent donc faire ces peintres ?

Ils veulent peindre sur la toile plane avec le même relief avec lequel la Nature crée dans l'espace profond. Ils veulent obtenir par des artifices de pinceau ce que la Nature obtient par la réalité de la distance. Ils veulent reproduire les objets avec le vêtement flottant et chatoyant dont la lumière fugace les illumine et les revêt. Ils veulent copier les choses, non comme elles sont en soi de par leur constitution et comme on les voit dans l'esprit, mais telles que la caresse de la lumière les expose avec des effets capricieux à une heure fugitive. Ils veulent, poussés par cette soif implacable de l'âme, le nouveau et l'impossible. Ils veulent peindre comme le soleil peint, et ils chutent.

Ils chutent ? Peut-être, mais alors ils chutent comme Prométhée, après avoir arraché le feu aux dieux pour le remettre aux hommes. Et nous voilà de nouveau face à la dichotomie Prométhée-Harpagon. « L'esprit humain est, par essence, transcendant », affirme Martí. Et d'ajouter une phrase prophétique : « *Toute rébellion d'essence entraîne une rébellion de forme¹¹²*. » Sur les tableaux de ces peintres nouveaux, il y a comme « *des nues endimanchées : les unes, toutes bleues ; d'autres, toutes mauves ; il y a des mers crème ; ; il y a des hommes violets ; il y a une famille verte¹¹³* ». Ils étaient bons les Fromentin, les Millet, les Corot, que Martí comprenait si bien jusque-là. Mais maintenant, sous ses yeux, s'ouvrent des vérités nouvelles. Nouvelles et révélatrices – des vérités d' « adorateurs du Soleil » - pour qui avait écrit, en 1879, cette pensée prométhéenne : « *Entre l'abîme et la cime, j'aime non l'abîme qui ensevelit, mais la cime qui me rapproche du Soleil¹¹⁴* ».

Martí ne se sentait guère attiré par le « naturalisme », tel que le comprenaient les adeptes de l'École de Medan. Il avait admiré le réalisme combatif, transcendé, de Courbet ; il avait loué le réalisme un tant soit peu apologétique des paysans de Millet¹¹⁵, auxquels Baudelaire trouvait un air pédant, comme celui de gens qui se surestiment. Il admirait la vigueur de Zola, il reconnaissait que certains de ses personnages étaient présentés avec une fermeté de traits qui évoquait Dürer ; il avait conscience – en tant qu'admirateur de Balzac¹¹⁶ – de l'entreprise énorme que signifiaient les Rougon-Macquart. Mais il préférait *L'Assommoir*¹¹⁷ – peut-être pour son contenu moralisateur – à *Pot-Bouille*¹¹⁸, dont l'atmosphère sordide lui était désagréable ; il qualifiait *La Curée*¹¹⁹, à juste titre, de « roman terrible » conçu avec « une brutalité implacable » et considérait *Nana*, cette fois-ci injustement, comme le pire roman de son auteur¹²⁰. Écrivant à Enrique Estrázulas en 1887, il lui demande de lui envoyer *La Terre*¹²¹, quoiqu'il pense désormais, comme Alfred de Vigny, qu'une peinture absolue de la vérité nous conduirait très vite à utiliser un langage de bagnards¹²². Dans des notes qui correspondent aux dernières années de son existence, il adopte une position sans équivoque :

Le naturalisme n'est guère plus, en somme, que le nom pompeux d'un défaut : la carence d'imagination. Entre les naturalistes et ceux qui n'ont pas besoin de l'être, il y a la même différence qu'entre les peintres copieurs et les peintres créateurs [...] Si l'on ajuste exactement la théorie naturaliste à l'art : le peintre qui copie un tableau de Raphaël est un plus grand peintre que Raphaël. Et celui qui peint [« dessine », dans l'original] la patte écrasée et fangeuse d'un cochon est plus grand que celui qui porte sur la toile les volcans fumants, les plaines fleurissantes, les abîmes crevassés, l'atmosphère azurée et le ciel interminable de l'âme¹²³...

Dans son prologue à une édition d'À Rebours de 1903, Huysmans nous dit : « Personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer. Ils voyaient l'existence d'une seule pièce ». Prônant les privilèges de l'imagination, il affirme que, très souvent, « les aventures de Rocambole sont... aussi exactes que celles de Gervaise et de Coupeau ». André Breton expose des concepts très proches dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, se moquant des « descriptions » qui apparaissent dans de nombreux romans de filiation naturaliste, des descriptions « d'un néant absolu », des « superpositions d'images de catalogue » qui ne sont rien d'autre que des énumérations de lieux communs... Réagissant contre un art qui se complaisait trop, parfois, à la peinture des tréfonds les plus sombres de l'âme humaine, José Martí préférait – nous parlant de Gautier – la grâce truculente du *Capitaine Fracasse*¹²⁴, un livre qui plaisait beaucoup à Baudelaire et à Marcel Proust, aux aventures comiques d'une *Mademoiselle Maupin*¹²⁵ qui alimentait encore, dans La Havane de mon enfance, des saynètes égrillardes présentées dans des théâtres « réservés aux hommes ». Les éloges que Martí prodigue à des romanciers mineurs, comme l'aimable Ludovic Halévy¹²⁶, s'expliquent par une attitude critique, très partagée par d'autres contemporains, vis-à-vis des brutalités du naturalisme littéraire.

Son admiration, parfois très justifiée, pour des poètes comme Théodore de Banville¹²⁷, Leconte de Lisle¹²⁸, François Coppée¹²⁹, Sully-Prudhomme¹³⁰, dont les noms figurent dans toutes les grandes anthologies de la poésie française du siècle dernier, est le fruit d'une écologie intellectuelle. José Martí aimait chez Auguste Barbier¹³¹ l'accent du rebelle, de l'insatisfait, cela même qui gênait quelque peu Baudelaire – bien qu'il reconnût que Barbier était un poète tout à fait digne d'admiration. Il ne connaissait pas Rimbaud, « ange en exil », dont il mentionne en passant le fameux *sonnet des voyelles* sans connaître de toute évidence le texte véritable, dans des notes intimes sur Verlaine écrites un an avant sa mort¹³². Mais il connaissait profondément Musset¹³³ qu'il cite plus d'une quarantaine de fois dans ses écrits, bien plus que Théophile Gautier¹³⁴, dont il admirait l'œuvre poétique, quoique sans la situer à la place quasi-hugolienne que Baudelaire réclamait pour elle. Sans nous en dire l'auteur, il cite un vers – fameux, quoique très peu de gens se rappellent dans quel poème il apparaît – qu'on trouve à la troisième strophe du chant I de *Rolla* :

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux

Et il dit dans un écrit de 1881, joignant Musset, Barbier et Baudelaire dans une même ferveur : « ...des âmes nées pour croire, qui pleurent la perte de leur foi. Aimant la pompe, ces poètes méprisaient la grandeur illégitime. Ils se montraient inconsolables de se voir contraints de vivre sans avoir une splendeur réelle à aimer ; ils étaient des rois sans royaumes, des dieux détrônés¹³⁵. » Et il y a en effet comme une sorte de regret de la foi perdue – du Paradis perdu – dans le Musset qui dit : « Je ne crois pas, ô Christ, à ta parole sainte », situant dans un Siècle d'or les temps « où quatre mille dieux n'avaient pas un athée », où Vénus Astarté, comme surgie d'un tableau de Gustave Moreau, « fécondait le monde en tordant ses cheveux ». « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux¹³⁶ », disait Musset. Mais José Martí, recueillant l'idée, réplique au « créateur admirable et désespéré de Rolla¹³⁷ » : « *Le monde est toujours nouveau. Mon monde américain est nouveau*¹³⁸. »

Nouveau était en effet le monde américain pour lequel Martí mourrait, face au soleil, après avoir signalé par ses idées, par ses paroles, par son apostolat, par son action, les voies futures de sa patrie. Son chant avait été – comme l'aurait voulu Rimbaud – « un chant qui monte vers l'aube¹³⁹ ». Et rappelons-nous que Martí s'était exclamé en une invocation à un coursier symbolique qui était aussi Pégase :

*...Et au soleil de l'aube où la terre point
Il se lance altier dans l'orbe nouveau¹⁴⁰ !*

Monde nouveau, orbe nouveau ! Toute l'aspiration prométhéenne de José Martí est contenue dans ces simples mots qui sont l'essence d'une ferveur héroïque et constante. « *On ne conquiert la mort que par la vie*¹⁴¹ », dit José Martí, peu de temps avant de tomber à Dos Ríos. « *La vie est grave*¹⁴² », avait dit à nouveau celui qui, donnant à la vie un sens transcendant, conduisit la sienne en une pérenne ascension.

NOTES

¹ Communication présentée au Colloque international « Autour de Martí » organisé par l'Université de Bordeaux, 1972 (« Martí y Francia », *En Torno a José Martí. Bulletin hispanique*, Bordeaux, 1973, Université de Bordeaux III, tome LXXVbis). Publié au départ comme « Martí y Francia (primer intento de aproximación a un ensayo posible », in revue *Casas de las Américas*, La Havane, année XV, n° 87, novembre-décembre 1974, pp. 62-72, sans mention de provenance, et reproduit ensuite, sans modifications, à de nombreuses reprises, dont in *Ensayos*, La Havane, 1984, Ediciones Letras Cubanas, pp. 255-271 (avec plusieurs graves coquilles), et in *José Martí*, La Havane, 2007, Fondo Editorial Casa de las Américas, col. « Valoración Múltiple », tome 2, confié aux soins de Ana Cairo Ballester, pp. 243-259. Je traduis à partir de l'original de la *Casa de las Américas*. [Sauf deux notes d'Alejo Carpentier qui seront signalées, toutes les autres sont du traducteur.]

² Cité par Laurent Darbellay, « Gustave Moreau et les charmes de la *belle inertie* », p. 17.
https://www.unige.ch/lettres/framo/index.php/download_file/view/459/151/

³ Cité par Angèle Paoli, https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2007/04/6_avril_1826nai.html

⁴ Son titre exact est *Jupiter et Sémélé*, daté de 1894-1895, huile sur toile, 213 x 118 cm, musée Gustave-Moreau (Paris).

« La première esquisse de cette peinture est datée de 1889, mais elle ne fut livrée à Léopold Goldschmidt, son commanditaire, qu'en 1895. Il en fit don au musée en 1903. Véritable synthèse de l'art de Gustave Moreau on peut la considérer comme son testament pictural. / Sémélé – fille d'Harmonie et de Cadmos le fondateur de Thèbes – est ici représentée foudroyée, anéantie par la vision de Jupiter transfiguré. C'est là la conséquence de l'attention portée aux paroles de la perfide Junon, épouse légitime du Dieu. Cette dernière, jalouse, ayant pris pour gagner la confiance de Sémélé les traits de sa nourrice Béroé, lui avait suggéré d'exiger de son amant cette métamorphose qu'elle savait être fatale à une simple mortelle. / Le personnage ailé se cachant les yeux est pour Moreau : « *Le génie de l'amour terrestre, le génie au pied de bouc* ». Mais il est parfois identifié à Bacchus, fruit de l'union tragique entre le dieu et Sémélé. Ce dernier, arraché du flanc maternel, aurait, selon le mythe, achevé sa maturation cousu dans la cuisse de son père. Autour du trône, dissimulés par les frondaisons, de nombreux personnages s'éveillent à une vie supraterrrestre. Rompant avec la tradition iconographique, Moreau représente le dieu imberbe et en plaçant entre ses mains la lyre, attribut habituel d'Apollon ou d'Orphée, en fait un dieu poète. / A la base du trône, deux allégories : la Mort qui, venant d'accomplir son ouvrage, porte une épée ensanglantée, et la Douleur qui, couronnée d'épines à l'instar du Christ, tient un lys, symbole de pureté. Pour le peintre, elles « *forment [la] base tragique de la vie humaine* ». Près de ces deux figures on distingue d'une part l'Aigle aux ailes déployées, attribut de Jupiter ; d'autre part Pan, divinité aux pieds de bouc, sur les cuisses duquel s'agitent une multitude de petits êtres, tentant de se dégager de leurs liens. / Divinité tellurique, Pan établit la jonction entre le monde céleste et les enfers où règne Hécate, la Nuit. Elle apparaît au bas du tableau, la tête surmontée d'un croissant de lune. Près d'elle « *s'entassent la sombre phalange des monstres de l'Erèbe, des êtres hybrides [...] qui doivent attendre encore la vie de lumière, les êtres de l'ombre et du mystère, les indéchiffrables énigmes des ténèbres* ». Les deux sphinx, au bas du tableau, symbolisent le passé et l'avenir et sont les gardiens de ce troupeau infernal. / Partant de la partie inférieure de l'œuvre, il faut envisager son développement vertical comme constituant le parcours que doit effectuer l'âme vers des régions de plus en plus spiritualisées. » (Site Internet du musée Gustave Moreau, Paris.)

⁵ *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 103,5 x 144 cm, présentée au Salon de 1876. Je reproduis ci-dessous le passage correspondant à la description qu'en fait Huysmans dans *À Rebours* :

« Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau.

« Il avait acquis ses deux chefs-d'œuvre et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu :

« Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

« Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux.

« La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge ; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine.

« Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône ; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

« Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant, à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

« La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

« Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiad, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange.

« Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes. Combien de fois avait-il lu dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'Université de Louvain, l'évangile de saint Mathieu qui raconte en de naïves et brèves phrases, la décollation du Précurseur ; combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes :

« Au jour du festin de la Nativité d'Hérode, la fille d'Hérodiad dansa au milieu et plut à Hérode.

« Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait.

« Elle donc, induite par sa mère, dit : Donne-moi, en un plat, la tête de Jean Baptiste.

« Et le roi fut marri, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée.

« Et envoya décapiter Jean, en la prison.

« Et fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille ; et elle la présenta à sa mère. »

« Mais ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose ; rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine.

« Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

« Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'extrême Orient ; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accourée, comme elle, de joyaux et de pourpre, fardée comme elle ; car celle-là n'était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche.

« Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.

« Des Esseintes cherchait le sens de cet emblème. Avait-il cette signification phallique que lui prêtent les cultes primordiaux de l'Inde ; annonçait-il au vieil Hérode, une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offerte sous la condition expresse d'un meurtre ; ou représentait-il l'allégorie de la fécondité, le mythe Hindou de la vie, une existence tenue entre des doigts de femme, arrachée, foulée par des mains palpitantes d'homme qu'une démente envahit, qu'une crise de la chair égare ?

« Peut-être aussi qu'en armant son énigmatique déesse du lotus vénéré, le peintre avait songé à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes ; peut-être s'était-il souvenu des rites de la vieille Égypte, des cérémonies sépulcrales de l'embaumement, alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entrailles par l'incision pratiquée

dans son flanc gauche, puis avant de lui dorer les ongles et les dents, avant de l'enduire de bitumes et d'essences, lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur.

[...]

« Et, perdu dans sa contemplation, il scrutait les origines de ce grand artiste, de ce païen mystique, de cet illuminé qui pouvait s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féeriques apothéoses des autres âges.

« Sa filiation, des Esseintes la suivait à peine ; çà et là, de vagues souvenirs de Mantegna et de Jacopo de Barbari ; çà et là, de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix ; mais l'influence de ces maîtres restait, en somme, imperceptible : la vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurait, dans l'art contemporain, unique. Remontant aux sources ethnographiques, aux origines des mythologies dont il comparait et démêlait les sanglantes énigmes ; réunissant, fondant en une seule les légendes issues de l'Extrême-Orient et métamorphosées par les croyances des autres peuples, il justifiait ainsi ses fusions architectoniques, ses amalgames luxueux et inattendus d'étoffes, ses hiératiques et sinistres allégories aiguisées par les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne ; et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoirs.

« Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises. Ces deux images de la Salomé, pour lesquelles l'admiration de des Esseintes était sans borne, vivaient, sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail, sur des panneaux réservés entre les rayons des livres. »

⁶ Retraduit de l'espagnol.

⁷ Erreur de Carpentier : 30 juillet 1880. Cf. José Martí, *Obras Completas. Edición Crítica*, La Havane, 2005, Centro de Estudios Martianos, 7 (1880-1881), 188. Je cite désormais comme *OCEC*, suivi des numéros de tome et pages.

⁸ *Galatée*, vers 1880, huile sur bois, 85,5 x 66 cm, musée d'Orsay (Paris).

« De patientes et heureuses recherches sur la flore et la faune marines avaient fourni à Gustave Moreau un riche apport d'éléments décoratifs pour sa célèbre Galatée du Salon de 1880 [...] / "Importunes richesses ! — dit Emile Michel. La poésie mystérieuse et subtile de l'œuvre se fut bien passée de cet écrin dans un aquarium." "Pourquoi — insiste Paul Mantz — exprimer avec une patience amoureuse le branchage des coraux quand on dessine si mollement la forme humaine ?" / "La tête formidable de Polyphème — décrit M. de Fourcaud — appuyée sur sa main gigantesque, rouge de couleur comme une brique mal cuite, suffit à combler l'orifice de la grotte. Quelle tristesse en cette bestialité qui a conscience d'elle-même en face de cette créature exquise ! Pour moi. M. C. Moreau est une des plus marquantes et des plus attachantes personnalités de cette fin de siècle. J'accepte ses tableaux et les admire parce qu'ils sont grands, parce qu'ils portent fièrement leur bizarrerie héraldique, parce qu'ils font sonner une corde humaine et parce que j'y reconnais l'inquiétude nerveuse du temps présent." / Et voici que des admirateurs décidés expriment enfin sans réserve la joie de leurs yeux : "La grotte — décrit Huysmans — est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles." / "Cette adorable Galatée — conclut Ph. de Chennevières — aux lignes si pures, au ton si doux, livrée durant le rêve souriant de son sommeil à l'œil de Polyphème, qui la contemple à travers tout ce que la flore terrestre et marine a pu rassembler, comme lit de la nymphe, cette Galatée sera dans l'avenir l'orgueil de quelque Louvre." » (Léon Deshairs, *L'Art de notre temps...*, *op. cit.*, pp. 87-88.)

Il est sans doute intéressant de contraster cette vision de Martí avec celle de Maurice de Seigneur, spectateur du Salon de 1880 : « MOREAU (Gustave). H. C. *Galatée et Hélène*. — Nous ne connaissons point d'homme ni d'artiste ayant déchaîné autant de passions pour et contre lui que M. Gustave Moreau. A-t-on assez parlé de Mantegna et de ses œuvres, à propos de M. Moreau et de ses inventions ! C'est un coloriste ? mon Dieu ! oui, nous sommes de votre avis. Est-ce un peintre ? mon Dieu ! non, et nous ne pensons plus comme vous. C'est un littérateur ? pas tout à fait ; un traducteur ? peut-être. Est-ce du moyen âge à l'antique ou du grec moyen âge ? Ce n'est ni l'un, ni l'autre. — Avec les grands mots de grand style et de grand art qu'on ne se lasse de répéter autour des tableaux de M. Gustave Moreau, son individualité conventionnelle m'a bien plutôt l'air de ce qu'on appelle un attrape-nigaud. » (Maurice de Seigneur, *L'art et les artistes au Salon de 1880, avec une Introduction sur les Salons depuis leur origine*, Paris, 1880, Paul Ollendorf éditeur, pp. 84-85.)

⁹ Retraduit de l'espagnol. Je suppose que la citation provient de « Notes sur le monde mystérieux de Moreau », article de Proust apparaissant, entre autres références, in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Pierre Clarac et Yves Sandre (dir.), Paris, 1971, Gallimard.

¹⁰ Ici, je cite à partir de la version *rédigée directement en français* par Martí que l'on possède encore et qui a servi de point de départ à la traduction anglaise du *The Hour*. Carpentier ne connaissait pas évidemment ces textes originaux, restés inédits jusqu'à la parution de l'édition critique de José Martí dans les années 2000 et cite à partir de la traduction espagnole de la version anglaise du journal new-yorkais, d'où parfois des dissemblances... Le texte de Martí sur Moreau apparaît dans « Le Nu au Salon », *Obras Completas. Edición Crítica*, La Havane, 2005, Centro de Estudios Martianos, t. 7, 1880-1881, pp. 193-200. Si Martí écrivait en français ses articles d'art pour *The Hour* et *The Sun*, c'est pour une raison très simple : Martí, frais débarqué aux USA, ne se sent pas de taille à rédiger en anglais, mais il ne peut pas non plus écrire en espagnol, faute de traducteur de cette langue au *The Hour*, si bien que la seule solution possible est de recourir au français, une langue dans laquelle il se sent plus à l'aise. Curieusement, presque cinq ans après, Martí préfère toujours écrire en français, comme l'indique une lettre à Manuel Mercado du 13 novembre 1884 : « ...je travaillerai, comme maintenant même, pour le Sun, pour lequel j'écris en français – moi, à qui vous aviez corrigé une fois, avec une douceur d'évangéliste, un envoyerai par un enverrai ! » (José Martí, *Il est des affections d'une pudeur si délicate... Lettres à Manuel Mercado*, Paris, 2004, L'Harmattan, traduites et annotées par Jacques-François Bonaldi, pp. 168-169.)

Vu son intérêt particulier pour un lecteur français, je donne ici, avec ses maladresses, le *passage complet en français* concernant Moreau :

« Les grands morceaux nous restent : la Galathée, resplandissante de Moreau... [...] C'est une autre femme, toute idée malgré son beau corps, toute symbole malgré sa forme humaine – la Galatée de Gustave Moreau. – On a beau nier à ce peintre cette renommée que'on accorde volontiers à des serviteurs banals des mœurs légères et caprices mesquins et maladijs de l'heure qui court. – Les yeux doués de cette merveilleuse puissance de voir le beau, ne peuvent trouver la beauté tranquille et immobile dont ils ont soif dans des reproductions sans grandeur et sans portée des types mobiles et accidentels qui viennent et s'en vont comme des images ; et, en tournant le dos, malgré l'argent qu'ils vont perdre, aux mignonerics faciles et aux monstruosité commodes de la peinture aujourd'hui en vogue, [ils] s'en vont, les ailes ouvertes, par le vieux monde, cherchant des héros dont l'éloignement ne laisse voir le côté vulgaire, où les ailes déployaient ces cieux insondables, pleins 'esprit, sans formes, de symboles, éternels, de beauté idéales. C'est un signe de supériorité artistique – ce dédain des choses du jour – qui caractérise les œuvres indépendant de Gustave Moreau. Le vrai génie généralise toujours. S'il plaigne ces héros d'âme qui périssent incompris ; - ces vertus fécondes dont l'inquiétude fiévreuse tourmente et fait mourir tant de nobles cœurs, sans qu'une main pieuse vienne jeter une pelletée de terre sur le pauvre mort, - ni la Moreau peigne, de sa manière caude ; ou l'excès d'imagination ne fait tort à l'art, La Jeune fille de Thrace, la vérité belle, retrouvant la tête et la lyre d'Orphée, - le grand cœur étouffé. – Si son ami Chasseriau meurt jeune et puissant encore, il peint, d'une couleur triste, le jeune homme et la mort. Si la soif de beauté sèche ses lèvres ardentes, et l'amour de l'idéal inquiete ses rêves – il peint Galathée – la beauté sereine, coquette, nonchalante, jeune fille resplandissante. Il s'abandonne volontiers à ces plaisirs savoureux de l'imagination créatrice : il décore de détails multiples, il entoure des conceptions, hardies et nombreuses le symbole choisi, mais il a la conscience de l'imagination, - et dans ces courses au dos du Pégase, il ne perd jamais l'étrier. – Il conserve cette logique difficile qu'il doit avoir toujours dans toutes les abstractions brillantes de la fantasie. C'est pour cela que, après des débuts retentissants, en faisant preuve de ce talent, de la modestie qui est le meilleur de tout les talents, comme il sentait que son génie l'emportait où sa main de débutante ne pourrait encore le suivre – il alla se cacher à l'ombre du cimetière de Pisa, tous pleins encore de ces figures de Giotto, aux pieds comme des racines d'arbres séculaires ; il étudia les lignes courbes et fougueuses d'Annibal Carracci, il apprit le dessin en copiant sans se lasser les œuvres décisives et solennelles de Vinci. – Il s'en alla poète ; et il revint peintre. Cette Galathée qu'il vient de faire, - en ayant la plus suave forme féminine, n'est pas une femme. Elle surgit entourée de végétations capricieuses, qui ressemblent les égarements de la féconde pensée poétique. On accuse Moreau d'être un peu peintre scénographe dans ses décors, et de trouver le brillant par le faux ; il est un peu vrai qu'il aime passionnément le scintillement d'une lumière tout à lui, claire et argentine, sur les pierres précieuses dont il fait la ceinture d'Hélène ; sur l'écume blanche de ses vagues [en] tourbillons ; - sur les points rouges de ses îlots de corail, de ses nids de perles. C'est ainsi que le feu d'âme colore d'or nos pensées ailées, - comme la flamme bleue, en la faisant bouillir, l'écume jaunâtre du généreux café. – Il restera ce peintre, - comme Henner, le peintre de la beauté pure ; - comme Laurent, le peintre de la monarchie imbécile ; - comme Fromentin, l'artiste [du] caractère ; comme Doré, cet homme qu'on craint trop parce qu'il ne craint rien, Ils ont été toujours de fidèles amoureux de Galathée. » (OCEC, 7, 195 et 197-200.)

¹¹ Retraduit de l'espagnol.

¹² Cité in *Mythologie de la mort*, textes réunis et présentés par Pascale Auraix-Jonchière, Cahiers Romantiques, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise Pascal (Clermont II), Cahier romantique n° 5, Clermont-Ferrand, 2000, p. 150.

¹³ *Le Jeune homme et la mort / À la mémoire de Théodore Chasseriau* (que Carpentier intitule *La Mort d'un jeune homme*), 1856-1865, huile sur toile, 215,9 x 123,2 cm, Fogg Art Museum, Harvard University. Chasseriau meurt en 1856.

« Devant chaque toile nouvelle de Moreau, la critique s'ingénie à signaler le pastiche et l'imitation. Mais l'artiste ne renie pas ses maîtres. À ceux qui croient l'embarrasser en rapprochant son nom de celui de Chassériau il répond en exposant en 1865, à côté du Jason, une allégorie à la gloire de Chassériau, fauché par la mort en pleine jeunesse. / À vrai dire, cet hommage courageux fit un peu l'effet d'un rébus. Burger affecte de ne pouvoir distinguer sans l'aide du livret Chassériau de Jason et Médée de la Mort. "Faut-il avoir la rage de l'Idéal, s'écrie-t-il, pour mettre tout nu et charger de brimborions symboliques un peintre qu'on n'a connu qu'en paletot et en chapeau rond !" Et M. J. Claretie ajoute : "On a tant répété à M. Moreau qu'il était un peintre philosophe que, ma foi, il s'est pris au mot... *Le Jeune Homme* ressemble à un pastiche de Mantegna fait par un étudiant allemand qui se reposerait de la peinture en lisant Schopenhauer". / Les Primitifs étaient simples et touchants, dit Paul Mantz. Leur disciple au contraire "est tellement compliqué, érudit, surchargé, qu'on se fatigue à chercher ses origines, à démêler sa pensée, à compter ses puérités savantes. *Le Jeune Homme et la Mort* est une allégorie à la fois très banale et très raffinée... Au point de vue des colorations, une anarchie singulière règne dans l'œuvre de M. Moreau. La figure humaine, qui devrait occuper le premier rang, s'y subordonne à mille détails pour la plupart inutiles... Ces accessoires sont d'ailleurs d'une exécution fort inégale ; tantôt le pinceau s'y montre adroit et fin ; et tantôt il est maigre et d'une parfaite gaucherie". / "Mettez un collier ciselé par B. Cellini au cou de la Vénus de Milo — dit à ce même propos Maxime du Camp — et vous lui ôtez immédiatement son ampleur et sa majesté." / La conclusion de Privat exprime plus de sympathie : "*Le Jeune Homme* est une œuvre d'une suavité, d'un sentiment vrai et profond... J'ai fini par y découvrir l'œuvre d'un artiste sérieux, d'un dessinateur, d'un coloriste, d'un poète surtout. Ah ! J'insiste sur ce mot, car nous n'en avons plus : avec Delacroix s'est éteint le dernier". » (Léon Deshairs, *L'Art de notre temps. Gustave Moreau*, Paris, s.d., pp. 31-32.)

¹⁴ Son titre exact est *Orphée ou Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1865, huile sur bois, 155 x 99,5 cm, musée d'Orsay.

« C'est un autre envoi du Salon de 1866 ; le plus connu, car l'œuvre est entrée depuis longtemps dans les Musées Nationaux et elle a été popularisée par une gravure célèbre d'Emile Sulpis. / Mentionnons pour mémoire les reproches habituels sur l'archaïsme, la naïveté empruntée, sur la minutie des accessoires, sur le caractère factice du paysage avec son "rocher de théâtre". La critique, presque unanime, goûta le charme, la suavité, la délicatesse de la figure principale, la Jeune fille thrace qui recueille la tête d'Orphée, attendrissante comme "une convalescente bien-aimée", "douce et pâle, inspirée sur les pas de qui naît une religion" et dont "une cadence pieuse règle la marche". / Cette jeune fille, dira plus tard Larroumet, "c'est l'espérance humaine recevant la poésie victorieuse de la mort et lui donnant comme asile le cœur de la femme". Intentions peut-être bien subtiles et qui font, dès 1866, prononcer le mot de "peinture littéraire". / Chesneau, relevant le mot et le reproche, répond : "Je demande instamment qu'on me désigne au Salon un paysage plus grandiose, un ciel plus féerique que celui de l'*Orphée*, une figure mieux rythmée que celle de la jeune fille et une plus belle tête que celle de l'amant d'Eurydice dans le même tableau, enfin une plus grande science des contrastes pittoresques tendant à l'effet d'ensemble... La grande supériorité de M. Moreau est précisément là ; c'est que chez lui les créations du génie littéraire se transforment, dans la secrète alchimie du cerveau, en créations purement pittoresques. Le récit, la lecture d'un fait déterminé, l'analyse d'un sentiment ou d'une sensation évoquent dans son esprit la vision de la forme colorée correspondante..." Qu'on nous permette d'écouter ce chaleureux plaidoyer pour citer le commentateur d'Ary Renan (1899), qui le dépasse encore en sympathie pénétrante : "Il n'est pas d'œuvre moderne qui témoigne d'un tact plus exquis en une rencontre de sentiments mieux concertée. La pitié de l'idée s'enveloppe en effet d'atours matériels qui lui font une adorable livrée de deuil ; il semble que des parfums musqués se mêlent à de saints aromates, que, sur la gracieuse figurine, toutes ces étoffes ouvragées, ces robes aux menus plis, ces bijoux rendent plus navrante l'énigme d'un si tendre visage sans flamme... Une mystérieuse concordance fait sympathiser la nature à ce drame silencieux... Un demi-jour opalin éclaire les confins du monde où l'odyssée du barde a trouvé son terme : un sommeil subtil, une stagnation de malaria engourdissement les choses. On entend seulement une petite flûte, un refrain ironique modelé par des bergers, là-bas, sur une roche de l'Èbre..." » (Léon Deshairs, *L'Art de notre temps... op. cit.*, pp. 35-36.)

¹⁵ *Hélène*, 1880, musée Gustave-Moreau (Paris). Connue aujourd'hui comme *Hélène sur les remparts de Troie*.

« Au cours de sa carrière, Gustave Moreau a témoigné une fidélité remarquable au personnage d'Hélène de Troie en lui consacrant un ensemble exceptionnellement riche. Principale rivale de Salomé dans le cœur de l'artiste, la plus belle femme de l'antiquité apparaît dès 1852 dans son œuvre, puis revient triomphalement en compagnie de Galatée à l'occasion du dernier Salon du peintre en 1880. / Célébrée par la critique et les poètes comme l'une des plus grandes réussites de Gustave Moreau, *Hélène sur les remparts de Troie* est une œuvre majeure de la peinture symboliste qui a connu les mêmes avanes que la fille de Lédä : vendue en 1885 au collectionneur Jules Beer, cette toile a été ravie à notre admiration après sa disparition sur le marché de l'art en 1913. Heureusement connue par la photographie, cette représentation d'Hélène, promenant son ennui le long des remparts de Troie alors que les cadavres des soldats s'amoncellent à ses pieds, fut l'occasion pour Moreau de développer jusqu'à sa mort une singulière iconographie de l'éternel féminin dans de nombreuses redites et de surprenantes variantes proches de l'abstraction [...]. / Convoquant des auteurs aussi prestigieux qu'Homère, Euripide, Dante ou encore Goethe qui accorde une place toute particulière à la reine antique dans le *Second Faust*, Moreau renouvelle profondément la légende d'Hélène de Troie en lui donnant une conception théâtrale et mystique. [...] » (Site Internet du musée Gustave-Moreau, Paris.)

« La passivité dans l'action, le calme au centre du drame, contraste cher à Moreau, était la donnée essentielle de l'*Hélène* exposée au Salon de 1880. Idée difficile à exprimer lisiblement, à en juger par l'inquiétude des juges les plus sympathiques. / "Je continue — disait H. Cochin — à être attiré par une véritable prédilection pour M. G. Moreau, sans saisir plus que par le passé ses rêves étranges et sans pouvoir suivre toujours les égarements de son esprit bizarre. Son *Hélène*, sorte d'allégorie étrange de la beauté qui donne la mort, de l'amour qui tue, ne peut laisser insensible un spectateur dont l'âme est quelque peu tournée vers les spéculations poétiques." / "Ce grand et singulier maître — ajoute M. de Fourcaud — ce poète étrange est, avant tout et par-dessus tout, un admirable malade. Il est savant et il ne peut se reposer sur sa science ; il se fait une souffrance de ce qu'il ne connaît pas : il se tourne et se retourne sur le lit de cendre de ses désirs ; il prétend tout connaître, tout sentir, tout scruter et tout dire". / Dans sa langue aussi richement émaillée que les toiles de notre peintre, J.-K. Huysmans décrit avec un plaisir évident : "Hélène, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une châsse ; tenant à la main, de même que la Dame de Pique des Jeux de cartes, une grande fleur ; marchant les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. À ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammbô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche. Que l'on aime ou que l'on n'aime pas ces féeries écloses dans le cerveau d'un mangeur d'opium, il faut bien avouer que M. Moreau est un grand artiste et qu'il domine, aujourd'hui, de toute la tête, la banale cohue des peintres d'histoire" ». (Léon Deshairs, *L'Art de notre temps... op. cit.*, pp. 89-90.)

¹⁶ L'admiration montrée par Martí pour l'œuvre de ce peintre était partagée par de nombreux jeunes artistes qui allaient être considérés plus tard comme des « révolutionnaires » sur le plan esthétique. Claude Debussy répond en 1889 à une enquête sur ses peintres favoris par ces seuls deux noms : Botticelli et Gustave Moreau. [*Note d'Alejo Carpentier.*]

Carpentier cite ici l'article « Impressions of America (by a Very Fresh Spaniard) », *The Hour*, New York, 10 juillet 1880, in *OCEC*, 7, 131-134 : « *As there is not a fixed mind on art, the most striking is the most loved. There is no taste for the sweet beauty of Hélène or Galathea – the taste being all devoted to old imperfect works of China and Japan* » (p. 133).

Le plus étonnant de l'article « Le Nu au Salon », c'est que Martí, sauf à avoir vu des tableaux de Moreau durant ses deux brefs séjours à Paris en 1874 (une dizaine de jours) et en 1879 (deux semaines), chaque fois en décembre, ne pouvait connaître ce peintre que par des reproductions et gravures en noir et blanc et par les descriptions qu'en donnait la presse soit française soit étasunienne à l'occasion du Salon de Paris où Moreau exposait justement ces deux tableaux !

¹⁷ *Prométhée*, 1868, huile sur toile, 205 x 122 cm, musée Gustave Moreau (Paris)

« Revenons au Salon de 1869 où Moreau subit un des plus rudes assauts de sa carrière. / "M. Gustave Moreau — dit le *Journal Officiel* — devient plus hiératique que jamais... ; son sanctuaire est à Pathmos ; il corrige la fable ; il refait la légende, il apprend à la nature l'art des couleurs ; il semble qu'on regarde à travers des verres de couleur ce singulier martyr ; c'est une explication tirée par des cheveux verts !" / "Son *Prométhée à tête de Christ* — dit Chaumelin — plongeant dans le lointain de l'avenir un regard brillant de foi et d'espérance, est une figure d'une tournure énergique et fière. Le vautour qui regorge de sang est d'une férocité saisissante. Malheureusement, les rochers qui occupent le fond du tableau ont l'inconsistance du liège et sont illuminés par un feu de Bengale." / "Le haut du corps de ce Christ païen, porté en avant — dit Stephen Rénal {M. Radiguet} — semble s'élançer avec la pensée... L'œil s'ouvre large et fier, le regard s'enfonçait, tout illuminé des audaces du génie, vers des horizons mystérieux ; la narine se dilate, la lèvre frémit et l'on dirait que de la poitrine haletante va jaillir quelque formidable : Euréka !" / "*Le Prométhée d'Eschyle est indigné* — dit **Paul de Saint-Victor** — ; celui de M. Moreau est résigné. L'un est Samson, l'autre le *Selvio Pellico du Caucase*. Que signifie le vautour qui gît à ses pieds, mort d'indigestion, tandis que son remplaçant déchire du bec et des ongles le flanc du Titan ? L'idée de ces rongeurs de relai est d'une recherche puérile... L'exécution est pénible et tourmentée comme la conception. Il y a de la marqueterie dans ses tons brillants et arides. Cela est fait, défait et refait. Peinture moins à l'huile qu'à la sueur du front de l'artiste." "Ces œuvres — dit About — ont franchi la limite qui sépare l'excentrique du ridicule. Jamais conceptions plus saugrenues n'ont revêtu une forme plus puérile ; la couleur même a perdu cet éclat qui faisait excuser l'Œdipe et le Diomède par les amateurs de faïence." / Et Charles Blanc, faisant un reproche exactement contraire demande : "Peut-on admettre que l'image poignante du génie persécuté soit enchâssée dans un écrin de joaillerie ?" » (Léon Deshairs, *L'Art de notre temps... op. cit.*, pp. 45-46.)

¹⁸ *La Opinión Nacional* (Caracas), 30 décembre 1881, *OCEC*, 10, 201.

¹⁹ « Oscar Wilde », *La Opinión Nacional*, Caracas, 11 février 1882, *OCEC*, 9, 235.

²⁰ « Apuntes para los debates acerca del idealismo y el realismo en el arte », 19^e, 29 mars 1879, La Havane, *OCEC*, 6, 53. Le mot entre crochets n'apparaît pas chez Martí.

²¹ « [Dolor ! Dolor ! Eterna vida mía] », *OCEC*, Poesía III, 16, 19.

²² Martí reprend ici le titre de l'ouvrage pamphlétaire contre Napoléon III que Victor Hugo entama à peine arrivé en exil volontaire en Belgique

²³ José Martí, « Libros Nuevos », inédit écrit entre fin 1877 et début 1878, vraisemblablement pour le projet de *Revista Guatemalteca*, que Martí ne publiera finalement jamais, *OCEC*, 5 (1877-1878), 297, repris in « Guatemala en Paris », *OCEC*, 5, 305.

²⁴ « La pièce où le contrat de mariage a été signé est mitoyenne du salon à la renommée lugubre où se discuta et décida le coup d'État qui fit monter à l'empire le troisième Napoléon. » (« Carta desde Nueva York... Francia », datée du 29 octobre 1881, *OCEC*, 10, 120.)

²⁵ Cette citation n'apparaît nulle part chez Martí, ni dans *OC* ni dans *OCEC*.

²⁶ José Martí, « Libros Nuevos », *OCEC*, 5 p. 296.

²⁷ José Martí, « La Semaine de Paris », écrit en français en août 1880, censément pour le journal de New-York *The Sun*, *OCEC*, 7, 361. Reproduit avec ses erreurs de français.

²⁸ Baudelaire, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861

²⁹ José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 18 mars 1882, *La Opinión Nacional* (Caracas), 1^{er} avril 1882, *OCEC*, 11, 121.

³⁰ Retraduit de l'espagnol.

³¹ « Je me révolte qu'on ait étranglé sur l'autel de cet homme tous les autres poètes, et Musset, et Lamartine. Chateaubriand, dont il est le fils, n'est plus qu'un escabeau sous ses pieds. Quant à Balzac, il fait sourire les dévots. Victor Hugo, et c'est assez. Il incarne tout. On le sacre grand poète, grand dramaturge, grand romancier, grand critique, grand philosophe, grand historien, grand politique, ou, pour mieux dire, on lui donne le siècle de haut en bas, de long en large ; il serait, à lui tout seul, le dix-neuvième siècle. Je ne raille pas, je résume une opinion courante. / Eh bien ! le respect m'échappe devant cette énormité. J'aime mieux passer pour un mauvais cœur et rester un homme de bon sens. Si, dans une vingtaine d'années, quelqu'un me relit, je ne veux pas qu'il éclate de rire. Et puis, meurent les convenances, les égards, les sentiments, meurent nos orgueils et nos gloires, pourvu que la vérité soit ! Il n'y a que la vérité. Il faut aller à elle quand même, en marchant sur les siens, et dans la mort de tout ce qu'on a aimé. / Victor Hugo l'homme du siècle ! Victor Hugo, le penseur, le philosophe, le savant du siècle ! et cela au moment où il vient de publier *L'Âne*, cet incroyable galimatias, qui est comme une gageure tenue contre notre génie français ! Mais, en vérité, aux plus mauvaises époques de notre littérature, dans les quintessences de l'hôtel de Rambouillet, dans les périphrases de l'école didactique, jamais, jamais, entendez-vous ! on n'a accouché d'une œuvre plus baroque ni plus inutile. Tant pis ! je romps le pacte, je dis à voix haute ce que tout le monde se contente de penser très bas. / [...] / Le procédé du poète est simple. Il ramasse les rengaines dont aucun de nous n'oserait se servir. Par exemple, son âne se fâche contre les pédants, les collègues, les grimoires qui abêtissent les enfants ; il tonne contre les livres, les gros livres surtout, beaucoup plus coupables, paraît-il, que les petits livres ; il déblatère sur l'attitude que la foule prend à l'égard des hommes de génie ; il juge, enfin, avec sévérité la conduite de l'homme vis-à-vis de la création, de la société et de lui-même. Tout cela est d'une nouveauté douteuse, je le répète, et le pis est que l'âne n'apporte aucune idée, aucun argument. / Nous pataugeons en plein rabâchage. Seulement, le poète intervient et nous donne du rabâchage sublime. Les choses les plus plates prennent des allures tonitruantes. Calino se double d'Isaïe. Cela serait très médiocre, si c'était dit simplement ; mais, comme le poète dit les choses avec une enflure extraordinaire, cela devient absolument illisible. Je défie une femme d'aller jusqu'au bout. C'est consternant. J'ai cru entendre *Malbrough s'en va-t-en guerre*, joué dans les trompettes du Jugement dernier. » [Émile Zola, *Une Campagne (1880-1881)*, « Victor Hugo », à propos de sa dernière œuvre *L'Âne*, in *Œuvres complètes illustrées*, tome second, *Œuvres Critiques*, Paris, 1906, Eugène Fasquelle éditeur, pp. 490 sq.]

³² Marcel Proust, Compte-rendu du recueil de poème de la comtesse de Noailles, *Éblouissements*, dans *Le Figaro*, 15 juin 1907.

³³ Marcel Proust, « A propos de Baudelaire », *La Nouvelle Revue française*, Paris, tome XVI, 1921, p. 650.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ « Apuntes para los debates acerca del idealismo y el realismo en el arte », 17^e, 29 mars 1879, La Havane, *OCEC*, 6, 51.

³⁶ « Il y aurait encore beaucoup à dire mais, chemin faisant, je n'ai voulu qu'effleurer un sujet qui nécessiterait à lui seul un exposé très long et une tout autre rigueur : j'y reviendrai. Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. »

³⁷ « Ismaelillo » est le nom inventé que Martí donne à son fils José Francisco (né le 22 novembre 1878) qui inspire son recueil de poèmes *Ismaelillo*.

³⁸ José Martí, « Mi Caballero », in *Ismaelillo* (1882), *OCEC*, 14 (Poesía I), 22.

³⁹ Baudelaire, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861.

⁴⁰ José Martí, « Libros Nuevos », inédit écrit entre fin 1877 et début 1878, vraisemblablement pour le projet de *Revista Guatemalteca*, que Martí ne publiera finalement jamais, in *OCEC*, 5 (1877-1878), pp. 295-296.

⁴¹ José Martí, « Musa Traviesa », in *Ismaelillo* (1882), *OCEC*, 14 (Poesía I), 27.

⁴² Erreur dans l'original : Delpy. « *Albert Delpit*, né à La Nouvelle-Orléans le 30 janvier 1849 et mort à Paris le 5 janvier 1893, est un romancier et auteur dramatique français. / Comme son frère Édouard, il est le fils d'un riche commerçant en tabac installé aux États-Unis. Jeune encore, il vient en France pour faire ses études à Paris et à Bordeaux. Il travaille d'abord pour des revues créées par Alexandre Dumas père, *Le Mousquetaire* et *Le d'Artagnan*, tout en commençant d'écrire ses premières œuvres. / Volontaire, il participe à la guerre de 1870, d'où il tire un recueil de vers qui rencontrera un grand succès, *L'Invasion* (1870), complété au fil des événements par des textes sur le siège de Paris, et un conte en vers, *Le Repentir, ou récit d'un curé de campagne* (1873), récompensé par un prix de l'Académie française. Sa nationalité américaine le fait échapper à la mort lors de la Commune de Paris ; il est alors aide de camp de l'amiral Saisset qui tente une médiation. En 1883, un duel l'oppose à Alphonse Daudet, que Delpit accuse "d'avoir décarcassé le style de Chateaubriand, d'employer encore plus d'épithètes que l'auteur des *Martyrs*, d'imiter de trop près Dickens, de manquer complètement d'imagination et de ne pas savoir faire une pièce". Il s'en sort avec une blessure à l'épaule gauche. Il est naturalisé Français en 1892. » (*Wikipedia*.)

« *Albert Delpit, le rédacteur assidu du Le Temps, généreux dans son roman Le Fils de Coralie, batailleur et inspiré dans ses rapides poésies, Les Dieux qu'on brise, met maintenant en drame son roman réussi, Le Père de Martial.* » (Chronique datée du 16 septembre 1881, *La Opinión Nacional*, Caracas, 3 octobre 1881, *OCEC*, 10, 51.)

⁴³ On lit dans ce roman de Proust : « Et Jean pensa par contraste à un vieil ami de son père, vieux brave homme qui ne raisonnait pas et n'aimait que l'opéra-comique et les romans de Delpit. »

⁴⁴ Alfred de Vigny écrit dans son *Journal*, le 4 décembre 1837, après avoir écouté la messe funèbre de Berlioz : « La musique était belle et bizarre, sauvage, convulsive et douloureuse. Berlioz commence une harmonie et la coupe en deux par des dissonances imprévues qu'il a calculées exprès. »

⁴⁵ José Martí, « Carta de Nueva York... », datée du 23 mai 1882, *La Opinión Nacional* (Caracas), 31 mai 1882, *OCEC*, 9 (1881-1882), 351-352. Vingt références à Wagner au tome 26 d'OC. Le début du passage que cite Carpentier est le suivant :

« ...à New York, résonnaient devant huit mille auditeurs les accords de trois cents instruments, l'écho majestueux de huit cents voix. Ce fut une grande fête de musique qui dura une semaine. On y écouta de l'imposant Haendel Israël en Égypte ; de Berlioz, qui eut en musique un feu shakespearien les notes déchirantes... »

⁴⁶ La deuxième partie (actes III-V) de *Les Troyens*, intitulée *Les Troyens à Carthage*, fut interprétée le 4 novembre 1863 au Théâtre-Lyrique de Paris, et la première (actes I-II), *La Prise de Troie*, en version allemande à Karlsruhe en 1890. La première représentation de l'opéra complet eut lieu le 17 septembre 1969 au Covent Garden de Londres, sous la direction de Colin Davis.

⁴⁷ *Id.*, 352.

⁴⁸ « Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris », 18 mars 1861 et « Un mot de plus », 8 avril 1861, in *L'Art romantique*.

⁴⁹ « *Wagner, qui semble ici vivant, triomphant et colérique comme une chimère, et roi du théâtre d'opéra d'où l'opéra italien s'enfuit, vaincu...* » (José Martí, « Correspondencia Particular de *El Partido Liberal* », daté du 14 février 1887, in *El Partido Liberal*, Mexico, 5 mars 1887, *OCEC*, 25, 179.) Plus qu'une opinion personnelle, Martí semble ici faire un constat de ce qu'il se passe à New York...

⁵⁰ Autrement dit, Lohengrin.

⁵¹ « *Flaubert's Last Work. Bouvard and Pecuchet. The Story of Two Old Men. Unrealized Idealism* », *The Sun* (New York), 8 juillet 1880, *OCEC*, 7 (1880-1881), 122-125.

⁵² José Martí, « Libros Americanos. Plática de Libros. Cómo se imprime un libro en los Estados Unidos », *La América* (New York), novembre 1883, *OCEC*, 18 (1883), 218.

⁵³ José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 7 janvier 1882, *La Opinión Nacional* (Caracas), 23 janvier 1882, *OCEC*, t. 11, 35.

⁵⁴ « *Flaubert's Last Work. Bouvard and Pecuchet...* », *op. cit.*, *OCEC*, 7, 123 en anglais et 127 en traduction espagnole.

⁵⁵ *Id.*, 122 en anglais et 127 en traduction espagnole.

Il est intéressant de constater que ce paragraphe est une traduction quasi littérale d'un passage de *La Tentation* : « Le Roi essuie avec son bras les parfums de son visage. Il mange dans les vases sacrés, puis les brise ; et il énumère intérieurement ses

flottes, ses armées, ses peuples. » Et Martí enchaîne ici avec une phrase qui apparaît plus loin : « Aussitôt il est repu de débordements et d'exterminations, et l'envie le prend de se rouler dans sa bassesse. » (*Note d'Alejo Carpentier.*)

⁵⁶ « J'avais primitivement le projet, ayant deux livres du même auteur sous la main (*Madame Bovary* et *La Tentation de saint Antoine*, dont les fragments n'ont pas encore été rassemblés par la librairie), d'installer une sorte de parallèle entre les deux. Je voulais établir des équations et des correspondances. Il m'eût été facile de retrouver sous le tissu minutieux de *Madame Bovary* les hautes facultés d'ironie et de lyrisme qui illuminent à outrance *La Tentation de saint Antoine*. Ici le poète ne s'était pas déguisé, et sa Bovary, tentée par tous les démons de l'illusion, de l'hérésie, par toutes les lubricités de la matière environnante, - son saint Antoine enfin, harassé par toutes les folies qui nous circonviennent, aurait apologisé mieux que sa toute petite fiction bourgeoise. - Dans cet ouvrage, dont malheureusement l'auteur ne nous a livré que des fragments, il y a des morceaux éblouissants ; je ne parle pas seulement du **festin prodigieux de Nabuchodonosor**, de la merveilleuse apparition de cette petite folle de reine de Saba, miniature dansant sur la rétine d'un ascète, de la charlatanesque et emphatique mise en scène d'Apollonius de Tyane suivi de son cornac, ou plutôt de son entreteneur, le millionnaire imbécile qu'il entraîne à travers le monde ; - je voudrais surtout attirer l'attention du lecteur sur cette faculté souffrante, souterraine et révoltée, qui traverse toute l'œuvre, ce filon ténébreux qui illumine, - ce que les Anglais appellent le *subcurrent*, - et qui sert de guide à travers ce capharnaüm pandémoniaque de la solitude. / Il m'eût été facile de montrer, comme je l'ai déjà dit, que M. Gustave Flaubert a volontairement voilé dans *Madame Bovary* les hautes facultés lyriques et ironiques manifestées sans réserve dans *La Tentation*, et que cette dernière œuvre, chambre secrète de son esprit, reste évidemment la plus intéressante pour les poètes et les philosophes. / Peut-être aurai-je un autre jour le plaisir d'accomplir cette besogne. » Baudelaire, « Critiques littéraires. Madame Bovary, par Gustave Flaubert », in *L'Art romantique*, p. 422, publié initialement in *L'Artiste*, 18 octobre 1857.

⁵⁷ Martí écrit :

« *Les journaux parisiens parlent toujours de sa simple maison à Croisset. Des soldats prussiens, croyant avoir trouvé la retraite d'un papillon de l'Empire épris de bonne chère et de riches et vieux vins rouges, ne découvrirent qu'un foyer ordonné et tranquille, où une statue de bronze d'un Bouddha hindou faisait face à la figure d'un Bacchus de Lydie, le dieu à la barbe frisée, au front serein et à la couronne dorée.* » (« Flaubert's Last Work... », *op. cit.*, 122 en anglais et 127 en version espagnole.)

Guy de Maupassant décrit le lieu de travail de Flaubert : « Son cabinet ouvrait trois fenêtres sur le jardin et deux sur la rivière. Il était très vaste, n'ayant pour ornement que des livres, quelques portraits d'amis et quelques souvenirs de voyages ; des corps de jeunes caïmans séchés, un pied de momie qu'un domestique naïf avait ciré comme une botte et demeuré noir, des chapelets d'ambre d'Orient, **un bouddha doré, dominant la grande table de travail, et regardant de ses yeux longs, dans son immobilité divine et séculaire**, un admirable buste de Pradier, représentant la sœur de Gustave, Caroline Flaubert, morte toute jeune femme, et, par terre, d'un côté un immense divan turc couvert de coussins, de l'autre une magnifique peau d'ours blanc. » (*Lettres de Gustave Flaubert à George Sand, précédées d'une étude de Guy de Maupassant*, Paris, 1884, G. Charpentier et Cie, éditeurs.)

Flaubert tenait beaucoup à sa statuette. Il écrit à sa nièce Caroline, depuis Paris, le 3 juin 1879 : « Je suis bien attristé par des avaries advenues à mon Bouddha. Un coin du piédestal est brisé, et une aile des bras partie. Où est le morceau ? » Il lui écrit plus tard, en 1880 : « N'oublie pas de faire réparer mon Bouddha. »

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Id.*, 127.

⁶⁰ *Id.*, 128.

⁶¹ *Id.*, 130.

⁶² Retraduit de l'espagnol.

⁶³ *Ibid.* Citation de Flaubert retraduite de l'espagnol.

⁶⁴ Il est curieux que Carpentier n'ait pas eu connaissance en 1972 d'un texte où Martí affirme catégoriquement le contraire ! Et où apparaît en sus une nouvelle mention de Prométhée ! En effet, Fina García Marruz donnait à lire dans le n° 2 de *l'Anuario Martiano*, de 1970, publié par la Salle Martí de la Bibliothèque nationale de Cuba, un article jusque-là inédit intitulé : « Variedades de Paris » (pp. 115-119), paru dans la *Revista Universal* (Mexico), 9 mars 1875 :

« *Je n'aime pas Paris. Il a créé tant d'édifices, il a accumulé tant de pierres, elle a doré tout ceci avec une telle hâte de profusion qu'en même temps que les rues se rehaussent, les cœurs se pétrifient et se dorent. - Je ne sais pas par quelle force de mon esprit je m'éloigne avec une répugnance invincible des choses dorées, qui sont toujours accompagnées dans ma mémoire par l'idée de fausseté et de misères d'autrui. Et ces pensées me blessent parce que je crois absolument à la bonté*

des hommes. – J’y crois encore malgré le douloureux contact avec Paris, malgré son plaisir en eux, malgré ce Prométhée immense qui caresse et adore son vautour.

« Question vertus – et ce n’est que sur la base de vertus que se dressent des peuples respectables et nobles – ce Paris malheureux s’est lassé de chanter celles qu’il eut, et il ne lui reste même plus la pudeur de feindre qu’il les a.

« Ses théâtres se remplissent, les beaux et inconfortables théâtres de Paris, et là ce peuple fictif, plus étranger dans sa ville que les étrangers avides qui la visitent, ce peuple de sable et d’onde, orphelins avec des parents, mères sans enfants, peuple sans patrie et sans famille, applaudit en masse ces dissections épouvantables, cette anatomie douloureuse, cette mise en scène des misères dans lesquelles il vit le jour et dont il aime encore le soir se voir prolongé et répété. Paris n’applaudit pas dans les théâtres les pièces qu’il écoute. Il n’a pas d’espace pour les écouter, parce qu’il s’y écoute en soi. Il ne fait pas attention à la forme, parce qu’il se sent y palpiter. Dans le douloureux théâtre français, Paris s’applaudit soi-même.

« Elle serait sotte, la pièce qui ne donnerait pas au public de Paris le spectacle de cette horrible douleur dont il se rit et qui soulève et angoisse n’importe quelle âme digne. Il y a des peuples où le mariage est une base de production de corps vigoureux et d’âmes solides. Il y a des théâtres où tout l’esprit s’attache à cimenter, un peu comme sur une terre facile, sur ces tempêtes irréparables que soulève dans le cœur humain l’adultère. À quoi bon chercher plus de douleurs dans le très triste fond de Paris ? Un peuple accepte-t-il par hasard une peinture inexacte de lui-même ? Le nombre d’adultères dans un théâtre est la mesure exacte du nombre d’adultères dans la société qui le produit. Paris va se voir, et se réjouit, et encourage, et applaudit : donc Paris s’y voit bien ; donc je sais pourquoi je sens parfois ce froid douloureux au milieu de toutes les forces vivres et de toutes les chaleurs actives de mon esprit.

« Théâtre triste. Ils ont épuisé les éloges de vertus qu’ils n’avaient pas ; ils ne trouvent maintenant du plaisir que dans la représentation brillante de leurs vices. »

La vision de Martí se poursuit ainsi pendant plusieurs pages. Ce qu’il n’aime pas, donc, ce n’est pas la ville en soi, son architecture, etc., mais un aspect somme toute assez mineur, les spectacles que donnent ses théâtres... Attitude d’autant plus curieuse de sa part qu’il a connu, non la capitale aux petites rues sales et mal fréquentées, mais celle du baron d’Hausmann qui, de 1852 à 1870, en a transformé totalement le visage par des travaux publics gigantesques...

⁶⁵ En même temps que Eugène Pelletan et qu’Edgar Quinet. Tiré d’un article « L’Amérique centrale. Le Guatemala » écrit en français, vraisemblablement durant son séjour au Guatemala (1881) et sans doute destiné au *The Hour* ou au *The Sun*, mais resté inédit. La citation est la suivante :

« À l’Université, - on enseignait il y a quelques années, la Philosophie en latin, dans les mêmes salles où en enseigne aujourd’hui en espagnol le libre examen. – La jeunesse lit avec amour ces romantiques glorieux, devenus les classiques de nos temps : Michelet, Pelletan, Quinet. Un sourire voltairien anime les lèvres frais des jeunes gens des cinq Républiques sœurs, qui envoient ses fils faire ses études à l’Université de Guatemala, la seule qu’il y a dans l’Amérique Centrale. » (OCEC, 13 (1881-1882), 166.

⁶⁶ Dans sa brochure sur le Guatemala, écrite en 1877 et publiée au Mexique en 1878 :

« Les jeunes gens rendent visite aux belles demoiselles, si bien qu’on ne trouve pas cette froide séparation des sexes que regrettait l’évangéliste d’amour, le grand Michelet. » (OCEC, 5, 249.)

⁶⁷ Martí écrit :

« Dans ce livre de Michelet, et dans ce Résumé qui en est l’essence et que nous conseillons à nos jeunes lecteurs de se procurer, l’intérêt est si vif qu’il l’emporte, en nouveauté, variété, couleur et grâce, sur le roman le plus séducteur. Le cœur palpite, les yeux pleurent, les mains cherchent l’épée, les lèvres condamnent, supplient, bénissent, sourient. Cette lecture est une série d’impressions saines, inoubliables et fortifiantes. C’est un livre de science qui déborde de la tendresse d’une poétesse et qui est orné de l’art exquis d’un poète. Il est l’œuvre achevée d’un esprit qui aime. Le regard que Michelet portait sur les hommes était celui d’un père très amoureux. » [José Martí, *La Opinión Nacional*, Caracas, 21 avril 1882, in OCEC (2010), 13 (1881-1882, Estados Unidos, Sección Constante (Historia, Letras, Biografía, Curiosidades, Ciencia), 39-40.]

⁶⁸ José Martí, « Cuaderno de Apuntes 7 » (1881), in *Obras Completas*, La Havane, 1975, Editorial de Ciencias Sociales, tome 21, p. 220.

⁶⁹ José Martí, *La Opinión Nacional* (Caracas), 21 avril 1882, *id.*, 39.

⁷⁰ José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 10 décembre 1881, publiée in *La Opinión Nacional* (Caracas), 30 décembre 1881, OCEC, 10, 201-203 (citations pp. 202 et 201).

Le dernier livre de Renan, orné de toutes les élégances du style, arrache notre esprit à ces temps-ci et le conduit vers ceux où stoïciens et chrétiens, les uns prêchant le devoir par la raison, les autres le devoir par la foi, allaient de concert dans les rues de Rome. Marc-Aurèle et la fin du monde antique, tel est le livre de Renan, le septième et dernier volume de son Histoire des origines du christianisme. « Jésus – dit-il dans ce livre – occupera dans l'histoire humaine un espace immense : le christianisme continue d'être le lit du grand courant religieux de l'humanité. » Il est des créatures dotées d'un don merveilleux de post-vision et de prévision, de même qu'il en est d'autres pour qui le passé est pierre et l'avenir ombre, et seul le présent est vie. Il est des hommes qui ont le don singulier de reconstruire les époques antiques et de les tirer à la lumière avec leur aspect réel, leurs luttes véritables, leurs détails pittoresques, leurs mouvements intimes, leurs forces occultes qui sont toujours les forces puissantes. Le vieux système historique jugeait aux actes ; le nouveau aux raisons des actes et aux passions des acteurs. Et c'est une loi que pour connaître le débit du fleuve il faut remonter à sa source. Ce pieux empereur, élégance des hommes, qui aima et suivit les préceptes que, sur son lit de paille et à la lumière d'une lampe à huile, écrivit, mal abrité dans son logement humide, l'esclave Épictète, est dans le livre de Renan comme il fut de son vivant : doux, profond, aimant, juste, ferme, grandiose. Cet homme est là, déjà enveloppé dans l'aurore de la religion nouvelle, remplissant sereinement des devoirs qui l'affligent, punissant des amis traîtres alors qu'il était le pardon, se battant pour Rome avec brio alors qu'il était meilleur capitaine dans la paix que dans la guerre. Il est là, tantôt recevant des leçons de son maître rustique, tantôt dirigeant de loin la campagne contre les Parthes, tantôt combattant face à face les peuples rebelles du Danube, tantôt écrivant à l'ombre de sa tente ses douze livres de dignes Pensées, tantôt partageant, comme une âme qui ne jouissait qu'en la déversant dans d'autres âmes, son char de triomphe avec ses deux filles, où se lamentant avec une profonde amertume des vices qui endormaient et avilissaient Rome, ou serrant sur sa poitrine confiant son épouse Faustine dont la main était encore mordue des baisers frénétiques des robustes gladiateurs. On y voit cette âme claire, sereinement triste, nourrie de la douloureuse foi stoïcienne qui voulait l'accomplissement énergique du devoir rude sans aucun espoir de récompense postérieure ni de ciel primant ni d'anges bons. On y voit la ville, comme elle fut aux temps du bon monarque, aux mains des philosophes et peuplée par eux ; on assiste à l'amélioration des lois qui ne furent jamais plus grandes que durant la période des Antonin ; on entend dans les rues les luttes des sophistes et des chrétiens, des Grecs et des Syriens, des cyniques et des extravagants. Des uns, on écoute que l'empire est aux philosophes étrangers, et que la douce langue latine est en train de mourir aux mains d'âpres penseurs. On entend dire à d'autres que les chrétiens, en éduquant les hommes pour le Ciel, sont en train de les dérober à Rome. On assiste au libre exercice des droits de l'homme et au débat absolument libre ; les fils de Jésus conseillent de souffrir en souriant, comme qui chemine sur un sentier d'épines vers le jardin agréable aux roses enivrantes ; ceux d'Épictète maintiennent que le devoir sans espérance de récompense est plus glorieux, et plus sûre la vertu qui provient du témoignage de soi-même et non d'une foi changeable ou périssable. L'Empereur, porté à cultiver le devoir, néglige les arts et, plutôt que des hommes jolis et des statues de marbres, il veut des hommes bons, inébranlables comme des statues. On voit dans le livre de Renan cette époque de renouveau, ce siècle très laborieux, ce combat entre l'école de la vertu laïque et l'école de la vertu religieuse, ce débat entre la raison et la merveille, la loi nue et la loi ornée de manteau de couleurs, l'âme romain qui va s'enfermer avec les cendres et les os de son corps dans l'urne de bronze et l'âme chrétienne qui vole avec les grandes ailes blanches des anges pour se perdre dans des espaces tièdes, interminables, glorieux, nacrés, parfumés !

On voit dans l'ouvrage nouveau les domaines que la chrétienté atteignait déjà au deuxième siècle ; on raconte la délicatesse du dogme, les séductions du culte, la victoire de la loi chrétienne ; la révolution sociale et politique qu'engendra la nouvelle loi et la façon dont en Marc Aurèle et en son siècle le monde grec et le monde syrien s'allèrent confondant et dont l'homme du Latium fut absorbé par l'homme de Judée. On voit dans le livre comment, dès le deuxième siècle, commençaient à défiler les premières stations sur cette voie de temps qui devait aboutir, comme en un terminus resplendissant, à la papauté, et on assiste à la primitive et très humble Ecclesia qui ne faisait pas de différences entre ses membres, et à l'élection des presbiteri, qui étaient déjà chefs, et à la création des episcopi, auxquels on confia la domination des presbytères, et à celle d'un évêque supérieur, qui fut celui de Rome, si bien que voilà préparé, dès le siècle deuxième, le métal avec laquelle on forgea la couronne de celui qui devait poser sa sandale divine sur les couronnes de tous les rois de la terre. Tout ceci est narré dans une langue chaleureuse, avec des phrases à la fois ailées, par l'imagination, et massives par la pensée. Dans l'ouvrage, le jugement n'entrave pas la beauté ni la science la grâce. Renan annonce maintenant ce qui aurait dû être, à son avis, la première partie de son livre et qu'il n'a pas entreprise parce que l'examen de la seconde lui semblait plus urgent : l'Histoire des juifs, où seraient expliquées les tribus, racontées leurs discordes, confrontés leurs mérites, notées leurs transformations, vantés leurs patriarches et analysé tout ce processus, qui dura des siècles, au bout duquel la couronne d'éclairs de Moïse fut transformée en celle de lumière d'étoile qui ceint les cheveux châtain du Fils de Bethléem. » (José Martí, « Carta desde Nueva York... Francia, La Opinión Nacional (Caracas), 30 décembre 1881, OCEC, 10, 201-203.)

J'ai retraduit de l'espagnol la citation que fait Martí. En voici le texte exact dans l'original :

« Ce qui est hors de doute, quel que soit l'avenir religieux de l'humanité, c'est que la place de Jésus y sera immense. Il a été le fondateur du christianisme, et le christianisme reste le lit du grand fleuve religieux de l'humanité. Des affluents venant des points les plus opposés de l'horizon s'y sont mêlés. Dans ce mélange, aucune source ne peut plus dire : « Ceci est mon eau. » Mais n'oublions pas le ruisseau primitif des origines, la source dans la montagne, le cours supérieur, où un fleuve devenu ensuite large comme l'Amazone roula d'abord dans un pli de terrain large d'un pas. C'est le tableau de ce cours supérieur que j'ai voulu faire ;

heureux si j'ai présenté dans sa vérité ce qu'il y eut sur ces hauts sommets de sève et de force, de sensations tantôt chaudes, tantôt glaciales, de vie divine et de commerce avec le ciel ; les créateurs du christianisme occupent à bon droit le premier rang dans les hommages de l'humanité. Les hommes nous furent très inférieurs dans la connaissance du réel ; mais ils n'eurent point d'égaux en conviction, en dévouement. Or c'est là ce qui fonde. La solidité d'une construction est en raison de la somme de vertu, c'est-à-dire de sacrifices, qu'on a déposée en ses fondements. » (Ernest Renan, *Marc Aurèle et la fin du monde antique*, Paris, 1882, Calmann-Lévy, chapitre XXXIV, « Transformations ultérieures », p. 642.)

⁷¹ Martí – et avec lui Carpentier – fait erreur : il ne s'agit pas d'un discours, mais d'une conférence dont l'importance n'avait pas échappé au flair de Martí, puisque, collant de très près à l'événement, il lui consacre une partie de sa chronique du 1^{er} avril 1882. Importance que prouve le fait que l'*Encyclopaedia Universalis* lui consacre un article à part :

« Conférence prononcée le 11 mars 1882 à la Sorbonne et publiée le 26 mars suivant dans le bulletin de l'*Association scientifique de France*, *Qu'est-ce qu'une nation ?* apparaît comme le testament politique de Renan (1823-1892). Partagée entre la religion et la science, l'existence de ce dernier aura été marquée par deux événements majeurs : une crise de conscience qui l'amena en octobre 1845 à renoncer à la carrière ecclésiastique, en rompant avec le catholicisme et ses années de formation au petit puis au grand séminaire du diocèse de Paris ; une crise nationale, politique et sociale consécutive à la défaite de Sedan en 1870 et à laquelle il entreprit de trouver une issue dans *La Réforme intellectuelle et morale de la France* (1871). / Lorsqu'il en vient à s'interroger sur les fondements de l'identité nationale, celui qui avait accédé, en 1862, à la chaire d'hébreu du collège de France, et provoqué l'année suivante un scandale considérable en publiant sa *Vie de Jésus*, est devenu un des grands maîtres à penser de la III^e République : il a été élu en 1878 à l'Académie française et il s'apprête à publier ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) qui lui assureront une large popularité. C'est en sage qu'il s'exprime alors sur une question qui a dominé tout le siècle, avec la diffusion du concept de nation issu de la Révolution française : le problème des nationalités et des mouvements nationalistes en Europe. La réponse qu'il lui donne est en germe dans la correspondance qu'il entretint, en 1870-1871, avec le savant allemand Strauss, à propos de l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine. La "politique des races" s'y trouve, en effet, déjà critiquée au nom d'une politique du droit des nations. / I- *La question de l'identité nationale* / Après avoir précisé son dessein qui est d'analyser "une idée, claire en apparence, mais qui prête aux plus dangereux malentendus", Renan montre, dans une première partie, que les nations entendues comme individualités historiques constituent un phénomène nouveau dans l'histoire. Ce qui, d'après lui, caractérise les différents États européens, "c'est la fusion des populations qui les composent", et l'on n'a pas à s'attarder sur les vicissitudes des processus qui l'ont opérée : "L'oubli, dit-il, et même l'erreur historique sont un facteur essentiel de la création d'une nation." / La seconde partie de son propos s'ouvre sur la constatation d'une dé-liaison, celle de la nation et d'un principe dynastique ; à côté du droit dynastique existe un droit national. Il s'agit dès lors d'identifier le "fait tangible" dont ce dernier peut procéder. Ce n'est pas la *race* ; la race pure est une chimère, comme l'est la politique qui prétend se fonder sur l'ethnographie ; le vocable, au reste entendu dans de multiples sens, désigne un fait qui, certes capital à l'origine, "va toujours perdant de son importance". Ce n'est pas la *langue*, formation historique qui "invite à se réunir" sans y forcer, ni la *religion*, devenue "chose individuelle", ni la *communauté des intérêts* sans attaches sentimentales – une union douanière n'est pas une patrie –, ni enfin la *géographie*, les frontières naturelles : une nation n'est pas un groupe "déterminé par la configuration du sol". / On s'achemine, au terme de ces réfutations, vers la célèbre définition de la nation donnée par Renan dans la dernière partie de sa conférence : "Une nation est une âme, un principe spirituel [...] une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore." » (Bernard Valade, *Encyclopaedia Universalis* 2014.)

Martí écrit de son côté (je mets en romain la phrase censément de Renan, mais n'apparaissant pas dans sa conférence, même pas comme idée ; les autres phrases sont tirées *passim*) :

Et cet autre petit livre que les journaux recopient et louent, et que les studieux lisent avides, et qui laisse l'allégresse fortifiante que l'on ressent quand on entre en possession d'une vérité ? C'est un livre de celui qui écrit avec des rayons de soleil et des nuées de couleurs et qui dit des phrases qui ressemblent à des bannières de combat que la cohorte humaine doit arborer au combat de la paix. C'est un discours de Renan, que celui-ci a lu voilà quelques jours dans la fameuse et auguste Sorbonne où parlent les grands et où écoutent ceux qui se sentent assez forts pour le faire, et dans lequel Renan a dit qu'elle poussait à la colère ou au rire la croyance que les hommes doivent être guidés, comme par un guide suprême, par ce qu'on appelle l'esprit de race, alors que la magnificence et la splendeur de l'esprit humain sont telles que tous les hommes y communient à la fois, oublieux désormais, par fortune, de ces haines mesquines et de ces barrières d'habitudes qu'au profit de leurs appétits ou pour soigner leurs peurs, les manipulateurs d'hommes soutiennent et utilisent. « L'histoire humaine diffère essentiellement de la zoologie. /... l'homme est un être raisonnable et moral... / La libre-volonté est au-dessus des viles suggestions de l'esprit de race. / Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. / Une grande agrégation d'hommes, saine d'esprit et chaude de cœur, crée une conscience morale qui s'appelle une nation. » Oh !, les temps pointent déjà où les nationalités ne se dresseront comme des menaces ni comme des barrières, et où tous les hommes de la Terre, désireux de s'aimer, sentiront dans leur poitrine robuste la jouissance bénéfique et l'ennoblissement merveilleux qui proviennent du viril amour humain !

⁷² J'ignore d'où Carpentier aura tiré sa citation, mais – le texte même de la conférence le confirme – cette phrase entre guillemets est de Martí, non de de Renan. José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 1^{er} avril 1882, publiée in *La Opinión Nacional* (Caracas), 12 avril 1882, OCEC, 11, 140.

⁷³ En fait, les rares références de Martí portent sur les qualités d'écriture de Taine, jamais sur ses idées. Dans un article de la « Rubrique constante » consacrés aux dîners littéraires parisiens, il évoque parmi de nombreux auteurs français, « Taine, l'analyseur implacable qui voit dans l'esprit [je rectifie une évidente coquille d'imprimerie : muerte, « mort », au lieu de mente, « esprit, cerveau », selon la leçon correcte d'OC, 23, 217] des hommes comme si leur crâne était de verre, et non d'os ». (*El Partido Nacional*, Caracas, 28 février 1882, OCEC, 12, 228.)

⁷⁴ Par exemple :

« Capable de refuser, mû par une noble impulsion, ou par le salutaire instinct de la vraie beauté, tout ce qui n'est pas pur et beau, il [Claretie] ne fait rien pour atteindre, comme les a atteints Sainte-Beuve, ces domaines élevés de la critique d'où l'on voit les portes de la pensée et la mer où elles aboutissent. » (José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 10 décembre 1881, in *La Opinión Nacional*, Caracas, 30 décembre 1881, OCEC, 10, 197.)

⁷⁵ Ainsi, le 20 octobre 1887, il demande à son ami Enrique Estrázulas qui vit à Paris de lui faire parvenir quelques livres :

« Je viens donc d'avouer que je lis Houssaye, dans ses Confessions, qui, si l'on en croit le premier tome, n'en valent pas la peine. Mais, et Mes Mémoires de Dumas, et les pauvres éditions de l'Odéon, de poètes et d'historiens – Thierry, Mignet, Thiers, Guizot – que je devrais vous demander ? Pourquoi ne m'envoyez-vous pas deux ou trois catalogues de librairies bon marché ? » (OCEC, 27, 153.)

Il est probable que Martí se réfère ici aux livres publiés par Marpon et Flammarion, une maison d'édition qui avait démarré en 1875 dans les galeries de l'Odéon et lancé en 1887 une collection de livres bon marché d'auteurs célèbres qui eut beaucoup de succès. En 1887, ils lancent la collection de petits volumes « Auteurs célèbres » à 60 centimes, dont ils vendent d'innombrables exemplaires. Parmi les auteurs qu'ils réimpriment et vulgarisent auprès du grand-public, se trouvent notamment Michelet, Zola, Maupassant, Alphonse Daudet, Georges Courteline...

⁷⁶ Il l'évoque dans un article resté inédit : « Libros Nuevos » et destiné vraisemblablement à la *Revista Guatemalteca* qu'il avait en tête en 1878. Voici quelques extraits de ce très long passage :

« Les admirateurs du très vivace et très profond talent de Thiers, cet homme sur le cercueil de qui on aurait dit que l'aigle française avait ployé ses ailes, comme si les destinées du pays dépendaient de son profond critère, de son extraordinaire perspicacité et de sa profonde intuition, attendent avec impatience les ouvrages, dont celui qui a rempli de larmes historiques les égoïstes cabinets européens a laissé certains terminés et d'autres incomplets : le Thiers qui pleure restera dans l'Histoire comme le Cincinnatus qui laboure, le Spartacus qui rédime, le Régulus qui tient sa promesse. Cet homme à frac et cravate blanche, qui gémit comme un Grec repent, qui promène en chemin de fer la plus grande douleur moderne, restera dans la mémoire des hommes comme une des personifications les plus graphiques et les plus concrètes de cet âge précurseur de grandes créations, du fait même qu'il est témoin de très grandes crises. / Thiers a beaucoup écrit – et à beaucoup – d'art, de guerre, d'administration, de philosophie, d'histoire – car l'histoire a pris désormais de tels envols qu'en parler revient à parler de philosophie. Les exécuteurs testamentaires se hâtent de collecter les lettres agréables et profondes de celui qui a servi la monarchie pour la ruiner et a douté de la République pour lui donner par sa décision plus de solidité. Ces nombreuses lettres formeront bientôt des volumes imprimés : comment douter que le sel d'Athènes y fera ressortir l'esprit vigoureux de Tacite ? » (OCEC, 5, 298-299.)

⁷⁷ Martí écrit :

« Là-bas, en 1870, à une heure de liberté que le gouvernement de La Havane accorda à un gamin qui allait en Espagne comme prisonnier politique, l'enfant entra dans la librairie d'Abraido et, non sans que les mains lui en tremblassent de honte, lut, étonné de la cécité humaine, une revue de très bon papier, un papier fort et brillant comme le velours, dans laquelle la jeunesse des écoles du Quartier latin déclarait, avec beaucoup de prose et de poésie, que la France jeune, la France entière, ne pouvaient vivre que sous les faveurs et la miséricorde du manteau impérial aux abeilles, du manteau glorieux et prudent de Napoléon ; que l'empire était la vie et la république un café de quartier, et que les républicains étaient des jeunes, non pour de bon, mais d'absinthe et de saleté, et qu'ils étaient, eux, les humbles serfs de l'empereur, les uniques jeunes. La revue brûlait comme un poison, et rendait la vie triste. Les jeunes doivent du moins être dignes. Le vapeur qui emportait le gamin prisonnier en Espagne appareilla, et, quand il jeta l'ancre à Cadix, la première chose qui lui dirent ceux du canot de la Santé, c'était que Napoléon s'était rendu à Sedan, que l'empire avait péri et que la république gouvernait. » (*Patria*, New York, 16 avril 1963, in OC, 5, 71-72.)

⁷⁸ Martí écrit :

« L'Allemagne enseigne dans ses écoles la haine systématique de la France : Erckmann et Chatrian se servent de la plume comme d'un fusil, et, la main sur la gâchette, vêtus de la blouse de l'ouvrier, le front couvert de cendres, visent sans cesse la frontière opprimée de l'Alsace. » [José Martí, « Libros Nuevos », inédit écrit entre fin 1877 et début 1878, vraisemblablement pour le projet de *Revista Guatemalteca*, que Martí ne publiera finalement jamais, *OCEC*, 5 (1877-1878), 298]

⁷⁹ À propos d'une élection à l'Académie française :

« Et voilà pourquoi Maxime du Camp, qui fait preuve de brio dans son attaque aux classes nouvelles avaricieuses, est préféré à Paul Déroulède, qui le dépasse haut-la-main en brio et utilise sa harpe pour l'enchâsser comme poignée sur son sabre inquiet de soldat – de soldat qui veut mourir au-delà du Rhin, après avoir coupé en deux et jeté à terre le casque germanique... » (José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 7 janvier 1882, in *La Opinión Nacional*, Caracas, 23 janvier 1882, *OCEC*, t. 11, pp. 34.)

⁸⁰ Mais aussi leur théâtre :

« Et le nouveau drame ? C'est un drame de ces deux véhéments sincères, que l'imagination feint de voir toujours vêtus de blouse paysanne et de bonnet rouge, les lèvres tremblant de sainte colère, les joues brûlant de la chaleur du foyer, les yeux vibrant de foi vivante et la main posée sur la détente du fusil qui regarde la misérable Lorraine et la triste Alsace. Le drame nouveau est d'Erckmann-Chatrian, et il s'intitule *Les Rantzau*. On dit que cela a été quelque chose de merveilleux, et que la maison de Molière, qui est le Théâtre-Français, a applaudi comme un seul homme le soir de la première. » (José Martí, « Carta de Nueva York... Francia », datée du 15 avril 1882, in *La Opinión Nacional*, Caracas, 4 mai 1882, *OCEC*, 11, 173.)

⁸¹ Martí l'évoque souvent, et lui consacre même un article complet dans *The Hour* (New York), 28 février 1880, *OCEC*, 7, 32-34. Il écrit ailleurs à propos de la seconde exposition de la Société des aquarellistes français :

« Il y a deux charmantes peintures de Detaille dans l'exposition, beaucoup moins dures que ses œuvres précédentes dans ce style. Dans certaines de ses aquarelles, comme dans certaines de ses peintures, on dirait que les personnages ont été coupés avec une paire de ciseaux et groupés sur le papier brillant sans la moindre ombre qui les adoucisce. Cette fois-ci, cet artiste sérieux s'en est mieux sorti. Il a une rétine impressionnable et il n'oublie jamais ce qu'il voit. Il a vu Londres, son ciel gris, ses larges rues, ses couleurs froides, et il en saisit le côté poétique sans en adopter la monotonie. Bien que vrai par son sujet, il a francisé l'Angleterre en l'habillant pour qu'elle paraisse une Française. Dans son *Retour de l'exercice*, l'une des œuvres les plus remarquables de Detaille, on voit quelques jolies jeunes femmes d'apparence très anglaise à cheval, une mère adorable courant avec son enfant pour voir passer les soldats – ces soldats bien vivants de Detaille – et un vieil homme apparemment pauvre qui nous tourne le dos. L'architecture est un sable mouvant pour les artistes – les meilleurs s'y enlissent souvent. Detaille a échappé à ce danger dans son *Parade à l'Intérieur de la Tour de Londres*. Il s'agit, comme à l'accoutumée, d'un sujet militaire, mais ces murs, avec leurs couleurs de vieilles pierres, si difficiles à rendre, qu'ils sont bien faits ! Quant aux personnages, leur donner de la vie et du mouvement est l'un des dons du génie de Detaille. » (José Martí, « The French Water Colorists », *The Hour* (New York), 12 juin 1880, *OCEC*, 7, 89.)

⁸² Martí mentionne souvent Meissonier. Dans un article consacré à la vente aux enchères de la collection de peintures du millionnaire Stewart, où *Friedland 1807* battra un record (66 000 dollars), Martí écrit :

« Ce *Friedland*, comme tout ce que peint Meissonier, est un tableau merveilleux, mais sans épiderme. Il est des natures d'ogre qui ont besoin de voir le sang. Si vous avez vu des cadavres écorchés, vous connaissez déjà cette couleur cendreuse par laquelle Meissonier parvient à insuffler thème et vie avec une patience de bijoutier. Ni à Gênes ni à Mexico on ne travaille le filigrane avec autant de minutie que celle que Meissonier emploie dans ses tableaux. Son œil paraît celui des trilobites, qui voyait en rond, avec une perfection implacable. Il peint petit, mais il voit grand. La chair le séduit à un tel point qu'il en donne la couleur aux allées des jardins et aux murs des maisons. Mais sa composition est gracieuse, malgré son caractère torve et son état de colère constant ; son invention est profondément artistique et porte les caractères énergiques de sa personne ; et s'il ne parvient pas à couvrir les nudités de son analyse par une surcharge de couleur liée et définitive, peut-être pour en faire mieux ressortir la force inimitable, du moins a-t-il su peindre, comme on ne l'avait jamais fait avant, l'œil du cheval, le regard de Napoléon et l'azur souriant et festif du ciel. » (« *Correspondencia Particular...* », datée du 25 mars 1887, in *El Partido Liberal* (Mexico), 14 avril 1887, *OCEC*, 25, 236-237.)

⁸³ « En somme, M. Meissonier exécute admirablement ses petites figures. C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté — et la pipe ! » (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1845 », Paris, 1868, M. Lévy frères p. 51.)

« ...mais il est bon de hausser la voix et de crier haro sur la bêtise contemporaine, quand, à la même époque où un ravissant tableau de Delacroix trouvait difficilement acheteur à mille francs, les figures imperceptibles de Meissonier se faisaient payer dix fois et vingt fois plus. Mais ces beaux temps sont passés ; nous sommes tombés plus bas, et M. Meissonier, qui, malgré tous ses

mérites, eut le malheur d'introduire et de populariser le goût du petit, est un véritable géant auprès des faiseurs de babioles actuels. » (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1859 », *op. cit.*, pp. 251.)

http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/ baudelaire_curiosites-esthetiques/

⁸⁴ Une recherche sur Internet à partir de cette expression en espagnol renvoyant uniquement à ce texte-ci de Carpentier et n'aboutissant à rien en français, il m'est impossible de savoir qui a prononcé ce jugement. Une recherche dans les ouvrages de Carpentier lui-même conduit à : « Les théâtres légers de Lutèce ont ragailardi les rythmes canailles et ravissants d'Offenbach » qui apparaît dans « La Historia increíble del general Boulanger », publié dans la revue havanaise *Carteles*, 14 février 1932, in Alejo Carpentier, *Crónicas*, La Havane, 1976, Editorial Arte y Literatura, tomo II, p. 505. Écrivant cette conférence quarante ans après, Carpentier reprend-t-il sa propre expression... ?

⁸⁵ Dans sa « Sección constante » du 14 janvier 1882, *La Opinión Nacional* (Caracas), OCEC, 12, 141.

⁸⁶ Curieusement, alors que Bouguereau fut de son vivant un « spécialiste » du nu, Carpentier choisit comme exemple un tableau qui n'en est pas un, Martí commentant ici une peinture à l'huile exposée dans la galerie Stebbins, de New York, et fait des citations dont le lecteur tire la conclusion qu'il parle de deux tableaux ! Or, les citations correspondent toutes deux à un seul tableau, *Entre l'amour et la richesse* (1869, 105 x 89 cm), une allégorie où l'on voit un vieillard présentant un coffret d'argent à une jeune fille au centre, tandis qu'un jeune homme lui offre simplement son cœur. Martí écrit :

« Dans la peinture de Bouguereau, *Entre l'amour et la richesse* [...] les trois personnages sont trop grands par rapport à la toile. Un beau jeune homme dépose son cœur et la pauvreté qui l'accompagne aux pieds d'une jeune femme qui hésite entre l'amour, personnifié par ce jeune, et la richesse en la personne d'un vieux gentilhomme, qui évoque trop les vieillards du Titien et de Léonard de Vinci pour passer pour une conception originale. Le tableau révèle une étude soignée sans inspiration. Il a des couleurs, mais manque de proportions, d'action et d'expression. On voit le peintre expérimenté dans ce tableau, mais non celui qui étudie la nature. » (« The Stebbins Gallery », *The Hour*, New York, 17 avril 1880, OCEC, 7, 68.)

⁸⁷ Martí évoque ici le tableau *Nymphes et satyre* de Bouguereau, qui trônait dans le bar du Hoffman House, un club sélect de New York réservé aux hommes :

« ...il n'y a pas non plus, ce soir, se pressant devant le cordon de soie qui protège l'œuvre d'art des curieux, cette meute de voyeurs séniles qui scrute à toute heure les beautés des nymphes aqueuses et diaphanes de Bouguereau qui, dans des positions qui dépassent de loin l'Académie et la gravité et qui ôtent en vérité à la toile toute intention et apparence lubriques, invitent un faune craintif à plonger avec elles dans les eaux ; et ce tableau, ici on le décore et on le mime comme un autel ; d'en haut, sous un dais de velours à franges d'or, tombe sur le tableau un torrent de lumière que les rideaux rouges des côtés concentrent et recueillent [...] » (« Cartas de Martí. Un día de elecciones en Nueva York », datée du 6 novembre 1884, in *La Nación* (Buenos Aires), 7 janvier 1885, OCEC, 17, 268.)

Martí en avait déjà parlé quelques mois avant, le 28 avril 1884, pour *La Nación* :

« On va au bar du Hoffman qui est comme un palais de boissons fameux pour des tableaux et des bronzes fort dévêtus, et autour d'un cordon de soie, on voit toujours un groupe de gens absorbés qui regarde comment un satyre refuse de suivre dans la forêt des nymphes auxquelles le pinceau exquis de Bouguereau, qui pêche par exquisité, a donné la vie en des couleurs subtiles et aqueuses, et qui sont si belles qu'elles ne devraient jamais la perdre. » (OCEC, 17, 215)

Et il en reparlera en 1886...

⁸⁸ Martí écrit :

« Molière et Louis XIV [1862] est une autre peinture bien connue de Gérôme. Le poète est assis à table, souriant gracieusement, mais avec une humilité convenable, comme s'il était un peu embarrassé par ces honneurs inattendus. Le roi est vulgaire dans son rendu – injustement – car ce défaut particulier n'était pas un trait saillant du grand monarque. Les visages des courtisanes à l'arrière-plan traduisent un contentement paisible, sauf celui d'un gentilhomme qui, ne pouvant être vu par le roi, montre un rictus de dérision, et celui d'un prélat, la seule conception vigoureuse de l'ensemble, dont l'aspect général traduit la désapprobation et la méfiance. Gérôme a traité son sujet un peu à la manière de Watteau, avec joliesse mais sans grandeur, et, dans un tableau où il aurait pu se montrer à son avantage, il n'a fait que du médiocre. » (« The Stebbins Gallery », *The Hour*, New York, 17 avril 1880, OCEC, 7, 67.)

⁸⁹ Baudelaire étant mort en 1867, il n'a donc pas connu le tableau de gladiateurs le plus célèbre de Gérôme, *Pollice Verso*, peint en 1872. Carpentier ne peut donc évoquer ici qu'*Ave Caesar morituri te salutant*, que Gérôme présente au Salon de 1859 (huile sur toile, 93,1 x 145,4 cm, Yale University Art Gallery), en même temps que *Mort de César* et *Le Roi Candaule*, mais dont Baudelaire n'en fait aucune mention nominale dans son analyse des tableaux de Gérôme à ce Salon. Ni « combat » ni « gladiateurs » ni « Néron » n'apparaissent dans la critique de Baudelaire : « Il est impossible de méconnaître chez M. Gérôme de nobles qualités, dont les premières sont la recherche du nouveau et le goût des grands sujets ; mais son originalité (si toutefois il y a originalité) est souvent d'une nature laborieuse et à peine visible. Froidement il réchauffe les sujets par de petits ingrédients et par des

expédients puérils. L'idée d'un combat de coqs appelle naturellement le souvenir de Manille ou de l'Angleterre. M. Gérôme essaiera de surprendre notre curiosité en transportant ce jeu dans une espèce de pastorale antique. Malgré de grands et nobles efforts, le *Siècle d'Auguste*, par exemple, — qui est encore une preuve de cette tendance française de M. Gérôme à chercher le succès ailleurs que dans la seule peinture, — il n'a été jusqu'à présent, et ne sera, ou du moins cela est fort à craindre, que le premier des esprits pointus. Que ces jeux romains soient exactement représentés ; que la couleur locale soit scrupuleusement observée, je n'en veux point douter ; je n'élèverai pas à ce sujet le moindre soupçon (cependant, puisque voici le rétiaire, où est le mirmillon ?) ; mais baser un succès sur de pareils éléments, n'est-ce pas jouer un jeu, sinon déloyal, au moins dangereux, et susciter une résistance méfiante chez beaucoup de gens qui s'en iront hochant la tête et se demandant s'il est bien certain que les choses se passent absolument ainsi ? En supposant même qu'une pareille critique soit injuste (car on reconnaît généralement chez M. Gérôme un esprit curieux du passé et avide d'instruction), elle est la punition méritée d'un artiste qui substitue l'amusement d'une page érudite aux jouissances de la pure peinture. La facture de M. Gérôme, il faut bien le dire, n'a jamais été forte ni originale. Indécise, au contraire, et faiblement caractérisée, elle a toujours oscillé entre Ingres et Delaroche. » (Baudelaire, « Salon de 1859 », pp. 295-296)

⁹⁰ « Tout écrivain français, ardent pour la gloire de son pays, ne peut pas, sans fierté et sans regrets, reporter ses regards vers cette époque de crise féconde où la littérature romantique s'épanouissait avec tant de vigueur. Chateaubriand, toujours plein de force, mais comme couché à l'horizon, semblait un Athos qui contemple nonchalamment le mouvement de la plaine ; **Victor Hugo, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, avaient rajeuni, plus encore, avaient ressuscité la poésie française, morte depuis Corneille.** Car André Chénier, avec sa molle antiquité à la Louis XVI, n'était pas un symptôme de rénovation assez vigoureuse, et Alfred de Musset, féminin et sans doctrine, aurait pu exister dans tous les temps et n'eût jamais été qu'un paresseux à effusions gracieuses. Alexandre Dumas produisait coup sur coup ses drames fougueux, où l'éruption volcanique était ménagée avec la dextérité d'un habile irrigateur. » (« Théophile Gautier », in *L'Art romantique, op. cit.*, p. 161)

⁹¹ Martí écrit dans un fragment non daté : « Racine y Corneille », *OC*, 15, 282.

⁹² *Abdala*, poème dramatique que Martí écrit encore adolescent (seize ans) et publie le 27 janvier 1869 dans son journal *La Patria Libre*, qui n'aura qu'un seul numéro. « *Abdallah* offre en huit scènes l'histoire du héros homonyme qui défend sa patrie, les armes à la main, contre l'envahisseur et en meurt. Quoique le théâtre en soit la Nubie de l'Antiquité, aucun lecteur de l'époque ne pouvait douter une seconde, pas plus que le lecteur contemporain, que l'auteur y parlait de Cuba. Pourtant le véritable nœud du conflit, l'axe du drame, est le fait que, prenant la décision de se rendre sur le champ de bataille, Abdallah contrarie ainsi les vœux de sa mère. » (Pedro Pablo Rodríguez, « *Abadallah*, un adolescent entre la patrie et le drame », in *Abdallah*, La Havane, 2008, Editorial José Martí, traduction en six langues, traduction française de Jacques-François Bonaldi, p. 75.)

⁹³ J'ignore d'où Alejo Carpentier peut tirer cette conclusion, l'unique mention de cette pièce de Corneille dans ses écrits apparaissant dans une citation qu'il copie (en français) de Jules Simon : « Lisons ensemble le discours de Priam réclamant le corps de son fils, - ou le sixième chapitre du douzième livre de la *Métaphysique*, - ou le chapitre de Rabelais sur l'éducation, - ou la grande scène d'Auguste dans "Cinna". » (Cahier de notes n° 18, *OC*, 21, 409.)

⁹⁴ Ernest Desjardins, *Le Grand Corneille historien*, Paris, 1861, Librairie académique Didier et Cie, libraires-éditeurs : « *Attila* n'est point une pièce accomplie, tant s'en faut. Je n'hésite pas à déclarer même que la représentation en serait fatigante et n'ajouterai que bien peu à la gloire dramatique de Corneille. — Malgré les beautés du premier ordre qui la recommandent à l'attention des lecteurs instruits et des juges éclairés, il n'en est peut-être pas où l'on trouve autant de scènes traînantes, de détails choquants, d'amours ridicules ; mais il n'en est pas non plus où ces faiblesses et ces imperfections se trouvent mêlées à plus de pensées justes et profondes, à un sentiment plus vrai de toute une époque, enfin où la sublimité des vers, dans les beaux endroits, soit portée plus haut. C'est un merveilleux chapitre d'histoire qui ferme la longue série des grands événements dont Rome a été le théâtre ou l'objet, et c'est le digne couronnement de la belle suite historique que Corneille nous a fait parcourir. Il faut placer, en un mot, si nous ne nous trompons, la pièce d'*Attila*, non pas en parallèle d'œuvres dramatiques accomplies, mais entre le Rapport intéressant de Priscus, le curieux tableau de Jornandès, et la vieille épopée allemande des Niebelungen. » (pp. 284-285)

⁹⁵ Parlant des critiques adressées à Corneille, Hugo écrit dans sa Préface à *Cromwell* : « Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du *Cid*, se débat sous Mairet, Claveret, d'Aubignac et Scudéry ! comme il dénonce à la postérité les violences de ces hommes... [...] Après les coups d'épingle, le coup de massue. Il fallut un juge pour trancher la question. Chapelain décida. Corneille se vit donc condamné, le lion fut muselé, ou, pour dire comme alors, la *corneille* fut *déplumée*. Voici maintenant le côté douloureux de ce drame grotesque : c'est après avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce **génie, tout moderne**, tout nourri du moyen-âge et de l'Espagne, forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité, nous donna cette Rome castillane, sublime sans contredit, mais où, excepté peut-être dans le *Nicomède* si moqué du dernier siècle pour sa fière et naïve couleur, on ne retrouve ni la Rome véritable, ni le vrai Corneille. »

⁹⁶ Martí écrit dans un autre fragment non daté intitulé « Dumas et Corneille » :

« *D. se croyait supérieur à Corneille ! Il ne l'a jamais été ! Quand a-t-il conçu la grandeur d'une manière aussi tragique et aussi sobre ! Dumas est le drame, qui est un degré inférieur à la tragédie. Tragédie veut dire action simple et magnifique.* »

se déroulant grandioisement par l'intermédiaire de personnages impatientes, profonds et bien signalables. Le drame, sans exclure le grandiose, n'en a pas besoin en permanence, et il le détruit plutôt, parce qu'il exige, non le sublime naturel de la tragédie, mais un naturel qui frôle le réalisme. La tragédie peut créer un personnage surnaturel, et si elle le développe de manière conséquente et attache son imagination logiquement, sa pièce est bonne. Le drame veut des personnages humains, et c'est à eux et aux relations humaines qu'il doit s'ajuster. Le drame, et surtout le drame espagnol, est devenu un genre mixte, qui n'est pas la comédie parce qu'il ne tire pas son langage ni ses personnages de la véritable nature, ni la tragédie, parce qu'il n'a ni sévérité, ni sobriété ni majesté. / Le théâtre français, le théâtre moderne français a brisé toute règle, mais il ne parviendra pas à établir les siennes. Les chansons de geste de Victor Hugo, les phénomènes moraux de Dumas fils ne s'acclimateront pas en France ni hors d'elle. On aspire maintenant à une réaction bénéfique. On a voulu ressusciter – Sardou l'a voulu – une tragédie sans développement logique, et certains nouveaux poètes portent sur la scène des questions simples et pathétiques qui consolent des extravagances impardonnables de *La Femme de Claude*, et [deux mots inintelligibles]. Car peindre des passions, qui est l'objet du théâtre, ce n'est pas peindre une passion exclusive, phénoménale, isolée. Ce que l'on présente n'est pas le vigoureux corps humain, mais ses excroissances, ses tumeurs, et les tumeurs, on les extirpe, on ne les poétise pas ni on ne les dissimule en les couvrant de fleurs. Il n'y a rien de tel que de laisser l'esprit sain. Littérature insane, qui ne méritera que des phrases de dédain de la part des successeurs. Littérature byzantine, et bien moins que française : parisienne. La littérature de France a commis une grave erreur : elle a cru [mot inintelligible, mais vraisemblablement « peindre »] le monde en peignant les personnages de Paris. / Le monde a été un époux sénile, et on a cru de bonne foi [mot inintelligible] en ce moule ignoble. Détruisons-le. » (OC, 15, 281-282.)

⁹⁷ J'avoue ne pas avoir découvert à quel moment Martí affirme cela au sujet de *La Dame aux camélias* dont il parle justement en janvier 1882, faisant un éloge de Dumas fils qui semble bel et bien démentir l'assertion de Carpentier :

« Alexandre Dumas, dont le bon goût en choses artistiques est aussi notable que son talent dramatique révolutionnaire et puissant, est en train d'imprimer son théâtre en collections, quoiqu'il ne l'imprime pas à Paris, comme cela semblerait naturel, mais à Dôle, dans le Jura. Mais il imprime cette collection de telle sorte qu'il va être aussi difficile de posséder un des exemplaires de l'œuvre de Dumas que de posséder une couronne royale. Il publiera toutes ses pièces dramatiques en six volumes, mais, de ces six volumes, il ne tirera que quatre-vingt-dix exemplaires, dont aucun ne sera mis en vente. Une grande partie ira aux mains des acteurs et des actrices qui ont donné vie aux principaux personnages de son théâtre, et nul ne verra ces livres extrêmement curieux avant les artistes dramatiques, qui vivent encore, de cette bruyante troupe qui a étreint avec un tel succès *La Dame aux camélias*. De l'année 1852 jusqu'ici, que de triomphes pour le poète ! Et quelle distance de *La Dame aux camélias*, drame puissant et spontané, à *La Princesse de Bagdad*, son dernier drame, œuvre de raison, limée et tourmentée ! » (« Rubrique constante » de *La Opinión Nacional*, Caracas, du 19 janvier 1882, OCEC, 12, 150.)

⁹⁸ L'expression apparaît dans sa chronique du 3 janvier 1887 pour *La Nación* (Buenos Aires), OCEC, 25, 121.

⁹⁹ Daniel Rochat, comédie de Sardou de 1880, que Martí qualifie ainsi dans son article sur la pièce *Garin* de Paul Delair, in *The Sun*, 6 août 1880 : « *The public was awakened. They learned beforehand that the new play was not a psychological tour de force – neither puerile like the Rochat of Sardou – nor brutal like La Femme de Claude de Dumas...* » (OCEC, 7, 221).

¹⁰⁰ À partir d'ici, Carpentier glose un long passage de la chronique datée du 24 décembre 1881 pour *La Opinión Nacional* (Caracas), dans laquelle Martí consacre plusieurs pages à Victorien Sardou et à sa dernière pièce *Odette*, OCEC, 11, 11-17.

« L'intelligence a ses hommes sincères, qui ne portent à l'esprit que ce qui naît de l'âme, tels les ouvriers généreux qui, au prix de très grands efforts, arrachent le diamant des entrailles de la terre, et elle a ses hommes légers et souriants qui donnent une forme mentale à tout ce qui brille, luit et choque, tels ceux qui fabriquent de la verroterie. Les uns sont comme des rois pour de bon, et les autres comme des rois de théâtre : avec la lueur des bijoux éphémères, la majesté du roi passe à celui qu'ils ornent ; il faut avoir la majesté aux tréfonds afin que les temps inquiets et capricieux ne la fassent pas s'effondrer trop vite. Sardou est un grand ravaudeur de trames, il a l'aiguille fine et il brode avec un fil d'or et avec une soie de couleurs, mais il ne brode pas sur l'âme. Il aime captiver, transporter, plaire, blesser, surprendre, mais il ne s'occupe guère de mettre dans les caractères de ses personnages une sève humaine, une sève permanente, essentielle, riche. Il copie des traits d'êtres humains, mais pas d'êtres durables et intègres ; il présente avec un art étonnant un état frénétique de l'esprit, ou un état ridicule, et il manie la grande hache d'armes dramatiques avec autant de facilité que le subtil dard comique, mais il n'évoque pas dans l'ombre une créature complète, ni ne l'arme d'une forte armure, ni ne la réchauffe de la fantaisie énamourée, ni ne la moule ni ne la perfectionne avec des mains adroites et un esprit amoureux, ni ne met de sa vie dans le personnage qu'il crée, ni ne le fait aller sur les planches, ainsi lumineux, ardent et vivant. Ses personnages ne sont pas des créatures qui pensent et sentent par elles-mêmes et qui perdurent par leurs propres mérites, mais d'habiles causeurs et d'adroits messagers d'une grande critique qui, à ses heures d'indépendance honnête, flagelle du fouet de François Villon, qui est le vieux et bon fouet gaulois, les pauvrets prétentieux, les néo-riches extravagants, les dames à l'altesse douteuse, les galants de loge, de promenade et de danse, les ridicules, les orgueilleux et les inutiles, et, à ses heures de négociant, qui sont abondantes, il dispose des situations émouvantes et brillantes qui visent à aveugler par des larmes aux yeux le jugement de l'esprit, et à taire par l'émotion la

censure, et il vêt d'une magnifique richesse et d'un art notable des personnages accablés et maltraités à force d'être tant usés aux mains d'auteurs de drame et de roman, et avec ce cortège de souffrants frais vêtus et de scènes merveilleuses et culminantes, il met en branle une pièce commerciale. Le public, ému, applaudit ; séduit par cette langue riche, il écoute avec délice, et sans effort paie ; on a là la bonne plaisanterie française, légère et rosée comme l'écume du bourgogne, acérée comme la pointe d'un poignard monténégrin, brillant comme une étincelle pâle. Mais le souffrant honnête dédaigne ces trames fragiles, et ces trafics avec les cimes de l'esprit, et il voit dans le drame de Sardou non une forte jarre étrusque ni une coupe sonore de bronze bolognaise, mais un vase de luisante et périssable maïolique : de l'argile cuite et brillantée, pas quelque chose de fer, de marbre et d'or.

« Sardou imite l'art de Scribe, de ce Scribe fécond, dont le théâtre remplit les étagères, mais sa plume, qui blesse plus profond, ne court pas avec la désinvolture féminine, l'intrépidité aveugle et les mouvements et le brillant de papillon avec lesquels courait la plume magique de Scribe. Ses pièces sont comme des vaudevilles aristocratiques, pas ces vaudevilles du XVII^e siècle dans lesquels, à la manière de ballades, les poètes satirisaient les grands et fameux du moment, ni ces petites comédies chantées qui les suivirent et dont elles prirent le nom, mais ces comédies dramatiques parfois, avec des intermèdes chantés, tantôt en un acte, par respect de la coutume antique, tantôt en plusieurs actes. Agréable à l'ouïe, sinon à l'esprit judicieux, est le mélange de la parole et du chant, mais ce n'est pas tant celui-ci qui donne son caractère aux vaudevilles français que la moquerie infatigable, candide, intrépide, la moquerie aiguë, blessante, inquiète, qui, tel un lutin rouge, entre et sort plus dextrement que le chameau de l'Écriture par toutes les cachettes, crevasses et replis du drame. C'est une moquerie domestique, plus parisienne qu'humaine : nue, insouciant, piquante, sans voile. C'est de cette nature, excellente, qu'est faite la moquerie de Sardou. Quand il s'attaque à des choses majeures, ou à des ennemis grandioses, on dirait un taon aux lourdes ailes qui gêne le lion qu'il poursuit plutôt qu'il ne le pique ; quand il se retourne contre les gentlemen serveurs, et les dames récemment arrivées et les ambitieux vulgaires, et les aristocrates ridicules, étant donné que les poursuivis sont au niveau où se trouvent ses ailes, il y enfonce son aiguillon tranchant et tueur. Sa veine n'est pas large et torrentueuse, comme celle de Lope, mais poussée et élargie à force de travail. On prendrait ses pièces non plus pour une fleur des bois, car elles auraient alors la grandeur qui leur manque, ni pour une fleur de jardin, à laquelle elles ne ressemblent que quelquefois, mais pour une rose d'étuve. Ce sont des arbres greffés, soit du désir de prouver des thèses sur la scène, ce qui revient à donner la mort au drame qu'on fait, soit du propos de garantir succès et gains, ce qui rabaisse et défigure la pièce de théâtre.

« Il vient maintenant de présenter un drame bruyant, pas assaisonné, comme Rabagas afin de clouer au pilori les grands hommes de la République, ni comme Daniel Rochat qui vise à mettre en scène – de main de maître dans la forme et avec une timidité de débutant dans la pensée – le problème, actuel en France, du divorce : son dernier drame est *Odette*, un drame de passions, bien tramé et luxueusement travaillé, où la phrase ressemble à un filigrane, et la moquerie un fleuret d'Italie, où il y a des souffles d'aurore et des éclairs célestes, où sont mis en lumière certains autres sombres, à porte d'or, de la vie française, où les gredins sont traités comme ils le méritent, et où une faute terrible et commune trouve une punition terrible et inhabituelle, mais où il manque cette loyauté et cette chasteté de l'esprit qui repoussent tout recours violent, ou toute solution fortuite ou tout brillant passager ou tout moyen qui dénie cette belle sobriété, signe de force chez les poètes vraiment extraordinaires. C'est un drame composé, ce n'est pas un drame vécu. C'est un travail d'artisan, fait avec une telle finesse qu'on dirait l'ouvrage d'un artiste. Il n'est pas né de l'impulsion spontanée de donner une forme parlée et multiple à un tableau que l'âme a vu, mais de la volonté d'un dramaturge puissant de faire un nouveau drame. Ce qui remplit les coffres, mais ne lui donne pas de renom. » (OCEC, 11, 11-13.)

¹⁰¹ L'on conserve en effet au moins deux textes de Marti sur cette pièce et cet auteur : « *Garin. A Republican Drama Within the Classic Portals of the Theatre français* », *The Sun*, 6 août 1880, OCEC, 7, 220-224, et « *La Semaine de Paris* », écrit en français vraisemblablement en août 1880 et sans doute pour *The Sun* (ou pour *The Hour*) et resté inédit (OCEC, 7, 359-365 ; citation sur *Garin*, 362-363) :

« Les succès républicains que M. Henri Bornier remporte avec ses tragédies ; les applaudissements fiévreux dont on reçoit les œuvres de ces deux grands travailleurs, Erckmann-Chatrian, et ce généreux besoin de revendiquer sur la scène, comme partout, les droits des malheureux, - le tout aidé de la conviction qu'une époque nouvelle a besoin de sa littérature et son théâtre, - ont inspiré sans doute à M. Paul Delair, un homme du jour, son drame *Garin*. - Une pièce nouvelle à la Comédie française est - on le sait - un événement à Paris. Cette fois, l'action se déroulait dans ces jours sinistres où le seigneur volait au mari le premier baiser de sa femme. Le poète plaïdait, dans des très beaux vers tragiques, d'une allure un peu âpre et fière, - la cause des bourgeois surchargés, dédaignés, bafoués par le seigneur. Pourquoi s'est-elle acharnée contre ce drame, la politique clérical ? Veut-on une preuve plus éclatante de la sorte de vie qu'elle ferait trainer aux pauvres bourgeois ? / La pièce, tout en frappant au cœur l'arbre seigneurial, n'avait de ces boutades patriotiques, ni de ces allusions de mauvais goût, qui - dans la pureté de statue qui convient à une œuvre dramatique - seraient des vraies tâches [l'idée est : taches]. *Garin* n'est, cependant, qu'une œuvre du talent, érudite, mais recherchée, - où l'excès d'intention a étouffé les ardeurs de l'inspiration, - incorrecte et belle. Ses personnages, en étant des idées, n'ont pas cette chaleur humaine qu'à Paris comme partout, on aime à sentir aux drames, - ni sont assez richement drapés pour se faire pardonner cette dureté. *Garin* a de grands morceaux, des effets choisis, des tableaux vraiment tragiques, - mais le souffle de la vie, le déroulement naturel

des caractères, l'explication rationnelle de ses actions, dont on ne peut se passer aujourd'hui pour intéresser des spectateurs rationalistes – manquent à cette pièce en or et en marbre. Il faut que les pièces soient faites avec de la chair et du sang. »

¹⁰² Dans une chronique datée du 7 janvier 1882 pour *La Opinión Nacional* (Caracas) et consacrée à une élection à l'Académie française, Martí évoque ce dramaturge :

« Henry Bornier, avec ses deux beaux drames sous le bras, *Attila* et *La Fille de Roland*, qui ont recommencé à parler aux Français la langue altière et sonore de Corneille, frappait humblement aux portes de l'Académie. [...] Bornier, qui a captivé deux fois l'âme inquiète des Parisiens par ses vers vengeurs, sonores et robustes, dans ses drames où il semble qu'on entend se baisser les ponts-levis et marcher la sentinelle des créneaux, apportait à l'Académie un cortège d'affects suffisant pour rendre probable sa victoire et plus de sens républicain qu'il n'en faut pour ne pas la mettre en danger dans une maison qui le concède encore avec beaucoup de goût aux temps anciens et voit comme maladroits et mal nés les temps nouveaux qui ne vont pas cueillir des herbes dans les alentours de Versailles, chaussés, comme le bienveillant Jussieu, de chaussures de soie, mais, le visage caché sous le rude feutre, et la pied viril posé sur le sillon de travail et la main rugueuse sur la charrue, éventrent la terre et lui demandent des fruits en même temps que des fleurs, parce que de celles-ci il y en a eu de trop sur les casaques brillantes des courtisans, et que de ceux-là il a manqué trop longtemps dans les cabanes des pauvres ! Et ce n'est pas Bornier qui a été élu, mais Sully Prudhomme... » [*La Opinión Nacional* (Caracas), 23 janvier 1882, OCEC, 11, 35 et 36-37.]

¹⁰³ Intitulée « Sarah Bernhardt » et écrite en français vraisemblablement pour *The Sun* en 1880, elle est restée inédite. En voici un court paragraphe :

« Ce n'est pas la beauté qui nous éblouit : elle n'est pas belle ; ce n'est pas une charme voluptueux qui nous enivre ; elle sait aimer, sans doute – mais elle ne se soucie pas de ces affaires trop féminines, – c'est cette âme superbe, rêveuse de toutes les hauteurs, ame d'aigle – de lionne et d'acier – c'est ce regard pénétrant comme une lame de Toledo, – c'est cette irrésistible supériorité qui nous fait courber la tête. » (OCEC, 7, 351-354 ; citation, 352.)

¹⁰⁴ Martí mentionne Fromentin à plusieurs reprises dans ses écrits, de façon toujours admirative et lui consacre même un article complet dans *The Hour*, New York, 10 avril 1880, in OCEC, 7, 60-62 (62-65 en version espagnole) :

« Quiconque agit franchement, pense hardiment, dédaigne les préjugés d'autrui et obéit fidèlement aux mandats de sa conscience, est toujours sûr d'être honoré et respecté à l'avenir, quand les fantômes de serviteurs de vulgaires préjugés auront disparu. C'est le cas d'Eugène Fromentin, qui observe de près la Nature, qui en dessine soigneusement les mouvements et qui est un écrivain exquis. Il se distingue aussi bien comme artiste que comme homme de lettres.

« Marilhat, Decamps et Delacroix ont peint des scènes égyptiennes, mais ce pays n'a jamais eu d'interprète aussi fidèle que Fromentin. Sa peinture n'a jamais été mauvaise, mais elle n'a jamais été aussi bonne que quand il a transcrit sur la toile les aubes splendides, les matinées tempétueuses et les crépuscules hauts en couleur de la terre du fellah. Son âme, assoiffée d'impressions vigoureuses, qui hait tout ce qui est vulgaire et extravagant, qui aime le soleil, l'espace et la liberté, s'est révélée dans cette terre de rêves et de couleurs. Ces contrées lointaines sont les espaces naturels des esprits romantiques. Fromentin s'est senti un fils des divinités du Nil et il a honoré, avec une passion et une fidélité filiales, leur mémoire en réalisant la reproduction la plus consciencieuse et la plus attrayante de leurs splendeurs.

« Si on tente de se représenter mentalement Madrazo, on le fera sous la forme d'un charmant garçon, qui peint en plein air, qui fume, le chapeau rejeté en arrière et la palette couverte de rouge et de vert. On envisagerait Munkacsy comme un voyageur résistant, qui traverse une grande forêt, qui regarde autour de lui de ses grands yeux assombrés. Fromentin apparaît à l'imagination comme un noble Arabe, monté sur un superbe cheval, le burnous blanc reflétant le brillant soleil d'Égypte, son regard profond révélant la puissance d'une âme inspirée.

« Fromentin n'a pas été assez apprécié de son vivant. Il voyait la vérité et la suivait ; il n'a jamais aspiré à un succès transitoire en flattant les caprices du public ; il envisageait comme succès légitime la récompense qu'on ne trouve que dans la solitude de la conscience et dans la vérité du travail. L'éclat attire fortement nos sentiments, mais on le dédaigne une fois passée la surprise ; mais le vrai mérite recouvre un jour tout son pouvoir, trop tard, hélas, pour ceux qui le possèdent. L'enthousiasme suscité de nos jours par la lumière de Fortuny, les femmes masquées de Madrazo, les petits mousquetaires de Meissonier, les soldats de Neuville et les couleurs insensées de ces peintres diminuera considérablement, une fois leurs œuvres examinées d'un œil critique, et, dès lors, les artistes qui peignaient la nature comme ils la voyaient, d'une main ferme, occuperont la place principale qu'une mode capricieuse et aveugle leur a ôtée. L'ensemble de l'œuvre de bien des maîtres fameux ne saurait se comparer en valeur à un seul tableau de Fromentin.

« Le génie a ses imitateurs. Fromentin ne l'a jamais été. Il harmonise pureté des lignes et éclat des couleurs, expression des figures et représentation exacte de la nature environnante. Il a été aussi consciencieux envers l'arrière-fond qu'envers les yeux noirs de ses charmantes héroïnes.

« Un mélange étonnant des beautés d'autres peintres constitue sa principale caractéristique. Il a la délicatesse de Meissonier sans sa minutie ; la lumière de Marilhat sans ses excès ; la douceur de Gérôme sans son vernis ; les excellences de ses frères en art sans leurs défauts. Homme honnête et raffiné, il peignait de la sorte. Il avait la noblesse hautaine de l'ancien régime et l'élan d'une nature vraiment artistique, et son pinceau suivait les mouvements arrogants de l'esprit qui le guidait.

« Nul n'a dépassé la maîtrise de la lumière par Fromentin dans son *Canges sur le Nil*, des mouvements et des gestes dans *Sacliki*, de l'art de grouper les personnages dans *Ville au bord du Nil*, et de peintures en miniature dans le délicieux *Bac sur le Nil*. La Grande Chasse au héron l'a hissé au pinacle de son art. Ses succès continuels, sa bonté envers les peintres mineurs, sa dévotion à son travail et ses changements de sujets saisonniers, l'ont maintenu à cette position élevée. Jamais personne n'est reparti sans en avoir reçu le conseil demandé.

« Femmes arabes, l'une de ses meilleures peintures, exprime de la façon la plus réussie la beauté majestueuse et indolente des filles de l'Est. Dans *Tribu en marche*, la caravane semble respirer pour de bon l'air du désert. Halte de muletiers a fait sensation. Le Pays de la soif est son chef-d'œuvre. L'obscurité du ciel, les nuages sombres, le sable tourbillonnant, l'air sec donnent une expression épouvantable à ces malheureuses âmes dont les contorsions violentes et les regards désespérés révèlent la terrible angoisse de la soif. Le raccourci est admirable. Même les plis des burnous sont pleins d'esprit. Quand la vie devint pénible pour Fromentin, son puissant pinceau devint triste, et les couleurs brillantes furent remplacées sur sa palette par des teintes sombres. Comme il peignait avec son âme, sa peinture suivit ses sentiments. Ses tableaux de Venise, qui ne sont pas peints à la manière conventionnelle, voyante, brillante de Ziem, ont été jugés mélancoliques et irréels. Des critiques les ont jugés d'une façon erronée. Fromentin était trop sincère pour représenter Venise plus poétiquement qu'elle ne le méritait. La cité des canaux n'est pas toujours la cité des couleurs. L'approche de la mort troublait l'âme impressionnable du peintre ; une teinte poussiéreuse couvrait les tableaux de ses dernières années. Son état d'esprit a influencé le caractère de sa peinture, mais Le Grand Canal et Môle rendent pleinement justice à son séjour dans la fameuse ville.

« Ramadan et Un Incendie sont deux des dernières peintures prévues par Fromentin. La toile complète de Ramadan n'a jamais été sur le chevalet ; sa conception a été enterrée avec son auteur. Seules des esquisses isolées, considérées aujourd'hui comme des trésors inestimables, montrent la force, l'originalité et l'étendue du travail prévu. Les enfants de la Nature sont en train d'adorer leur mère dans un pays amoureux. Une clarté dorée éclaire leurs figures. Le soldat sauvage, le pauvre fellah, la femme lasse, prostrés sur le sable, chantent et prient. Un Incendie, une autre grande idée, n'a jamais dépassé le stade de l'embryon.

« Fromentin avait les instincts d'un aventurier, freinés par l'habitude d'un cavalier né. Il avait l'audace du génie, sans en avoir ses turbulences et ses désordres. Ardent comme innovateur, il était précis comme un académicien. Il a amélioré les règles de l'art sans les outrepasser. Il a ouvert une nouvelle voie à l'art de la peinture sans oublier les anciennes. Comme créateur, c'était un spiritualiste ; comme travailleur, il fut un copieur fidèle de la Nature. Son imagination était toujours bridée par l'idée suprême de l'esthétique de l'art. Son respect de la vérité, son judicieux emploi des couleurs, les mouvements arrogants de son pinceau, ses vues originales et ses voyages fantastiques, et un raffinement littéraire qui embellit et purifie ses impressions poétiques, sont ses grandes caractéristiques. Le peintre admirable du grand Orient était l'écrivain élégant de *Mustapha*, de *Blidah* et de *Sahel*. »

¹⁰⁵ Baudelaire affirme catégoriquement dans son *Salon de 1845*, in *Curiosités esthétiques* : « M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu'y faire ? » ; lui consacre une bonne vingtaine de pages dans son *Salon de 1846* (chap. IV, pp. 95-119, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, 1868, Michel Lévy frères, II *Curiosités esthétiques*), l'aborde de nouveau dans *Exposition universelle 1855* (chap. III, « Eugène Delacroix », pp. 234-244), in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, 1868, Michel Lévy frères, II *Curiosités esthétiques*), enfin une fort longue étude : « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », publiée dans *L'Opinion nationale*

On trouve plusieurs mentions de Delacroix chez Martí, mais toujours extrêmement brèves, où il reconnaît bien entendu que c'est un grand peintre, mais sans jamais avoir envie, apparemment, de lui consacrer les analyses fouillées et les pages enflammées qu'il dédie à des peintres somme toutes mineurs comme Fromentin ou Detaille, en France, ou Madrazo et Fortuny en Espagne...

¹⁰⁶ *L'art romantique*, 1869, p. 116

¹⁰⁷ En fait, Martí nous offre une appréciation au second degré en quelque sorte dans la mesure où il rend compte d'un article de Titus Munson Coan, « Gustave Courbet, Artist and Communist », *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. XXVII, n° 4, février 1884, pp. 483-495, son article s'intitulant : « Répertoires, revues et mensuels littéraires et scientifiques de New York : *The Harper*, *The Century*, *The Popular Science Monthly*, *The North American Review* », in *La América* (New York), février 1884, OCEC, 19, 93-94 :

« Le peintre Courbet / Suit une étude sur Courbet, esprit sincère dans un esprit montagnard, peintre loyal du douloureux et du puissant, ennemi rude et gouailleur du conventionnel et de ses créatures, batailleur par nature pour n'avoir pas trouvé le monde réel conforme au monde idéal, et pour s'acharner à renverser les obstacles qui empêchent à son avis cette

merveilleuse juxtaposition finale ; lutteur entêté qui, à voir tellement le combat en soi, finit par voir toujours la Nature batailleuse et, à voir les injustices sociales, vicia ses yeux en elle et peignit la Nature elle-même à ses heures dévastatrices et apparemment injustes. Dans l'étude, il y a Courbet, son œuvre fanatique à la Commune de Paris, son *L'Hallali du cerf*, son *Rut du Printemps* ou *Combat de Cerfs*, ses moqueries de curés avinés, son musicien douloureux, son *Enterrement* à Ornans, où, sur une toile qui déborde de figures, certaines tristes, d'autres grossières, d'autres indifférentes, comme celles qu'affiche aux enterrements une pratique vulgaire et vaniteuse, se dilatent les collines sereines et spacieuses de la vallée de la Loue. Et l'étude raconte à la va-vite, sans pénétrer dans les causes des actions ni défibrer les éléments du caractère, comment cet homme exubérant, sûr de lui et turbulent, battailla auprès des communards, les aida à renverser la colonne Vendôme, et mourut triste en Suisse, peut-être enveloppé dans cette couverture qu'il avait achetée un hiver à un juif et qu'il trouva au centre pour pouvoir y passer la tête, ce qui contribua à sa réputation d'homme original et lui fit un pardessus pour le rude hiver. »

Martí écrit directement au sujet de Courbet :

« On vend pour de fortes sommes les tableaux de Gustave Courbet qui voulut le triomphe du peuple pauvre au gouvernement de la nation, et celui de la vérité gentille ou terrible en art. » (Chronique sur la France datée du 7 janvier 1882, in *La Opinión Nacional*, Caracas, 23 janvier 1882, OCEC, 11, 41-42.)

« Dans la salle haute de peintures, bien plus pauvre que ce qu'auraient pu donner d'elles-mêmes les grandioses galeries privées de New York, plus riches en œuvres capitales d'art moderne, les regards avides allaient de La Gardeuse de dindons de Millet à la Danse des Amours de Corot, des femmes nues d'Henner, dont les contours se confondent avec l'ombre qui enveloppe et le ciel qui brûle au point que, même si toutes les lumières étaient éteintes, on irait directement au tableau, comme une issue vers l'air libre, aux toiles chagrines et imposantes du douloureux Courbet. [...] ...s'étendaient les toiles de Courbet, où figurent comme des personnages uniques le ciel dilaté et sombre, les vagues affamées et enroulées, la plage solitaire interminable. Il y a des vagues déchirées sur ses toiles, comme ces pauvres âmes brisées qui errent sur la terre dans des sépultures vivantes. Ce peintre a entrevu ce qui ne finit pas. Et il a porté en lui un désert. » (Chronique sur l'exposition d'œuvres d'art pour le piédestal de la Statue de la Liberté, *La América*, New York, janvier 1884, OCEC, 19, 20 et 22.)

« Les peintres impressionnistes proviennent – qui ne le sait ? – des peintres naturalistes : de Courbet, esprit sauvage qui, en art comme en politique, n'a écouté d'autre autorité que celle, directe, de la Nature... » (Chronique sur l'exposition impressionniste de 1886 à New York, datée du 30 juin 1886, in *El Partido Liberal*, Mexico, 20 juillet 1886, OCEC, 24, 78.) ;

¹⁰⁸ « Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris », telle était le nom de l'Exposition de 1886, réunissait des peintures d'impressionnistes, mais présentait aussi, ce qui était typique de la manière de Durand-Ruel, quelques œuvres plus traditionnelles [une cinquantaine] pour diminuer le choc. Elle se tint en avril à l'*American Art Association* et comprenait 289 peintures provenant du stock de Durand-Ruel. Elle fut déplacée en mai à la *National Academy of Design*, avec l'ajout de trente œuvres prêtées par des collectionneurs privés étasuniens, dont sept d'Alexander Cassatt, trois d'Erwin Davis, deux de Louisine Havemeyer et une d'un collectionneur anonyme. / Tant les œuvres prêtées par d'éminents collectionneurs étasuniens que les endroits choisis pour l'exposition – des endroits bien connus et respectables – étaient vitaux pour l'accueil des artistes impressionnistes aux États-Unis car ils y gagnaient une espèce de reconnaissance officielle, bien que leur réputation y ait déjà été établie. / *The Studio*, un magazine aux idées bien arrêtées qui parut pour peu de temps dans les années 80, consacra sa livraison d'avril à l'exposition impressionniste. / L'auteur anonyme louait les impressionnistes d'« avoir courageusement tenu le coup » face au public parisien. Il prenait un « plaisir vivifiant à ne pas avoir à contempler un Meissonier, un Gérôme, un Cabanel... ni aucun de ces hommes qui, avec des marchands de peinture, ont si longtemps imposé leur loi ». L'auteur comprenait combien il était difficile pour un public habitué à regarder un type d'art donné de comprendre quelque chose de si différent. / Expliquant les objectifs des « nouveaux artistes », il racontait à ses lecteurs que les peintures avaient été réunies par Durand-Ruel : « C'est à lui plus qu'à aucun autre qu'on doit le fait que Barbizon ait été apprécié. Il encouragea ces hommes quand ils étaient inconnus et acheta leurs peintures dont personne ne voulait. » L'auteur tient Durand-Ruel en haute estime pour avoir donné tant « d'enthousiasme à des artistes de talent en butte à l'abandon et la pauvreté, mais courageusement accrochés à leurs idéaux. » / [...] Les plus grands honneurs revinrent à Monet. Selon l'article anonyme de *The Studio* : « Si M. Durand-Ruel n'avait fait rien de plus que nous apporter les peintures de cet artiste, il nous aurait déjà rendu un fier service. Quant à nous, nous le remercions chaleureusement de ce cadeau ». / Bien qu'il n'y eût pas de soulèvement ni de protestation devant l'exposition impressionniste, comme cela s'était passé à Paris dix ans avant, beaucoup d'Étasuniens vinrent voir ce qui avait causé un tel émoi là-bas. La plupart des gens vinrent par curiosité pour l'art, mais quelques-uns s'intéressaient aussi au vendeur. Ils apprirent que c'était le même homme qui leur avait apporté les peintres de Barbizon et comment il avait misé avec succès sur ces artistes impopulaires. Mais Durand-Ruel n'aurait jamais pu monter une exposition si importante sans l'aide de l'AAA. C'est grâce à cette organisation que la galerie Durand-Ruel fut introduite aux USA et, partant, l'impressionnisme lui-même. » (Marci Regan, *Durand-Ruel and the Market for Early Modernism*, pp. 36-38.)

http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-03292004-181506/unrestricted/Regan_thesis.pdf

Durand-Ruel lui-même a témoigné : « Notre exposition s'ouvrit à New York peu de jours après notre arrivée. Le catalogue, comme toutes les annonces, portait ce simple titre : "Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris" et ne mentionnait

pas mon nom. C'était un ensemble vraiment remarquable d'œuvres nombreuses et importantes de Manet, de Degas, de Renoir, de Claude Monet, de Sisley, de Pissarro, de M^{lle} Morisot, de Guillaumin, de Signac, de Seurat, de Caillebotte, de Forain, de Boudin, de Lépine [...] L'exposition eut un immense succès de curiosité et, à l'inverse de ce qui s'était passé à Paris, elle ne provoqua ni tapage ni remarques stupides et ne souleva aucune protestation. La presse fut unanimement favorable et de nombreux articles éloquentes parurent dans les journaux de New York et de toutes les grandes villes des États-Unis. Le public et tous les amateurs venaient, non pas pour rire, mais pour se rendre compte de ce qu'étaient réellement ces fameux tableaux qui avaient fait tant de bruit à Paris. Comme j'étais presque aussi connu en Amérique qu'en France pour avoir été un des premiers défenseurs des grands peintres de 1830, on venait, sans la moindre prévention, examiner avec soin les œuvres de mes nouveaux amis. On présumait bien qu'elles devaient avoir quelques qualités, puisque je n'avais cessé de les soutenir. / Ce n'était pas une chose facile et à la portée de tout le monde de les apprécier immédiatement. Seul un petit nombre de collectionneurs dont le goût faisait autorité en Amérique, comme MM. Spencer, Havemeyer [...], Erwin Davis [...] m'en achetèrent quelques-uns. [...] Ce n'était pas la fortune pour moi, mais un succès réel qui faisait bien augurer de l'avenir. » (« Mémoire de Paul Durand-Ruel », in L. Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939, t. II, p. 219, cité par Sylvie Patin, *L'impressionnisme*, Lausanne, 2002, La Bibliothèque des Arts, p. 274.)

« C'est la première fois qu'une exposition impressionniste reçoit un bon accueil de la part du public et de la presse, au point qu'elle doit être prolongée et déménagée dans des locaux plus vastes. » (Extrait des mémoires de Paul Durand-Ruel.)

¹⁰⁹ Dont aucune œuvre n'apparaît dans l'exposition impressionniste organisée par Paul Durand-Ruel à New York en mai 1896.

¹¹⁰ Jules Laforgue, « L'art impressionniste », 1883, article destiné à une revue étrangère et publié pour la première fois en 1903 au *Mercure de France* dans les *Mélanges posthumes*. Erreurs de transcription dans l'original de Carpentier.

¹¹¹ En fait, Gabriel-Albert Aurier écrit exactement en mars 1892 : « Telles, je crois, et malgré la démente d'une pareille allégorie, l'œuvre et la destinée de Claude Monet, exclusif et passionné adorateur de la toute-puissance solaire, en l'obscur taupinière de nos âges », in « Claude Monet », *Mercure de France*, tome IV, n° 28, avril 1892, pp. 302-305.

¹¹² Carpentier copie mal, même si, effectivement, l'idée rédigée ainsi semblerait plus juste et logique. Mais Martí écrit pourtant exactement l'inverse dans les deux versions de sa chronique sur l'exposition impressionniste : « *Es por esencia, transcendental el espíritu humano. Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia* », autrement dit : « *Toute rébellion de forme entraîne une rébellion d'essence* » (OCEC, 24, 79 et 94).

¹¹³ Carpentier cite selon la version du 2 juillet 1886 pour *La Nación* (Buenos Aires) ; dans la version du 30 juin 1886 pour *El Partido Liberal* (Mexique), Martí invertit la séquence : « ... il y a une famille verte ; il y a des hommes violets... » (OCEC, 24, 78.)

¹¹⁴ Cette phrase n'apparaissant nulle part dans les écrits de Martí, ni dans *OC* ni dans *OCEC*, j'ignore d'où Alejo Carpentier l'a tirée...

¹¹⁵ « ...ce flou mystique et cette vérité loyale avec lesquels Millet a peint ses tableaux, Millet qui a failli voilà peu mourir de faim pour avoir dit la vérité dans l'art, comme si la vérité était un poignard qui se retourne contre le sein où elle se loge. » (José Martí, « Carta de Nueva York... », daté du 4 mars 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 23 mars 1882, OCEC, 11, 112.)

¹¹⁶ « Admirateur » me semble un terme excessif au vu des mentions jamais passionnées de Martí à Balzac, l'admiration passant chez lui par une autre vibration dans l'écriture que ces références somme toute plutôt objectives, dont voici quelques exemples.

« Il a lu Voltaire, qui était infâme ; Balzac, qui a fait des autopsies ; Sandeau et Feydeau, littérature messalinique... » (*Revista Universal*, Mexico, 21 octobre 1875, OCEC, 2, 208.)

Parlant de la pièce *Mon Fils* d'Émile Guiard présentée à l'Odéon en 1882, Martí écrit :

« Balzac, observateur très profond et penseur imposant, a écrit un roman [La Rabouilleuse] à partir des douleurs d'un foyer dans lequel une mère de deux enfants dédaigne le fils bon, qui est modeste, et se donne tout entière en amour et en bienfait au fils mauvais, qui est quelqu'un d'ingénieur, de méchant et qui brille. » (Chronique datée du 1^{er} avril 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 12 avril 1882, in OCEC, 11, 142.) C'est là l'unique référence à Balzac dans ses « Scènes européennes » de 1881-1882...

« Hawthorne ne voyait pas, comme Balzac et les écrivains de romans d'aujourd'hui, les lignes, les minuties et les briques et les tuiles des endroits qu'il copiait, mais leur âme et ce qu'ils inspirent, et il avait une manière particulière et très heureuse d'accorder ses personnages et les paysages où il les déplaçait, ce qui donnait à tous ses romans cette riche vie spirituelle, une lumière chaleureuse et un ensemble parfait qui les valorisent. » (*La América*, New York, mai 1884, OCEC, 19, 204.)

« Dans sa Recherche de l'absolu, Balzac peint, avec la douloureuse maestria de ce scalpel qui lui servait de plume, les luttes et les tourments d'un esprit préoccupé par la fabrication du précieux cristal. » (*La América*, New York, novembre 1884, OCEC, 19, 297.)

¹⁷ Marti écrit :

« *L'Ambigu est le théâtre du drame d'émotions, où le cœur se rend pour y être secoué, non l'esprit pour y être réjoui. Les drames qu'il abrite doivent être faits de passions véhémentes, de raptus fougueux, de douleurs épouvantables, de contrastes vigoureux et de langue incendiaire. C'est là, dans les convulsions d'une terrible agonie, qu'est mort devant un public avide l'ouvrier ivre de L'Assommoir d'Émile Zola qui, sans que cela constitue un jugement de toute son œuvre qui est déficiente en ce qu'elle a de systématique et louable en ce qu'elle a de spontané, est un livre sain, utile, primable, parce qu'il met en lumière des secrets horribles et signale avec une habileté d'anatomiste les petites cachettes imperceptibles où naît et se développe le vice moderne. Ce n'est pas sur nos terres d'Amérique, qui sont honorables et nouvelles, pas faites à de grandes bassesses, mais dans ces villes d'Europe des bas quartiers desquelles semble avoir fui, harcelé par la misère, l'amour chaste, générateur de biens, qu'il faudrait lire ce livre, écumé dans la lie de ces quartiers, en tant que guide et conseiller d'artisans, car il n'y a pas de meilleur moyen d'arrêter celui qui court aveuglement vers un précipice qu'il ignore que de le conduire au bord du gouffre épouvantable et de lui mettre le visage sous ses vapeurs et de lui dire : Regarde ! Tel est bien L'Assommoir, et c'est pour cela qu'il est sain : la peinture du gouffre. » (Chronique du 10 décembre 1881, publiée in *Opinión Nacional*, Caracas, 30 décembre 1881, OCEC, 10, 198-199.)*

L'Assommoir, drame en 5 actes et 9 tableaux, adaptation de William-Bertrand Busnach et Octave Gastineau, d'après Émile Zola, Paris, théâtre de l'Ambigu, 18 janvier 1879 (Paris, G. Charpentier, 1881, in-12).

« *De Zola provient la nudité qui répugne, quand elle est intentionnelle et violente, faite, comme les clochettes du polichinelle, pour attirer des badauds sur la place, mais qui s'impose et étonne quand elle est spontanée. »* (17 février 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 7 mars 1882, in OCEC, 11, 90-95.)

« *Parmi ces auteurs post-bellum [la guerre franco-allemande], il y en a deux, à savoir Zola et Alphonse Daudet, qui ont attiré principalement l'attention du monde et qui, si la quantité d'éditions de leurs œuvres est la mesure de leurs mérites, peuvent réclamer la première place. Mais ce succès populaire est la seule chose que ces deux hommes ont en commun. L'observateur, le poétique et l'artistique Daudet est très distant du poète des cloaques. La popularité de Daudet se fonde sur le sentiment de gratitude que ses ravissantes productions éveillent en nous. Il combine la connaissance la plus aiguë du cœur humain avec un humour digne de Thackeray et il revêt ses créations du langage brillant et fougueux dont les Français sont des maîtres. Zola doit son renom à ce qu'il y a de plus bas et de plus triste dans la nature humaine. L'Assommoir a presque atteint quatre-vingts éditions et a été traduit dans presque toutes les langues européennes, dont le grec et le roumain, et de sa dernière œuvre, Nana, quarante mille exemplaires ont été demandés à son éditeur avant même sa publication. »* (« Modern French Novelists », *The Hour*, New York, 14 août 1880, in OCEC, 7, 230 en anglais et 233 en version espagnole.)

¹⁸ Marti écrit :

« *Zola a conclu son nouveau roman qui s'intitule Pot-Bouille. »* (*La Opinión Nacional*, Caracas, 31 janvier 1882, OCEC, 12, 179.)

« *L'on annonce le thème du nouveau livre de Zola, Pot-Bouille. S'il a voulu peindre dans L'Assommoir comment, au contact de gens misérables, les gens communs se pervertissent graduellement et descendent à des extrêmes qui épouvantent, il tente de démontrer dans Pot-Bouille comment la manière dont les couples de la classe moyenne en France s'ajustent et vivent conduit graduellement, telle une fin nécessaire, à l'oubli mutuel de cette fidélité chaste souillée dont il semble que le sein est dévoré – tel un nid de branches enflammées qui ne s'éteignent jamais – par les feux de l'enfer. Zola vient d'écrire dans Le Figaro une série d'articles où il dévoile la théorie de son roman. Dans Pot-Bouille, semble-t-il, le romancier – qui l'est à peine parce qu'il copie la vie et non l'imagination – laisse les faits parler leur langage froid et brutal. Pour Zola, semble-t-il, embellir est mentir. Pour guérir, il estime qu'il faut trancher et cautériser. Les augures disent déjà que le livre va avoir les mêmes ventes que L'Assommoir. Voir la vie dans ces grands peuples que copie ce terrible censeur fait peur ! Que notre manière de vivre soit si différente de celle de ces peuples-là rend fier ! »* (*La Opinión Nacional*, Caracas, 24 février 1882, OCEC, 12, 217.)

« *Le nouveau roman de Zola, fameux dès sa naissance, a été acheté à une somme extraordinaire par Le Gaulois, ce journal parisien brillant et actif, rival fortuné du Figaro, auquel il ne cesse de disputer la primeur des livres et des talents nouveaux de France. Pour le droit de publier Pot-Bouille dans ses colonnes, Le Gaulois a versé à Zola trente mille francs, cinq mille de plus que ce que payait Le Globe auquel le romancier l'avait vendu auparavant. Le premier chapitre du roman a causé du scandale et de la curiosité, parce que, d'entrée, Zola commence à sortir au jour, sans se soucier de la dignité des yeux, des immondices qui doivent être clouées au pilori si elles sont la règle, parce que le mal terrible veut un remède terrible, mais qu'il faut taire si elles ne sont que des exceptions, parce qu'elles se trouvent et doivent se trouver inévitablement, sans que leur publicité suffise à les corriger, dans la complexe et imparfaite nature humaine. »* (*La Opinión Nacional*, Caracas, 28 mars 1882, « Sección Constante », OCEC, 12, 264.)

¹¹⁹ Alejo Carpentier cite le deuxième roman des Rougon-Macquart comme *La Ralea*, selon le titre de sa version espagnole à l'époque de Martí ; aujourd'hui, son titre le plus courant est *La Jauria* (la meute), bien que le terme technique en vénerie soit *el encarne*.

« *Émile Zola a conclu le drame Renée adapté de son terrible roman La Curée. Il semble impossible qu'un livre où la corruption profonde des gens et des temps qu'il dépeint est présentée avec une brutalité si implacable puisse supporter l'épreuve de la scène sans que l'on sente et exprime dans le théâtre les terreurs, les répulsions, les anathèmes et les colères qu'inspire sa lecture. Par bonheur, notre Amérique du Sud n'a pas ces plaies et n'a pas besoin de ces remèdes.* » (*La Opinión Nacional*, Caracas, 4 novembre 1881, « Sección Constante », *OCEC*, 12, 13.)

¹²⁰ Martí écrit :

« *Bouvard et Pécuchet sera publié dans La Nouvelle Revue de Mme Edmond Adam, une moderne Mme Récamier, mais sans les nuances de Chateaubriand. On attend le livre anxieusement. Il aura sans aucun doute du succès, tout comme Nana, qui arrive assurément loin derrière les autres œuvres de Zola.* » [« *Flaubert's Last Work. Bouvard and Pecuchet. The Story of Two Old Men. Unrealized Idealism* », *The Sun* (New York), 8 juillet 1880, *OCEC*, 7 (1880-1881), 123 en anglaise et 127 en version espagnole.]

¹²¹ Dans la même lettre du 20 octobre 1887 de la note 75, juste à la suite de la citation : « *M'aimez-vous désormais si peu que vous n'ayez pas voulu m'envoyer La Terre ?* » (*OCEC*, 27, 153).

¹²² Nouvelle lecture erronée de Carpentier : l'idée n'est pas d'Alfred de Vigny. Martí écrit dans cette note tirée de son cahier n° 13, sans date précise :

« *La vérité au théâtre. Alfred de Vigny a traduit, mais sans sa grandeur, l'Othello de Shakespeare, pâlement présenté sur la scène française par Ducis, et comme il l'a fait précéder d'un prologue où il l'offrait au public comme un triomphe de la vérité dans le théâtre tragique, et comme un progrès de la langue sur la vieille langue tragique de France, Armand Carrel disait, entre autres phrases : "[Martí copie la citation en français] Il s'agit, dans la comédie, d'usages qui vivent, de mœurs que nous connaissons. On ne dira point que la tragédie ne nous montre que des choses usuelles : l'empoisonnement, le meurtre, le parricide, l'inceste, sont dans l'humanité, mais point dans les mœurs. Pour les faire supporter à la scène, il faut non-seulement tout l'artifice de la composition, mais les plus ingénieux déguisements du style. La vérité absolue conduirait à l'argot des bagnes."* *Comme s'il prédisait L'Assommoir et Nana.* » (*OC*, 21, 327.)

La citation de Carrel que copie Martí est tirée de *Œuvres politiques et littéraires*, février 1830 (p. 260)

¹²³ Fragment n° 114, *OC*, 22, 71.

¹²⁴ Martí ne cite qu'une seule fois ce roman de Théophile Gautier (1861-1863), qu'il qualifie de « *charmant* », « *délicieux* » (« *delightful* » ; en traduction espagnole : « *encantador* »), dans sa chronique sur la représentation de la pièce de Paul Delair, *Garin*, au Théâtre-Français, parue dans *The Sun*, 6 août 1880, *OCEC*, 7, 221 et 2226.)

¹²⁵ *Mademoiselle de Maupin*, roman de Théophile Gautier, 1835

¹²⁶ Martí écrit :

« *Et quel est donc ce roman louangé qui est maintenant aux mains de tous ceux qui lisent et qui en disent du bien ? C'est L'Abbé Constantin, de Ludovic Halévy, qui s'est fait une réputation en écrivant avec son ami Meilhac des pièces de théâtre bien trop épicées et qui s'est mis maintenant à écrire des livres purs, afin qu'on lui pardonne ses péchés d'antan et que les foyers où il est bon d'être aimé ne lui ferment pas la porte, non plus que l'Académie française que tous ceux qui écrivent en langue française regardent avec des yeux pleins de convoitise. Halévy dédaignait les embarras dans ses premières œuvres, et Belot et Feydeau le gagnaient en cruauté, mais non en intention osée. Et ce livre de maintenant est une belle histoire, où l'on raconte les amours d'une demoiselle nord-américaine, riche et franche, avec un lieutenant français, digne et pauvre, des amours qui aboutissent, grâce aux bons offices de l'abbé, un homme simple et saint, à un mariage, après beaucoup de résistance de la part du lieutenant qui ne veut pas qu'on le prenne pour un courtisan d'héritières fortunées, que finit par vaincre la demoiselle d'Amérique du Nord qui, habituée à se maîtriser, ne trouve pas mauvais de mettre sa main généreuse dans la main réticente du noble soldat. Cette jeune femme des Etats-Unis, qu'on trouve maintenant, comme un type singulier, dans des épisodes de théâtre et de roman, a dans le livre d'Halévy la sereine honnêteté et la fermeté virile que l'on constate parfois sur cette terre-ci chez les femmes jeunes. Ce n'est pas, assurément, la demoiselle new-yorkaise, qui naît écervelée et vit folle et meurt sans avoir vécu. C'est peut-être la bonne demoiselle des villes de province où la notoriété met un frein à la liberté, laquelle n'aboutit pas fréquemment au péché, et où la modestie de l'existence n'entraîne pas cet appétit insensé de paraître riche qui devient chez ces dames-ci une aspiration unique, ce qui avilit et décharne la vie, et fait de l'âme un hameçon de pêche et du corps un festin des désirs et de l'existence un tonneau de Danaïdes. Halévy a dépeint d'une main affectueuse la bonne demoiselle, qui s'appelle Bettina dans le livre, et qui dit la vérité avec une noblesse si simple que personne n'aurait l'idée de l'appeler effronterie, et qui rejette certaines petites*

habitudes des vieux peuples avec un brio si chaste qu'il impose le respect, au lieu d'inviter les audacieux à lui en manquer. Et Jean Reynaud, autrement dit le lieutenant, est si réticent que, même si Bettina, émue par son honnêteté, lui tend la main qu'il n'ose pas lui demander, force est à l'abbé de le sermonner et de lui dire qu'il n'y a pas de raison, à cause de sa peur d'être pris pour un chasseur d'épouse riche, pour qu'il ne consente pas à fonder un foyer avec Bettina la riche. » (José Martí, « Carta de Nueva York... », 1^{er} avril 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 12 avril 1882, OCEC, 11, 138-139.)

¹²⁷ Par exemple :

« Théodore de Banville était là, cet émailleur de la langue, ce bijoutier délicat de la phrase, qui contenait à grand peine les nobles pleurs qui lui montaient aux yeux quand, devant tant de juges sévères, Sully-Prudhomme disait qu'il l'avait eu pour maître et qu'il lui devait sa renommée et ses mérites. » (José Martí, « Carta de Nueva York... », daté du 15 avril 1882, *La Opinión Nacional* (Caracas), 4 mai 1882, OCEC, 11, 169.)

¹²⁸ *Leconte de Lisle* : En fait, les mentions de Martí au poète parnassien sont peu significatives, au point que son seul éloge vraiment vibrant s'adresse à ses qualités de ... « traducteur » de l'*Illiade* : « Qui ne connaît pas le français, qu'il l'apprenne sans retard pour jouir de toute la beauté de ces temps-là dans la traduction de *Leconte de Lisle*, qui fait les vers à l'ancienne comme s'ils étaient de marbre. » (José Martí, « La Iliada », *La Edad de Oro* (New York), vol. 1, n° 1, juillet 1889, OC, 18, 331-332.) Parlant du poète cubain Francisco Sellén, il affirme : « La sombre éternité de *Leconte de Lisle* n'est pas la sienne » (*El Partido Liberal* (Mexico), 28 septembre 1890, in OC, 5, 187.)

¹²⁹ De nombreuses mentions de Martí. Par exemple : « François Coppée, qui a écrit *Le Passant* et *Les Humbles* et qui fait des vers avec cette élégance et cette minutie avec lesquelles Cellini ciselait des coupes... » (José Martí, « Carta de Nueva York... », daté du 7 janvier 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 23 janvier 1882, OCEC, 11, 35.). Dans ses « Fragments », Martí copie pendant douze pages des extraits de poèmes de Coppée et en fait des commentaires absolument admiratifs (OC, 22, 290-302, n° 424-430). Il écrit par exemple : « Ses vers ont parfois les nuances de l'opale (perle) et les reflets de la soie. [...] Ce n'est qu'aux mains de Théodore de Banville et de Catulle-Mendès que le vers est plus souple que dans celles de Coppée. » (290)

¹³⁰ Ainsi, Martí écrit longuement sur Sully-Prud'homme à l'occasion de sa réception à l'Académie française :

« Sully Prudhomme, poète à l'esprit osé, au cœur pur et à la langue châtié, pour qui la poésie est, comme elle devrait l'être pour tout le monde, une prêtresse vénérée sur le dos délicat de laquelle on ne doit pas jeter des pensées vulgaires qui diminuent la beauté de son visage par la fatigue qu'il lui coûte de les porter, mais aux pieds de laquelle il faut brûler, en digne hommage à son auguste beauté, de très riches essences. [...] Sully n'a pas été, soit dit en passant, parnassien, bien qu'il ait travaillé beaucoup ses rimes qui, pour être bonnes, doivent être telles que le poète y parle naturellement à l'heure de la poésie, parce que ce n'est pas étudier, mais avoir étudié qui vaut en science, comme le dit la maxime latine, et ce n'est pas travailler, mais avoir travaillé qui vaut en science poétique. Et que de beaux vers a écrits Sully dans cette rime riche ! Et comme, à sentir bien, il dit bien ! Ses idées ressemblent, à s'encaster naturellement dans ses vers, à un amant privé de sa maîtresse qui se jette, palpitant et tremblant, dans ses bras à peine la retrouve-t-il ! Sully Prudhomme est un penseur avisé qui sait de quoi est faite la terre, et ce qu'est le corps de l'homme, et comment va son âme, et comment vont les astres du ciel. Il sait mesurer les monts et il a vu bouillonner les métaux riches qui dorment en leur sein. Il a étudié les sciences, et il a été employé de mines. Puis il a été apprenti notaire, ce qui revenait à emprisonner dans un crâne vide un papillon. Il a souffert puisqu'il a aimé. Il a fait d'abord des vers de disciple, quelque peu feuillus, où le maître perçait déjà. Il a posé les yeux sur les joies de la terre avant de les poser gravement sur ses mystères et sur lui-même. Mais il a toujours été, en même temps qu'homme de ville, penseur austère. Les esprits sélects se lassent vite des arts de cette maison de tromperie qu'est la vie urbaine. Plutôt que comme cuirasse du cœur, on utilise la poitrine comme son masque. Les visages y dissimulent des abîmes. Il n'est pas de serfs plus à plaindre que ceux qui vivent une vie de ville. — Et le poète, avec son doux regard, voyait tant d'hommes mesquins et tant de vies riches mortes en fleur, et disait que, possédant le pouvoir des dieux, il rendrait la vie éternelle – sans faire attention qu'elle l'est déjà – et bons tous les hommes – car rien n'afflige plus que de voir des hommes mauvais – et qu' "il abolirait l'adieu", car devoir le dire est sans doute rester vivant après être mort, et qu'il ne laisserait dans les yeux humains d'autres larmes que celles, très douces, de la jouissance. Voilà pourquoi Sully est poète : parce qu'il aime les hommes. Parfois il s'arrête sur son chemin de chercheur de l'inconnu, qu'il appelle de voix inspirées, et il pense à ces collégiens à petite tête maltraités dans les écoles par des pédagogues rudes et des maîtres de location qui voient dans l'école une prison pour eux et non un temple d'âmes, et le poète pleure pour ces enfants qui cachent en sanglotant leur jolie tête blonde sous l'oreiller. D'autres fois, las de désirer, il se touche le dos fouetté par le frappement impatient des ailes palpitantes et se retourne, coléreux et ingrat contre l'ange jaloux qui lui a planté dans le dos ces ailes inquiètes et rebelles. Mourir ne lui fait pas peur, parce qu'il sait que, "ouverts sur l'immense aurore", les yeux qui se ferment ici voient encore "de l'autre côté de la tombe". "L'appétit incurable d'un paradis lointain" l'inquiète. Il vit tourmenté de la soif du divin et atterré du silence imposant et tenace de l'Univers, et il porte au front de la douleur, et dans le cœur des dépouilles, et "d'autant plus inquiet qu'il sait", s'arrête sur les cendres du dernier temple, et pleure à genoux. Sa Damnation est pleine de ces peurs. De ces espérances posthumes, sa Voie lactée. De ces respects pieux, sa Grande Chartreuse. D'idées

scintillantes, son Agonie. » (José Martí, « Carta de Nueva York... », daté du 15 avril 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 4 mai 1882, OCEC, 11, 167 et 170-171.)

¹³¹ De nombreuses références chez Martí. Ainsi, à sa mort :

« Auguste Barbier vient de mourir, qui a écrit les lambes. Puis il a écrit Il Pianto, Lazare, les Silves, Chez les poètes, mais cette magnifique rudesse, ce saint flamboiement, cette honnêteté virile, cette héroïque colère des lambes ne marquent plus ces colères artificielles avec lesquelles le poète s'entêtait péniblement à se maintenir à cette hauteur soudaine où l'avait porté sa colère réelle. Barbier naquit – ce en quoi il fut fortuné – à une époque où des choses nouvelles, qui blessaient les yeux, avaient surgi des révoltes humaines. Il regarda et moissonna le nouveau. [...] De grands poètes naissent sur des terres où ce qui existe a déjà été chanté ou n'est pas digne d'être chanté, et ils meurent, silencieux et inconnus, les tempes pleines de tourment, étouffés par leurs chants ! Le noble cheval du scheik refuse que le fellah crasseux le chevauche, comme si le vil cavalier offensait sa beauté ; et les âmes jeunes et vertueuses, aussi nobles que le cheval d'Égypte, se débarrassent, comme s'en débarrasserait la main du fellah, des bassesses que, à peine viennent-elles à la lumière, la vie leur jette dessus. Les lambes de Barbier furent des coursiers arabes dans le port, dans l'harmonie de leurs contours, dans le feu du regard, dans l'éblouissement de la course, dans le brio de la morsure. Elles furent le heurt d'une âme vierge et d'une nation vétuste, elles furent l'hymne de guerre des hommes jeunes. Les Français ne soupiraient plus après un Archiloque ou un Aristophane, parce qu'il y avait un poète de vingt-cinq ans qui, comme Aristophane, posait le doigt accusateur sur le front des coupables et leur flagellait le dos avec des sarments d'acier comme Archiloque. André Chénier avait été aussi vigoureux que Barbier, mais plus cultivé. Et ce n'est pas la douce main d'une dame qui cautérise bien, mais la main montueuse du forgeron. La langue d'Auguste Barbier était à la fois brutale et mélodieuse : ses vers n'étaient pas des angelots folâtres, ni des donzelles de cour, mais des juges et des prophètes. C'est de la victoire souhaitée que jaillirent les Messéniennes de Casimir Delavigne, qui emplissent l'âme de vénération et de tristesse, et mettent sur la face une pâleur grave, comme si l'on saluait les vaincus ; c'est de la liberté offensée que jaillirent les lambes. Les poètes, tout comme les voiles des navires, se gonflent sous les vents. » (José Martí, « Carta de Nueva York... », daté du 18 mars 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 1^{er} avril 1882, OCEC, 11, 118-119.)

¹³² En réalité, dans son Cahier de notes n° 18 (OC, 21, 413-414), Martí n'exprime pas des idées personnelles : il se contente de recopier en français et de synthétiser un article de Léopold Lacour, « Verlaine », publié dans *Le Figaro* du mardi 19 mai 1891, 37^e année, 3^e série, n° 139, p. 1. « Verlaine. Avait publié 5 vol. de vers : une plaquette ébouriffante, Poètes maudits, le fit fameux. / Mallarmé, le pontife. / Rimbaud, l'auteur du sonnet "Le noir, le blanc, le rouge, & / Corbière (deux fois plus grand qu'Hugo). / De Verlaine (recopie le fameux "Il pleut dans mon cœur") / "Romans sans paroles". Fêtes galantes, Verlaine / "Les Poèmes saturniens". "La Bonne Chanson". / Il a eu de joies coupables, excentriques, monstrueuses... La vie d'orages, de chutes [fautes, selon le Figaro] et de misère qui devait un jour le prendre. Donc, crise sensuelle. – 3 ans après, crise de l'amour pour Dieu. – Sa chair avide de péché. – Rechutes perpétuelle de la bête après de la chasteté chrétienne - ...Tout cela raconte dans Sagesse, son capital ouvrage, d'une suavité religieuse incomparable. / -Rimbaud, "ange en exil" (partrop), qui eut sur l'esprit, le cœur et les sens du malheureux un si funeste empire, si complètement diabolique. » Et Martí continue de copier jusqu'à la fin de l'article...

¹³³ Martí écrit :

« L'étude est un mérite, mais l'imitation est une erreur ; plus qu'une erreur, un reniement de la dignité de l'intelligence ; Alfred de Musset fut moins grand parce que l'éclat de Byron l'aveuglait et qu'il voulait copier dans ses désordres le théâtre de Shakespeare. » (*El Federalista*, Mexico, 11 février 1877, in OCEC, 5, 28.)

« À Paris, la vente d'autographes ou de mémoires de personnages célèbres excite toujours une grande curiosité et de fortes disputes. Alfred de Musset, aimé pour ses vers ou pour ses malheurs, a le privilège de passionner, par tout ce qui lui a appartenu ou est sorti de sa main élégante, les Parisiens qui l'aiment chaque jour avec plus d'affection passionnée, et comme on annonce maintenant la vente des autographes d'Alfred de Musset, et de Paul qui a aussi été un excellent écrivain et un très loyal frère d'Alfred, la curiosité des Parisiens est montée d'un cran. » (*La Opinión Nacional*, Caracas, 4 février 1882, « Sección Constante », in OCEC, 12, 189.)

« ...une de ces très élégantes comédies en gant blanc qu'écrivait Alfred de Musset, délicates et vagues comme la couleur de cette tentatrice et venimeuse absinthe qui fut sa boisson favorite. » (*La Opinión Nacional*, Caracas, 28 mars 1882, OCEC, « Sección constante », 12, 264.)

« ...et les vers, pâles et nuageux comme l'absinthe, déchirants comme le regard d'une fiancée qui, arrivant devant son autel brisé en morceaux, vit tomber par terre, telle une statue de poussière, son époux, d'Alfred de Musset : pauvre poète ! On souhaiterait avoir toujours près son sépulcre, pour s'asseoir souvent à côté de lui et lui baiser le front. » (« Libros Americanos... », *La América*, New York, novembre 1883, OCEC, 18, 218.)

¹³⁴ Martí écrit par exemple :

« ...et de sa guzla émaillée et obéissante Théophile Gautier arrachait des chansons vibrantes et amènes [...] Gautier demandait que la rime ne soit pas un soulier commode dans lequel pourraient entrer sans peine des pieds grands et des pieds petits... » (José Martí, « Carta de Nueva York... », daté du 18 mars 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 1^{er} avril 1882, OCEC, 11, 119-125.)

¹³⁵ Tiré de « Modern Spanish Poets. The Real and Mock Jewells of Spanish Poetry. The Effect of a Progressive Epoch », *The Sun* (New York), 26 novembre 1880, OCEC, 7, 333 (anglais) et 342 (traduction espagnole).

¹³⁶ Tous les vers cités sont tirés de *Rolla*.

¹³⁷ *La Opinión Nacional*, Caracas, 4 février 1882, « Sección Constante », in OCEC, 12, 189.

¹³⁸ Apparaît dans les *Fragments* : « Protestation : Le Désir de la Mort et le “Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux”. / Le monde est tjs nouveau. / Mon monde américain est nouveau ». (Fragment n° 54, OC, 22, 38.)

¹³⁹ Tiré de « Soleil et chair », daté du 29 avril 1870, à la fin de la partie III : « Le grand ciel est ouvert ! les mystères sont morts / Devant l’Homme, debout, qui croise ses bras forts / Dans l’immense splendeur de la riche nature ! / Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure / **Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour !...** / - C’est la Rédemption ! c’est l’amour ! c’est l’amour !... » (Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, 1965, Editions Gallimard, « Livre de poche n° 498 », préface de Paul Claudel, édition établie par Pascal Pia, p. 24.)

¹⁴⁰ Derniers vers du premier poème « Académica », du recueil *Versos Libres*, OCEC, 14 (Poesía I), 89.

¹⁴¹ Il s’agit de la dernière phrase du « fragment » n° 131, précédé par des idées peu compréhensibles sorties de leur contexte, d’autant que ce fragment est tronqué au départ :

« ...œuvre d’amour de la semence et de la terre. À quoi bon, donc, peler le fruit vert ? À quoi bon, par un coup violent, se paralyser le cœur, faire sortir le sang, se fendre le crâne ? On ne conquiert la mort que par la vie. ». (OC, 21, 79.)

¹⁴² Dans « Pollice Verso », deuxième poème des *Versos Libres* :

« La vie n’est pas / une coupe de magicien que le caprice transforme / en fiel pour les miséreux et en fervent / Tokay pour l’homme heureux. La vie est grave. » (OCEC, 14, 91.)
