



HAL
open science

Jean Cassou, hispaniste. Sur "Le Gréco" (1931) et "Cervantes" (1936)

Maria Zerari

► To cite this version:

Maria Zerari. Jean Cassou, hispaniste. Sur "Le Gréco" (1931) et "Cervantes" (1936). Mercedes Blanco, Maria Zerari (éd.). Variations sur le Siècle d'or : Bataillon, Cassou, Rumeau, Aubrun, Molho, p. 73-120, Éditions Hispaniques, 2018, 978-2-85355-098-7. hal-03984352

HAL Id: hal-03984352

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03984352>

Submitted on 12 Feb 2023

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

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

Jean Cassou, hispaniste. Sur *Le Gréco* (1931) et *Cervantes* (1936)

Maria ZERARI
Sorbonne Université

Car la situation singulière de l'homme dans l'univers
fait qu'il peut être lui-même en parlant d'autre chose.
Jean Cassou, *Légion* (1939)

De Jean Cassou (Deusto, 1897-Paris, 1986), homme de lettres de langue française – qui serait « presque oublié »¹ n'étaient ses *Trente-trois sonnets composés au secret*² et ses traductions de Cervantès –, parmi les papiers conservés, on trouve un morceau de prose, daté du 4 mai 1981. Ces lignes crépusculaires, les voici :

Je m'enfoncé dans le sans nom, moi qui pourtant ne vivais que parmi les désignations.
Ce temps n'est plus, non plus qu'aucun genre de temps, et tout prince a perdu son droit de succession³.

Bien que la personne, tout autant que la figure de Jean Cassou, ait été remarquable, bien qu'elle ait même été exceptionnelle, cette personne, on ne s'étendra pas sur ce qui relève de l'intime, même si, du fait de son engagement politique – et ce dès 1924 et la défense de Miguel de Unamuno lors de sa déportation par Primo de Rivera⁴ –, l'histoire de Jean Cassou fut héroïquement liée à la grande, incitant Jankélévitch à écrire, entre autres éloges non de seul beau-frère mais d'admirateur véritable : « [...] pendant l'Occupation elle-même, et dans les ténèbres de la nuit la plus noire, il fit le geste difficile, drastique et compromettant du refus absolu »⁵. C'est donc sciemment que l'on effleurerait la profonde crise personnelle que les phrases précitées insinuent, et le fait que cette crise, due à une quasi cécité plus encore qu'à la vieillesse et au désenchantement, devait s'apaiser *in fine*.

En guise de préambule, il convient seulement de souligner combien, dans ces phrases à la beauté de soleil noir (« *et tout prince a perdu son droit de succession* »), le constat d'un présent démuné,

¹ Constat auparavant établi par Alain Bosquet dans « Discours de M. Alain Bosquet », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue Française*, tome LXV, n° 1, 1987, p. 46. Ajoutons, cependant, qu'un récent article rend présents, de façon remarquable, la figure et le parcours de Cassou, voir Sophie Basch, « Edmond Jaloux et Jean Cassou, dioscures du cosmopolitisme », *Académie Royale de la langue et de la littérature française de Belgique*, Disponible à l'adresse : <http://www.arlfb.be> (mis en ligne le 19 novembre 2016, consulté le 22 août 2017). Signalons aussi le dossier Jean Cassou, de la revue *Europe*, que nous avons seulement découvert après avoir rédigé notre article : *Europe*, n° 1063-1064, novembre-décembre 2017, p. 180-251.

² Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Paris, Éditions de Minuit, 1944. Il s'agit d'un recueil composé de mémoire, alors que Cassou avait été emprisonné par la police de Vichy, le 13 décembre 1941, pour activité de résistance. Les sonnets furent édités dans la clandestinité sous le nom de Jean Noir, au début de l'année 1944, accompagnés d'une longue préface de « François La Colère », pseudonyme de Louis Aragon.

³ Le fragment autographe est reproduit dans le catalogue d'exposition, Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou (1897-1986) un musée imaginé*, Paris, BNF/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 167.

⁴ Jean Cassou prit très tôt fait et cause pour Miguel de Unamuno face à Primo de Rivera. Il écrivit, de concert, avec Larbaud, l'article de protestation concernant son exil, « Miguel de Unamuno, conscience de l'Espagne, est déporté par le gouvernement de Primo de Rivera », *Les Nouvelles littéraires*, n° 72, mars 1924, p. 1.

⁵ Vladimir Jankélévitch, *Premières et dernières pages*, Paris, Seuil, 1994, p. 55.

dépourvu de noms (« *Je m'enfonce dans le sans nom* »), s'oppose à la mention d'un passé inverse, vivifié par la nomination, autrement dit par l'écriture *de* et l'écriture *sur* : « *moi qui pourtant ne vivais que parmi les désignations* »⁶.

Désignations : ce substantif, on pourrait l'épingler comme un papillon de sens car c'est bien l'un des mots susceptibles d'éclairer, de ses feux sémantiques, le parcours intellectuel de Jean Cassou. Sa vie durant, en effet, de ses premiers papiers publiés, dès 1917-1918, dans les estudiantines revues *Le Scarabée* et *Les lettres parisiennes*, à ses derniers écrits des années soixante-dix et quatre-vingt⁷, et jusqu'à ses ultimes entretiens⁸, cet homme à l'écriture prolifique n'eut de cesse de nommer les poètes et les artistes, de présenter telle ou telle œuvre (plastique ou textuelle), de bel et bien *désigner* tel ou tel monument de l'esprit. On pourrait rétorquer que c'est là le lot commun de l'essayiste, du critique ou du chercheur. Assurément. Toutefois, cette exigence critique, ce goût marqué pour la diffusion culturelle, fut chez Cassou, très tôt romancier et poète dans l'âme, un choix de vie, une façon d'être au monde et de s'y impliquer, avant d'autres implications et en parallèle de mobilisations futures. Chez cet homme d'idées et d'action, qui appartient « à la génération entrée dans les lettres après l'armistice »⁹, ce fut là une constante à la fois éthique et esthétique, un invariant caractéristique de sa démarche intellectuelle, en dépit, dès les années trente, de ses succès (d'estime, tout d'abord) en tant qu'auteur, de ses fonctions politiques, muséales et académiques, et malgré ce labeur autre que suppose la composition de près d'une trentaine d'ouvrages de fiction (romans, récits, nouvelles) et de dix recueils de poèmes. Ainsi, celui qui, en 1931, devint inspecteur des arts appliqués et, en avril 1936, rédacteur en chef de la revue *Europe* (alors organe de l'antifascisme), celui qui, en juin de la même année, dans le premier gouvernement du Front populaire, fut nommé conseiller pour les arts artistiques au cabinet de Jean Zay, celui qui, en 1938, devint conservateur adjoint du Musée national du Luxembourg, celui-là même, encore, qui entra en résistance dès 1940 et, membre du réseau « Bertaux », fut arrêté, en 1941, celui qui, nommé Compagnon de la Libération par Charles de Gaulle, en 44, devint conservateur en chef du futur Musée national d'Art Moderne de Paris, de 1945 à 1965 etc.¹⁰, cet écrivain et intellectuel « impliqué », comme il aimait à dire, bref, cet homme de culture, puis d'un certain sérail culturel, s'appliqua sans discontinuer à célébrer l'ancien et le nouveau, l'art et la poésie, le « domaine » français et le « domaine » espagnol.

Ce « domaine » espagnol, pour emprunter à Valéry Larbaud (1881-1957) – autre médiateur littéraire, autre « écrivain critique »¹¹, autre traducteur et hispanophile, en plus d'un grand aîné avec qui Cassou collabora en plusieurs occasions – fut le champ d'admiration privilégié de notre auteur. Pour preuve, en une période d'âge d'or européen des revues, ses chroniques au *Mercur de France*, publiées, de 1921 à 1929, dans la rubrique « Lettres espagnoles » (restée, un temps, vacante), la somme de ses écrits sur les arts et les lettres d'Espagne, ou encore, le constat de l'écrivain dans : « *Toda una vida con España a cuestras* »¹². De là le titre de la nécrologie parue dans *El País*, le 17 janvier 1986 : « *Murió el escritor francés Jean Cassou, un hispanista de raíz* »¹³. De là cette approche de celui qui, parfaitement bilingue, traducteur et grand connaisseur d'une Espagne encore plus mentale que géographique, se définissait lui-même non comme un hispaniste (professionnel) mais comme un « hispanisant », un *amateur* (avec ce que le mot recouvre de pure inclination), et un « ami

⁶ Nous soulignons.

⁷ On notera le titre de l'un de ses derniers textes publiés : Jean Cassou, « Le génie de Lurçat », *Galerie des arts*, 209, 1981, p. 20.

⁸ Voir Dardo Cúneo, « Conversaciones con Jean Cassou », *Cuadernos Americanos*, 204, 1, enero-febrero 1976, p. 144-151.

⁹ Jean-Pierre Meylan, « Jean Cassou », *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes 1920-1930*, Genève, Droz, 1989, p. 208.

¹⁰ Pour d'autres « repères chronologiques », voir ceux que mentionne Florence de Lussy dans son édition des œuvres poétiques de l'auteur : Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret. La Rose et le Vin. La folie d'Amadis*, Paris, Gallimard, 1995, p. 181-184.

¹¹ Sur la question de l'« écrivain critique », voir Anna Chevalier (dir.), *Valéry Larbaud, écrivain critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009.

¹² Ramón Chao, « *Toda una vida con España a cuestras* » (Entrevista con Jean Cassou), *Tiempo de historia*, n° 52, mars 1979, p. 38-52.

¹³ Soledad Gallego-Díaz, « *Murió el escritor francés Jean Cassou, un hispanista de raíz* », *El País*, 17/1/1986. Consultable en ligne.

du peuple espagnol »¹⁴. Du reste, l'un de ses poèmes porte comme le cachet de cette irréfutable inclination : « C'était l'Espagne, la royauté de la vie »¹⁵.

Jean Cassou n'enseigna point le castillan à l'*Institut d'Études Hispaniques* (nom officialisé par le Conseil de l'Université de Paris en mars 1917), ni, bien entendu, à l'École du Louvre, où il enseigna de 1961 à 1963, ou à l'École pratique des Hautes Études où il fut directeur d'études de 1965 à 1970. Autodidacte en partie, ayant appris sans doute davantage des livres, des musées, des galeries, des cercles et des rencontres que de ses professeurs, l'écrivain, le critique, le traducteur, le conservateur et l'enseignant que fut Jean Cassou ne compta jamais qu'une simple licence d'espagnol¹⁶, préparée à la Sorbonne à partir de 1917, avec pour lecteur, en lieu et place de Pedro Salinas (lecteur de 1914 à 1917), un dénommé Jorge Guillén, l'ami poète à jamais admiré, comme l'illustre une belle correspondance¹⁷.

Ces premiers jalons posés, les pages suivantes examineront le regard que porta Jean Cassou sur le « domaine espagnol » et, en particulier, sur certaines figures ayant participé à cet apogée littéraire et artistique des XVI^e et XVII^e siècles que Cassou, suivant majoritairement en cela l'histoire littéraire depuis le XVIII^e siècle, appelait « siècle d'Or »¹⁸, sans en définir très exactement les contours. Aussi, fortes d'autres indices sur Jean Cassou, sur ses vues et hauteurs de vues, ces pages évoqueront-elle, plus précisément, le rapport étroit que l'auteur entretint avec un écrivain nommé *Cervantes* et un peintre surnommé *el Greco*, tous deux reliés non tant à « l'ange du bizarre » qu'à celui de l'inventivité.

I – Critique et « domaine » espagnol

Outre une ample œuvre poétique et romanesque qui, à en croire Florence Delay, pourrait à tort laisser penser que Jean Cassou ne fut « hispaniste » que par « synecdoque »¹⁹, l'auteur publia près d'une cinquantaine d'essais de nature diverse (« panoramas », études, biographies, pamphlets...) et des centaines d'articles, de chroniques ou autres écrits d'envergure variée. Comme on peut aisément s'en convaincre au vu de l'imposante bibliographie que forment ses publications, pour lui, ce travail critique ne fut jamais secondaire. Au nom d'une sorte d'*humanisme* moderne, pour utiliser un terme fondamental et tout aussi récurrent sous la plume de l'auteur que de ses commentateurs, un tel travail d'écriture participait, insistons-y, d'un noyau dur, d'un essentiel projet intellectuel, personnel et social : celui de la *désignation* antérieurement mentionnée et, par ricochet, celui d'une profitable transmission, d'un salutaire partage de références tenues pour capitales et émancipatrices, et même pour désaliénantes, au sens marxiste du terme, cela va sans dire, quand on sait combien, en politique, Cassou se sentait l'héritier des Lumières, se réclamait de l'idéal révolutionnaire français (de celui de 1789, 1848 et 1871) et d'une gauche qui le conduisit à un long

¹⁴ Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 36.

¹⁵ Jean Cassou, *Recueil*, Rodez, Éditions du Lampadaire, 1953, p. 31.

¹⁶ « Je parvins néanmoins à préparer en Sorbonne une licence d'espagnol qui devait, plus tard, me permettre de me présenter, la licence étant exigée pour cela, au concours de rédacteur du ministère de l'Instruction publique » (Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, *op. cit.*, p. 11).

¹⁷ Jorge Guillén, Jean Cassou, *Epistolario*, Jacinta Cremades (éd.), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2011.

¹⁸ Citons, par exemple, et dans la forme adoptée par Cassou : « Ainsi donc, l'Espagne du siècle d'Or [sic] ne peut plus nous apparaître qu'à travers les portraits du Gréco » (Jean Cassou, *El Gréco*, Paris, Rieder, 1931, p. 61). Sur la notion tant disséquée de « Siècle d'or », qui désigne, chez Cassou, les XVI^e et XVII^e siècles espagnols et, pour une grande majorité d'hispanistes, la période dorée des arts et des lettres allant de 1525 à 1648, ou même à 1680, voir, outre José Lara Garrido, « “Siglo de Oro” : considerados materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término », *Analecta Malacitana*, 15, 1992, p. 173-199, la synthèse de Roland Béhar, « “Siglo de Oro” » : ambiguïtés d'un *sæculum aureum* hispanique », dans Maxime Perret (dir.), *Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe*, GEMCA : papers in progress, 1, 2012, p. 95-123 : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_006.pdf.

¹⁹ « Quand ma jeunesse le désignait du nom d'hispaniste, ce n'était qu'ignorance, ou synecdoque, bien qu'il ait commencé par être aussi cela, l'un des rares passeurs de l'Espagne du XX^e siècle » (Florence Delay, « Un inconnu de moins », dans Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou... un musée imaginé*, *op. cit.*, p. 84).

et difficile compagnonnage avec le parti communiste²⁰. En d'autres termes, il y a chez le Cassou essayiste, chez ce « fils du feu », comme, dès le tournant des années vingt, le qualifiait intellectuellement Maurice Martin du Gard²¹, outre un fougueux désir de découverte littéraire et artistique, une fraternelle et inébranlable volonté de donner à voir et à entendre, autrement dit, de traduire les œuvres estimées. Et le nombre de ses publications d'essence critique, tout comme celui de ses traductions, en porte témoignage. Or si Cassou, cet esprit insatiablement curieux et culturellement avide, a très tôt été intéressé par la modernité, voire l'avant-garde (son premier grand article, publié en 1920, dans *La Vie des lettres*, ne s'intitulait-il pas « Cubisme et poésie » ?), dès l'origine, il a pareillement rendu hommage aux figures du passé : aux maîtres, comme il disait. C'est dire combien il sacrifia, en aval d'un bilinguisme heureux – à l'opposé de celui auquel se heurta Claude Esteban, cet autre hispaniste, poète, critique et traducteur²² –, à un bi-tropisme de périodes et de cultures.

Pourtant, malgré les différents sentiers que suivirent, au gré des époques, les penchants littéraires et, en particulier, la ferveur poétique de Jean Cassou – de son attachement à Andersen, « sa passion de Latin pour le monde germanique »²³ et les romantiques allemands (Hoffmann, Novalis, Chamisso, Tieck), jusqu'à son amour pour Rilke, Milosz et Antonio Machado, poètes prisés en tant que chantres du « oui » ou du « plus affirmatif chant de l'être »²⁴, en passant par son admiration pour la vigueur prophétique de Whitman, Goethe et Rimbaud, et ses (autres) inclinations françaises (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé etc.) –, nombre de ces maîtres étaient donc des écrivains de langue espagnole, cette parlante émanation du roman familial. Une langue – « la langue royale, faite pour la poésie »²⁵, qu'il loua sans cesse – léguée au berceau par une mère andalouse et un père mexicain (aux racines béarnaises), alors que le français, qui devint, selon ses dires, « sa langue littéraire »²⁶, la langue même de l'écriture, fut le produit d'une occasion moins intime, d'ordre économique, celle d'un déplacement familial dans le nord de la France, lieu de travail du père et, à dater des premiers mois de naissance de Jean Cassou, espace de la petite enfance et de la prime jeunesse de ce dernier. De façon éloquente, le texte des commencements, le premier article que Cassou, tout juste âgé de vingt ans, publia en 1917 dans l'éphémère revue *Le Scarabée*, était consacré à Rubén Darío²⁷, un poète à qui il resta fidèle tout au long de sa trajectoire, le célébrant encore soixante ans plus tard²⁸. Ainsi, dans sa « bibliothèque personnelle », pour le dire comme Borges, ou sa « bibliothèque choisie », pour l'écrire comme Cassou, les auteurs espagnols occupaient une place à part, tels Miguel de Unamuno, le père spirituel, ce *rewriter* de *Don Quichotte*, Antonio Machado – le « saint » poète, au verbe « d'une princière et gueuse simplicité »²⁹ –, ou Jorge Guillén et Pedro Salinas, « frère de cœur » et d'esprit, qu'il n'hésitait pas à appeler ses *amis et maîtres*³⁰.

²⁰ Sur Cassou et le politique, voir Nicole Racine, « Un homme libre en politique », dans Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou... un musée imaginé*, p. 106-119.

²¹ Maurice Martin du Gard, « Sous le figuier de Jean Cassou », *Les Mémoires, 1918-1923*, Paris, Flammarion, 1957, p. 88, cité par Élodie Bouygues, « Jean Cassou, pour une redéfinition de la poésie dans *Les Nouvelles littéraires* des années vingt », *Fabula / Les colloques*, « *Les Nouvelles littéraires* : une idée de la littérature ? » : <http://www/fabula.org/colloques/documents/1462.php> (mis en ligne le 17 février 2012 et consulté le 10 juillet 2017).

²² Voir Claude Esteban, *Le partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 9-40.

²³ Sophie Basch, « Les silences de Jean Cassou », dans André Guyaux (dir.), *Silences fin-de-siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, p. 33.

²⁴ Jean Cassou, *Trois poètes : Rilke, Milosz, Machado*, Paris, Plon, 1954, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁶ Concernant les deux langues, Cassou écrit, le 2 mai 1923, à Jorge Guillén : « Debería continuar en francés ya que hay que emplear su lengua literaria para las efusiones. Pero, por otro lado, el español me parece un disfraz bajo el cual podría decir todo [...] » (Jorge Guillén, Jean Cassou, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 27).

²⁷ Jean Cassou, « Un prince de la poésie : Rubén Darío », *Le Scarabée*, n° 4, octobre 1917, p. 55-57.

²⁸ « Toda una naturaleza tropical y todo un pasado indio se despertaron en la lengua de Cervantes y de Góngora cuando la voz del nicaragüense Rubén Darío, en esta lengua soberbia, se puso a cantar » (Jean Cassou, « Rubén Darío », *Casa de las Américas*, 42, 1967, p. 5-6).

²⁹ Jean Cassou, *Trois poètes...*, *op. cit.*, p. 94. Voir également, Jean Cassou, « Un poète qui fut un saint : Antonio Machado », *Les Lettres françaises*, n° 48, 24 mars 1945, p. 1.

³⁰ En ce sens, signifiant est le poème « D'Espagne », dédié à son « ami et maître » Pedro Salinas, publié par Cassou, en mai 17, dans *Le Scarabée*. Sur ce point, voir Aline Janquart, « Miroir des Espagnes », dans Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou... un musée imaginé*, *op. cit.*, p. 42.

D'autres grands Espagnols passionnèrent Jean Cassou au point d'en devenir, en France, l'introduit, le traducteur, l'ambassadeur : à la suite d'Unamuno et de Machado, la génération de 1898 dans son ensemble, Blasco Ibáñez l'« indépendant »³¹, les poètes de la génération de 1927 (en plus de Salinas et Guillén, García Lorca, Gerardo Diego ou Dámaso Alonso), ou encore Ramón Pérez de Ayala, Eugenio d'Ors, José Bergamín et cet autre « inclassable », Ramón Gómez de la Serna, qu'il traduisit et contribua, avec Larbaud et l'hispaniste Mathilde Pomès, à faire reconnaître par le Paris des lettres, lui octroyant de la sorte une notoriété internationale. Enfin, pour ce qui est de la littérature latino-américaine, Rubén Darío mis à part, Cassou portait aussi une grande admiration à Alfonso Reyes et Miguel Ángel Asturias.

En dépit de ce que suggère ce panorama (nécessaire au bon entendement de Cassou), il n'en reste pas moins que nombre de ses maîtres étaient, et c'est ce à quoi nous voulions arriver, des écrivains et des artistes du Siècle d'or. On retiendra, au passage, un détail révélateur : une photo montrant qu'au-dessus de sa table de travail, Cassou avait accroché ses « fétiches », pour moitié objets de culte, pour moitié talismans, comme on en trouve auprès des personnages de ses romans³², soit, de haut en bas du mur, parmi d'autres reproductions sous verre, les portraits de Gracián et de Góngora³³. Le goût pour les auteurs du Siècle d'or était également un legs maternel³⁴. Rien que de très classique, si ce n'est que ce fut précisément parce que cette mère, Milagros Ibáñez Pacheco, fille d'un lettré de Cadix et, esprit distingué elle-même, était une lectrice assidue de sainte Thérèse, de *La vida es sueño*, ou des poètes de l'Espagne ancienne. Et ces autorités, elle les avait découvertes au sein d'une bibliothèque paternelle tout aussi choisie que réputée. Cet éveil livresque si empreint de « matriarcat », selon l'appréciation autobiographique³⁵, explique peut-être, tout bien considéré, cet « hispanisme sentimental », ce rapport sensible à la culture espagnole que l'on a pu déceler chez Jean Cassou³⁶. C'est sans doute bien cela qui conduisit le fils aimant vers les chemins du Siècle d'or, le tournant vers des auteurs qui devinrent des classiques de prédilection, qu'il ne cessa d'examiner de courts papiers en préfaces, et d'articles en éditions³⁷.

Comme l'indiquent, avec plus ou moins de brièveté, maintes pages, ce furent les plumes d'or, les stylistes impeccables et « aigles du *concepto* », pour citer les mots du jésuite concernant le Cordouan³⁸, qui, par leur « grandeur verbale » et intellectuelle l'éblouirent le plus : Quevedo, l'éloquent bretteur et poète³⁹, cela s'entend, mais surtout les « frères en esprit », Gracián et Luis de Góngora⁴⁰, « l'altissime » poète, ou la « Dixième Muse », l'ingénieuse Sœur Juana ; les mystiques également le retinrent, l'intense et visionnaire Thérèse d'Avila, certes, mais aussi le lyrique et exalté

³¹ Jean Cassou, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, Kra éditeur, 1929, p. 109 et p. 117.

³² Voir Jean Cassou, *Les inconnus dans la cave*, Paris, Gallimard, 1933.

³³ Jean Cassou... *un musée imaginé*, *op. cit.*, p. 1.

³⁴ Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, *op. cit.*, p. 10-11.

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

³⁶ Voir Jean-Pierre Meylan, « Jean Cassou », dans *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes...*, *op. cit.*, p. 406.

³⁷ Mentionnons, par exemple, une collection capitale dans l'histoire de la diffusion des lettres espagnoles dans les pays francophones, au XX^e siècle, les *Sommets de la littérature espagnole (du douzième au dix-neuvième siècle)*, où les chefs-d'œuvre du Siècle d'or ne furent pas en reste (qu'il s'agisse des textes de sainte Thérèse, Cervantès, l'Inca Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo, Gracián, ou Calderón), pour être la substance même de plusieurs tomes des ces volumes de qualité mais bon marché, et qui connurent d'impressionnants tirages. On notera que, comme de bien entendu, Jean Cassou, alors directeur du Musée d'Art Moderne, fut choisi comme préfacer général et préfacer d'honneur de cet édifice éditorial. Voir *Sommets de la littérature espagnole*, collection établie et présentée par Georges Haldas et José Herrera Petere, préface générale de Jean Cassou, Genève, Éditions Rencontre, 1961-1963, 12 tomes.

³⁸ Nous faisons référence à la fameuse phrase de Gracián sur Góngora, que Jean Cassou donne l'impression de s'être appropriée : « Fue este culto poeta cisne en los contentos, águila en los conceptos » (*Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, Juan Nogués, 1648). Sur ce point précis, voir Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, chap. 1, p. 65-105.

³⁹ Jean Cassou, « Quevedo », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 372, 30/11/1929, p. 9.

⁴⁰ Parmi les textes de Jean Cassou sur Góngora et Gracián, on retiendra : « Lettres espagnoles : Darío, Góngora, Machado... », *Mercury de France*, n° 547, 1/4/1921, p. 819-821 ; « Lettres espagnoles : Gracián... », *Mercury de France*, n° 623, 1/6/1924, p. 521-528 ; « Pages caractéristiques de Baltasar Gracián, avec une introduction d'A. Rouveyre », *La Nouvelle Revue française*, 1/10/1926, p. 505-508 ; « Le tricentenaire de Góngora », *Les Nouvelles littéraires*, n° 227, 19/2/1927, p. 1 ; « Lucien-Paul Thomas, Góngora... Le poète espagnol Rafael Alberti », *Les Nouvelles littéraires*, n° 509, 16/7/1932, p. 6-10. Pour une bibliographie de Cassou, voir Jacinta Cremades Gómez-Pablos, « Bibliografía de Jean Cassou », *La España contemporánea en la vida, la obra y la amistad de Jean Cassou*, thèse soutenue à l'Université d'Amsterdam, le 15/12/2003, p. 411-421.

Jean de la Croix⁴¹ ; ou encore le prodigieux Lope de Vega⁴², dont il adapta avec l'hispanisant Jean Camp⁴³ – à une date significative et concomitante d'un voyage dans l'Espagne de 1936 –, l'emblématique *Fuente Ovejuna*⁴⁴ (pièce si prisée par les révolutionnaires russes et les républicains espagnols), dans la version en prose *Font-aux-cabres* qui, après sa publication en 1937, fut représentée le 31 janvier 1938, au Théâtre Sarah Bernhardt⁴⁵. Auparavant, en collaboration avec ce même Jean Camp, il avait traduit et publié, en 1935, le *Burlador* de Tirso de Molina, sous le titre *Le séducteur de Séville*⁴⁶.

Néanmoins, parmi tous ces phénix, cette fine fleur d'un âge d'or des belles lettres, ce fut bien Cervantès qui le captiva le plus, au point d'en devenir en France, dès la fin des années vingt, l'un des ardents interprètes, et ce à plus d'un titre.

II – Traduire Cervantès (1928-1949) : circonstances et manière

Avant d'être un objet d'étude, l'œuvre de Cervantès fut pour Cassou, comme pour ses contemporains d'origine espagnole et bien d'autres encore, une lecture enfantine et familière qui façonna son imaginaire à travers les figures de don Quichotte et de Sancho Pança. Il faut dire qu'au début du XX^e siècle, en France comme en Espagne, dans les principaux pays européens (Angleterre, Allemagne ou Russie), voire en Amérique, la « clacissisation » de *Don Quichotte* était avérée, en sus, dans la Péninsule, de la « monumentalisation » de Cervantès lui-même (figure concrètement statufiée, en 1835, par le sculpteur Antonio Solá en tant que symbole culturel national), laquelle « monumentalisation » fut en quelque sorte la traduction, en bronze, d'une ferme volonté d'annexion politique de l'auteur⁴⁷. De surcroît, en mai 1905, en Espagne, l'académique, puis clairement officielle, nationaliste, catholique et, à vrai dire, assez pompière célébration du tricentenaire de la publication de la Première partie de *Don Quichotte*⁴⁸, non sans avoir généré moult festivités et discours autorisés (présidés, à l'occasion, par Alphonse XIII, les ministres et les prélats), avait également cristallisé un nouvel engouement, juvénile, créatif et contestataire, cette fois, autour du chef-d'œuvre de Cervantès. *Don Quichotte*, loin d'être seulement conçu, de façon aussi tiède qu'attendue, comme un bon grand classique divertissant, avec cette piquante part de parodie et de comique, de tranquille rationalisme et de sage « croyance traditionnelle » que louèrent les discours conservateurs de Juan Valera (1824-1905) et Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912)⁴⁹, ou loin d'être gratifié de livre « des fatigués, des vieux, des décadents » (« libro de los cansados, de los viejos y de los decadentes ») comme l'avait écrit, dans un premier temps, le jeune intellectuel socialiste Ramiro de Maetzu (1875-1936)⁵⁰ (avant de devenir le catholique réactionnaire de *Don Quijote*, *Don Juan y la Celestina. Ensayos de simpatía*, 1926), le roman cervantin se trouva haussé, tel un code de valeurs, au rang de Bible nationale ou de nouvel évangile, pour employer d'insistantes expressions

⁴¹ Sur Jean de la Croix, voir Jean Cassou, « Mysticisme. Philosophie », *La connaissance*, n° 2, mars 1921, p. 199-201.

⁴² Jean Cassou, « Le tricentenaire de Lope de Vega », *Revue de Paris*, n° 13, 1/7/1935, p. 205-216.

⁴³ Jean Camp, *La littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1943.

⁴⁴ Jean Camp, Jean Cassou, *Font-aux-cabres : Fresque dramatique en trois actes*, Paris, Éditions sociales internationales, 1937.

⁴⁵ Voir Gérard Malgat, « El hispanista, el periodista, el ministro y el epistológrafo : juegos de cartas entre Jean Cassou y Jean Camp, André Malraux y Max Aub », dans Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García et Idoia Murga Castro (coord.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, p. 273-289.

⁴⁶ Tirso de Molina, *Le séducteur de Séville*, trad. de Jean Camp, Jean Cassou, Paris, Nouvelles éditions latines, coll. « Les maîtres étrangers », 1935.

⁴⁷ Sur ces points, voir, entre autres, Jean Canavaggio, *Don Quichotte, du livre au mythe*, Paris, Fayard, 2005, chap. IV et V, p. 121-224 ; Jesús Pérez Magallón, *Cervantes, monumento de la nación : problemas de identidad y cultura*, Madrid, Cátedra, 2005, chap. IV, p. 283 sq.

⁴⁸ Sur ledit tricentenaire, voir l'excellent article d'Eric Storm, « El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español », *Hispania*, vol. 63, n° 2, 1998, p. 625-654.

⁴⁹ Juan Valera, « Consideraciones sobre el *Quijote* » (Discours lu par Alejandro Pidal, le 8 mai 1905, à la Royale Académie Espagnole en lieu et place de Juan Valera, mort en avril 1905) ; Marcelino Menéndez Pelayo, « Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote* » (Discours prononcé le 8 mai 1905, à l'Université Centrale).

⁵⁰ « Guardemos el *Quijote* para nuestras fiestas íntimas ; pero seamos altruistas ya que nuestra decadencia nos permite serlo, y no pretendamos convertir en libro vital de España ese libro de abatimiento y de amargura » (Ramiro de Maeztu, « Ante las fiestas del *Quijote* », *Alma española*, Año I, n° 6, 13/12/1903, p. 2-4).

d'époque. En une période de profonde crise de conscience, après le désastre de 1898 (la défaite militaire contre les États-Unis et la perte des dernières colonies de l'empire espagnol), en une période d'intense interrogation sur l'essence de l'Espagne, la jeune génération, la « nouvelle littérature » castillane (celle des *noventayochistas* et des modernistes, pour le dire vite) avait mis le livre de Cervantès et son héros éponyme (modèle de justice, de courage, de liberté, voire de rébellion ; « guide » à la volonté si inventive et aventurière) au centre de leurs questionnements, de leur remise en cause de la société contemporaine et de leurs réflexions sur la nécessaire régénération du pays⁵¹. À l'orée du XX^e siècle et jusque plus avant dans le siècle, en quête d'Espagne, d'Espagne essentielle, comme qui dirait d'absolu, ceux qui, en marge des discours officiels sur Cervantès et dans la droite ligne d'Unamuno (1864-1936), furent les jeunes organisateurs et/ou conférenciers cervantistes de l'*Ateneo*⁵² du 29 avril au 7 mai 1905 – personnalités aussi différentes et complémentaires que Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), Azorín (1873-1967), Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) ou José Ortega y Gasset (1883-1955) – avaient trouvé don Quichotte sur leur chemin, comme le suggèrent assez, en raison de leur caractère générationnel, les phrases souvent citées des *Meditaciones del Quijote* (1914) d'Ortega y Gasset : « Es, por lo menos dudoso, que haya otros libros españoles verdaderamente profundos ; razón de más para que concentremos en el *Quijote* la magna pregunta : Dios mío, ¿ qué es España ? »⁵³. Malaise de civilisation aidant, dans la patrie de Cervantès (Catalogne mise à part), pour un grand nombre d'intellectuels, *Don Quichotte* passa donc de livre classique à livre consolatoire, comme l'a notamment rappelé Ricardo García Cárcel⁵⁴. Il devint le livre par excellence, celui dont il fallait interroger l'esprit comme la lettre, du fait de son appartenance à l'histoire la plus profonde et la plus enfouie, de ses liens avec l'intra-histoire, avec la tradition *vive et vivante*, comprise comme l'incontournable soutien du présent et le tremplin salvateur de l'avenir, selon l'opinion d'Unamuno et les mots d'Ortega y Gasset : « Tradición castiza no puede significar, en su mejor sentido, otra cosa que lugar de apoyo para las vacilaciones individuales – una tierra firme para el espíritu »⁵⁵.

Très au fait de ce qui se publiait dans son pays de naissance (à tout le moins, dès 1917, grâce au critique et poète Guillermo de Torre, l'un de ses brillants correspondants madrilènes), très informé de cette « Renaissance universitaire » espagnole dont il célébra, à la fin des années vingt, les instigateurs (Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Giner de los Ríos, Sanz del Río, Castro, Reyes, Artigas, Codera Zaydín, Ribera etc.)⁵⁶, ainsi que du renouveau scientifique de l'hispanisme français – à travers des figures comme Alfred Morel-Fatio (1850-1924), ce disciple de Gaston Paris et Paul Meyer, « rénovateurs de la philologie romane française »⁵⁷ –, en 1920-1930, Jean Cassou n'ignorait rien de ce qui s'écrivait d'important sur Cervantès des deux côtés des Pyrénées. Il était ainsi très au fait des idées « essentialistes » et « intra-historiques » d'Unamuno sur *Don Quichotte* (*Vida de don Quijote y Sancho*, 1905), des réflexions d'Américo Castro sur l'érasme de Cervantès (*El pensamiento de Cervantes*, 1925), et même des fulgurantes « indications » sur la « *selva ideal* », le « *libro máximo* », le « *libro-escorzo por excelencia* », publiées en 14 par l'autoproclamé « professeur de Philosophie *in partibus infidelium* », dans les susdites *Meditaciones*⁵⁸. C'est donc dans un contexte de « quichottisme » diffus et d'essor continu de l'hispanisme français, contribuant à engendrer l'un des « moments aigus de la

⁵¹ Voir José Montero Reguera, *Cervantismo de ayer y de hoy : capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, p. 115-117.

⁵² Sur ce point précis, voir d'Eric Storm, « El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español », art. cit., p. 15-22.

⁵³ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 2005 [1914], p. 168.

⁵⁴ « El *Quijote* se convirtió en el gran consuelo colectivo para la recuperación de unas señas de identidad que, después de 1898, inmerso el país en una etapa de humillación y derrota, tuvo que servir para afianzar el código del honor español frente al extranjero » (Ricardo García Cárcel, « De Alfred Morel-Fatio a Pierre Vilar. La historiografía francesa sobre Cervantes y el *Quijote* », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2, 2007, p. 113).

⁵⁵ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, op. cit., p. 166.

⁵⁶ Jean Cassou, « La Renaissance universitaire », *Panorama de la littérature contemporaine*, op. cit., chap. 6, p. 119-125.

⁵⁷ Voir Antonio Niño, *Un siglo de hispanismo en la Sorbonne*, Paris, Éditions Hispaniques, 2017, p. 8 sq.

⁵⁸ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, op. cit., « Lector », p. 43, « Meditación preliminar », p. 118-119.

retraduction du *Quijote* en France »⁵⁹, que Jean Cassou devait reconsidérer l'œuvre de Cervantès et en (re)traduire une partie. En une période d'intérêt croissant pour le roman cervantin et de retraduction afférente, à la suite de la traduction de *Don Quijote* de Xavier de Cardillac et Jean Labarthe (*L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Toulouse, Privat, 1923-1927), et peu avant celles de Jean Babelon (*L'Ingénieux hidalgo...*, Paris, La Cité des Livres, 1929) et de Francis de Miomandre (*Don Quichotte de la Manche*, Paris, Le Livre de Poche, 1935)⁶⁰, à l'instigation de Charles Du Bos (éminente figure critique et littéraire, très liée à la NRF), Cassou se consacra tout d'abord à la traduction des *Nouvelles exemplaires*, comme l'indique une lettre, teintée de ferveur littéraire, amicalement adressée, le 23 août 1926, à l'admiré et admirable Edmond Jaloux :

Du Bos m'a fait entreprendre pour l'éditeur Schiffrin un très beau travail : la traduction des *Nouvelles exemplaires* de Cervantes, un de nos amis, aussi, le plus grand de tous, je crois. Que c'est beau à relire et à pénétrer, ces petits romans ! Quel goût de la liberté et de la nature. Et quelle perpétuelle gentillesse. L'élégance de tout cela est inanalysable. Quand les Espagnols y arrivent ils dépassent tout, et Van Dyck, à côté de Vélasquez, semble vulgaire et poseur⁶¹.

Conçues comme de véritables « petits romans » – au reste, selon l'étiquette du Genevois Jean Sismonde de Sismondi⁶² –, les *Nouvelles exemplaires* furent l'objet de l'enthousiasme de Cassou, lequel goûta invariablement l'excellence formelle, l'acuité et la « profondeur psychologique » dont étaient empreintes ces « admirables » nouvelles cervantines, qu'il s'agisse d'ailleurs de celles du recueil de 1613 ou de celles du *Don Quichotte* de 1605.

Après la traduction des *Nouvelles exemplaires*, publiée à Paris, en 1928, chez l'éditeur-pionnier Jacques Schiffrin (qui fut à l'origine de l'idée d'une collection de « la Pléiade »), la traduction de *Don Quichotte* parut, quant à elle, en 1934, dans la naissante « Bibliothèque de la Pléiade », intégrée, en juillet 1933, à la *Nouvelle Revue Française*⁶³. Ces deux traductions réunies constitueraient, en 1949, après la réédition, en 1937, pour une édition courante de la NRF, de six des *Nouvelles exemplaires*⁶⁴, le volume cervantin de la désormais prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade » des éditions Gallimard. Cette « Pléiade » de 1949 deviendrait, de la sorte, durant cinq décennies, la nouvelle version officielle de Cervantès en France, après celle de l'hispanophile Louis Viardot (1836-1837), et avant celle, plus complète, collective et universitaire, à la charge de Jean Canavaggio (2001), dans cette même collection de prestige⁶⁵. On notera que c'est à travers la lettre vive que, jeune adulte, Cassou réexamina, à l'occasion d'un travail de longue haleine, les *Nouvelles exemplaires* puis *Don Quichotte*, porté en cela par son désir d'Espagne, son amour du castillan et une admiration sans borne pour la langue cervantine. Or, si en soi la chose n'est en rien surprenante chez un hispanophone doublé d'un amoureux des lettres espagnoles et françaises, ni pour qui, désireux d'établir des ponts culturels, avait déjà traduit, entre 1924 et 1927, en éclectique admirateur de Serna et d'Unamuno, *Senos* (en collaboration avec Larbaud et Mathilde Pomès), *La viuda blanca y negra*, *El incongruente* (avec André Wurmser), *La agonía del cristianismo* et *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (avec M. Pomès), plus personnelle est la démarche à laquelle le Cassou traducteur de Cervantès eut recours. Sans entrer dans le détail, on retiendra que pour sa traduction du texte source des douze

⁵⁹ Ana Pano Alamán, « La retraduction active du *Don Quichotte* en France au XX^e siècle : “Jamás llegarán al punto que tienen en su primer nacimiento” », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, coll. « Université/Domaine littéraire », 2011, p. 438 sq.

⁶⁰ Voir Ana Pano Alamán et Enrique García Vercher, *Los avatares del Quijote en Europa. Un estudio bibliográfico sobre las traducciones europeas de la novela*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁶¹ Cité par Aline Janquart, « Miroir des Espagnes », art. cit., p. 41.

⁶² J. C. L. Sismonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, tome III, p. 408.

⁶³ Miguel de Cervantes, *Nouvelles exemplaires*, Paris, Éditions de la Pléiade, J. Schiffrin, 1928, coll. « Classique des Éditions de la Pléiade », trad. de Jean Cassou, 2 vol. ; Miguel de Cervantes Saavedra, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. de César Oudin et François Rosset, texte revu, corrigé et annoté par Jean Cassou, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1934.

⁶⁴ Cervantes, *Nouvelles exemplaires*, trad. de l'espagnol et préfacé par Jean Cassou, Paris, NRF, Gallimard, 1937.

⁶⁵ Cervantès, *Œuvres romanesques complètes I, Don Quichotte de la Manche précédé de La Galatée*, Jean Canavaggio (dir.), trad. de l'espagnol par Claude Allaire, Jean Canavaggio et Michel Moner, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Novelas ejemplares et de *La tía fingida*, il choisit l'archaïsation de son texte français⁶⁶ – stratégie fréquente dans l'histoire de la traduction –, annexant force lexicale de la langue classique et pré-classique, et adoptant, ce faisant, une langue librement, « superficiellement archaïsante », d'où, d'après Robin Lefere, « un texte en fait essentiellement modernisant mais parsemé de quelques traits archaïques le plus souvent lexicaux, rarement synchronique par rapport à l'original »⁶⁷. Par souci de fidélité à « l'âme » de la langue du texte original, cette option archaïsante fut prolongée dans la traduction de *Don Quichotte* que Cassou publia en 1934. Comme il devait s'en expliquer dans les six pages qui constituent l'introduction de la réédition de cette traduction de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires*, sa version du chef-d'œuvre de Cervantès est en fait une *révision* qui reprend, cette fois, les traductions (anciennes et modernes) du texte original : l'une de César Oudin (1614, pour la première Partie) et l'autre de François de Rosset (1618, pour la Seconde), sans ignorer pour autant celles de Louis Viardot, qui « a de la vivacité et de l'agrément », de Xavier de Cardaillac et Jean Labarthe, « dont le caractère [...] franchement méridional met en relief tout le côté pittoresque de l'original », et de Jean Babelon, qui « a dû, dans son texte même, résoudre toutes les difficultés et ne présenter au lecteur qu'une surface lisse »⁶⁸. Au vrai, traduction rime, en l'espèce, non point tant avec (re)traduction originale (si tant est que la chose soit possible) qu'avec réécriture – entendue comme ce qui a affaire avec « les ciseaux et le pot à colle », « le découper-coller » d'Antoine Compagnon⁶⁹ –, si l'on en croit les précisions suivantes :

J'ai donc tâché de conserver l'aspect général de la traduction [ancienne], aspect général si proche, justement, de l'original, tout en en corrigeant certains excès, en coupant, çà et là, les périodes, en supprimant quelques articulations trop visibles, quelques copules trop mécaniques, et, pour notre goût de l'aisance, véritablement superfétatoires⁷⁰.

Au passage, ces précisions, pour modestes qu'elles apparaissent, mettent en avant une partie du travail de la *retraduction*, à savoir de la traduction d'un texte préalablement traduit (dure et/ou douce condition des classiques). L'air de ne pas y toucher, en évoquant une pratique associée à « l'œil vivant » du lecteur, ainsi qu'à la plume, la gomme et les ciseaux de l'écrivain, de telles phrases sous-tendent une manière traductive (herméneutique et scripturale), une façon de mettre la main à la pâte du texte original avec, en regard, des traductions autres dans un incessant et inquisiteur va-et-vient d'une ligne à l'autre, et d'un texte à l'autre. Car, si d'après les traductologues, toute traduction est en soi « l'écriture d'une lecture-écriture », tout traducteur « un auteur au second degré », un auteur « dérivé » (comme le stipule officiellement la « Charte du traducteur »), ou encore un « auteur sous contrainte », parlant « à “voix autre” », écrivant « dans une écriture autre que la sienne »⁷¹, on pourra alors admettre que le Cassou *re-re*-traducteur ainsi que son *Don Quichotte* (*re-re*-traduit) poussent à bout tous ces postulats. Par là même, en admettant encore une fois les conclusions de la traductologie, on concèdera que, plus encore que d'autres traductions littéraires, ce *Don Quichotte*, qui fait « coexister » l'écriture de l'original avec diverses autres (celles d'Oudin, de Rosset et compagnie, en plus de celle, finale, de Cassou) procède bien de cette « écriture-palimpseste » qui serait l'apanage de tout texte traduit⁷².

⁶⁶ « J'ai traduit les douze nouvelles, avec la Dédicace et le Prologue, et en leur adjoignant la *Tante supposée* pour les éditions J. Schiffrin [...]. J'avais pour ce travail recouru à toutes les ressources que la langue française nous offre depuis le XVI^e siècle ; j'étais même remonté un peu plus haut afin de trouver des équivalents aux termes d'argot picaresque de Cervantes » (Jean Cassou, « Introduction », Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux hidalgo don Quichote...*, éd. cit., p. 1066).

⁶⁷ Robin Lefere, « La traduction française des *Novelas ejemplares* : réflexions sur une trajectoire », *Livius*, 3, 1993, p. 185 ; 1996, p. 194.

⁶⁸ Jean Cassou, « Introduction », Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche. Nouvelles exemplaires*, trad. de Jean Cassou, César Oudin et François Rosset, Paris, Gallimard, 1949, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 12-13.

⁶⁹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 15 et p. 34.

⁷⁰ Jean Cassou, « Introduction », dans Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche...* [1949], *op. cit.*, p. 13.

⁷¹ Sur tous ces points, voir le passionnant article de Simona Mambrini, « L'écriture de la traduction : le traducteur, un écrivain au second degré », dans Chiara Denti, Lucia Quaquarelli, Licia Reggiani (dir.), *Voci della traduzione/Voix de la traduction, mediAzioni*, 21, 2016, p. 3 *sq.*

⁷² *Ibid.*, p. 7-9 *sq.*

Bien que libre et superficielle, à la fois morphologiquement et stylistiquement parlant, cette archaïsation du texte cible, qui sera d'ailleurs considérablement intensifiée par Maurice Molho dans sa traduction française (débitrice de celle de Vital d'Audiguier) de deux des nouvelles cervantines⁷³, ce recours scriptural aux traductions du XVII^e siècle, confère une légère patine Louis XIII à la version de Cassou. En fait, cette version archaïsante intègre, non sans filtre et avec une éclairante modernisation (graphique et syntaxique), un vocabulaire et une langue d'autrefois. C'est pourquoi, malgré ses supposés défauts – opacités potentielles, archaïsation inconstante et approximative, voire erreurs et manque d'« allant »⁷⁴ –, cette patine un peu fausse, ou du moins, artificielle et manifeste en certains endroits plus qu'en d'autres, reste l'un des charmes du *Don Quichotte* tourné par Cassou dans la langue d'Oudin et de Rosset ou presque, et c'est dans cet à-peu-près que se situe le travail de création du moderne. Examiné, amendé, voire dépassé, ce *Don Quichotte* français suppose, en tout cas, un goût des mots perdus (substantifs, adjectifs, adverbes et autres démonstratifs anciens...) et des lointaines inflexions de la langue (antépositions ou postpositions rendant souvent la phrase singulière, parfois même inouïe). Et, soit dit en passant, un tel choix langagier a à voir avec le style du poète Jean Cassou, dont l'œuvre poétique est aussi bien émaillée de mots nouveaux que de mots rares, de mots simples que de mots précieux⁷⁵. En plus de la loi du marché éditorial, des goûts et des couleurs en matière de traduction (tendances scientifiques ou effets de mode) ou de l'effet Pléiade, c'est sans doute en raison de sa langue, doucement surannée et, en définitive, très abordable, quoi que d'autres traducteurs ultérieurs aient pu en penser⁷⁶, que ce *Don Quichotte* compta longtemps parmi les préférés des écrivains français du XX^e siècle⁷⁷, à la suite de ceux de François Filleau de Saint-Martin (1632-1695)⁷⁸ et de Louis Viardot⁷⁹, au cours des siècles précédents.

Pour clore ce chapitre, et afin d'en juger, en guise d'échantillonnage donquichottesque, quelques échos, ci-après, de ce que pourrait être un *Don Quichotte* portatif, sous les auspices d'Oudin-Rosset et C^{ie} mais façon Cassou : l'exercice traductif sur le texte de départ, tout autant que la publication du texte d'arrivée, ayant fait de l'autodéclaré « réviseur » et adaptateur, un traducteur à part entière, voire un « auteur second ».

⁷³ Miguel de Cervantes, *Le mariage trompeur et Colloque des chiens*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, édition bilingue, présentation et traduction de Maurice Molho. Sur cette traduction, voir Robin, Lefere, « La traduction archaïsante : Cervantes d'après M. Molho », *Meta*, vol. 39, n° 1, 1994, p. 241-249.

⁷⁴ À propos de la traduction de Cassou, Jean Canavaggio écrit notamment : « Viardot, qui savait son français, a su conférer à sa traduction un allant qui, aujourd'hui encore, entraîne le lecteur, et dont celle qu'à retouchée Cassou manque souvent », (J. Canavaggio, « Notes sur la présente édition », dans Cervantès, *Œuvres romanesques complètes I...*, éd. cit., p. LXXIII). Nous soulignons. Pour plus d'acquiescement la concernant, voir Albert Bensoussan, « Traducir el *Quijote* », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2, 2007, p. 11-31.

⁷⁵ « On pourrait aussi dresser un glossaire des néologismes et des mots rares dans la poésie de Cassou ; mais qu'on se garde de prendre toujours pour goût du bizarre (lequel d'ailleurs n'est pas étranger à cet héritier des baroques espagnols) ce qui relève de la plus authentique tradition précieuse ; car la préciosité n'est pas la moindre forme de la pudeur » (Pierre Georget, *Jean Cassou*, Paris, Seghers, coll. « poètes d'aujourd'hui », 1967, p. 42).

⁷⁶ Rappelons que, en plus du manque d'« allant », Jean Canavaggio a reproché à l'adaptation de Cassou son absence de transparence pour « le lecteur d'aujourd'hui : plus éloigné du français classique qu'on ne l'était il y a près de soixante-dix ans » (J. Canavaggio, « Notes sur la présente édition », dans Cervantès, *Œuvres romanesques complètes I*, éd. cit., p. LXXIII).

⁷⁷ « J'ai lu *Don Quichotte* dans un volume de La Pléiade dont ma mère faisait collection depuis le début. La *Première Partie* traduite par César Oudin [...], la *Seconde* par François de Rosset [...], le tout revu par Jean Cassou. Cette traduction reste ma préférée sans doute parce qu'il s'agit de ma première lecture » (Florence Delay, *Mon Espagne Or et Ciel*, Paris, Hermann, 2008, p. 154-155).

⁷⁸ Pour beaucoup de lecteurs français du XX^e siècle, la traduction de Cassou a pu fonctionner, nous semble-t-il, comme celle de Filleau de Saint-Martin pour le bibliographe Tenant de Latour : « Il ne tiendrait qu'à moi de dire, comme quelques-uns de ses éditeurs [...] : c'est la meilleure. Je m'en garderai, ma foi bien ; je sais que cela n'est pas vrai, et je ne veux pas commettre sciemment d'hérésie littéraire ; mais le cours de la narration, les formes du style, tout l'ouvrage et jusqu'aux défauts de Filleau de Saint-Martin se sont enracinés dans mon esprit en même temps que l'armet de Don Quichotte et le bissac de Sancho Pança » (Jean-Baptiste Tenant de Latour, *Mémoire d'un bibliophile*, Paris, E. Dentu, 1861. Texte [en ligne] consulté sur BnF, collection ebooks). Nous soulignons.

⁷⁹ Certains critiques rappellent que la traduction de Viardot fut appelée « la Vulgate du *Don Quichotte* », tandis que Jean-Claude Chevalier trouve cette « prose empruntée, raide et bien grise ». Voir Albert Bensoussan, « Traducir el *Quijote* », art. cit., p. 30 ; Jean-Claude Chevalier, « Préface. Nouvelle sortie de *Don Quichotte* », dans Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1987], trad. Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997, coll. « Points », p. 10.

*En un village de la Manche, du nom duquel je ne me veux souvenir, demeurait, il n'y a pas longtemps, un gentilhomme de ceux qui ont lance au râtelier, targe antique, roussin maigre et lévrier bon coureur*⁸⁰.

[...] *Il faut donc savoir que le temps que notre susdit gentilhomme était oisif (qui était la plupart de l'année) ; il s'adonnait à lire les livres de chevalerie avec tant d'affection et de goût qu'il oublia quasi entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de ses biens, et passa si avant sa curiosité et folie en cela qu'il vendit plusieurs minots de terre de froment pour acheter des livres de chevalerie, et ainsi en porta à la maison autant qu'il en put trouver [...]*⁸¹.

[...] *En résumé, il s'embarrassa tant en sa lecture qu'il y passait les nuits tout entières, du soir au matin, et les jours du matin jusqu'au soir. Et par ainsi du peu dormir et beaucoup lire, son cerveau se sécha de telle sorte qu'il en vint à perdre le jugement.*⁸²

[...] *Enfin, son jugement étant tout à fait perdu, il vint à tomber en la plus étrange pensée où jamais tomba fol au monde, ce fut qu'il lui sembla être fort à propos et nécessaire, tant pour l'accroissement de son honneur que pour le service de la république, qu'il se fît chevalier errant [...]*⁸³.

*La première chose qu'il fît fut de nettoyer des armes qui avaient été à ses bisaïeux, lesquelles, depuis plusieurs siècles, ayant été oubliées en un coin, étaient toutes rouillées et pleines de moisissure [...]*⁸⁴.

*Il alla à l'heure même voir son roussin [...]. Il passa quatre jours à s'imaginer quel nom il lui imposerait [...] après plusieurs noms qu'il forma, effaça et ôta, ajouta, défît et refît en sa mémoire et imagination, enfin il vint à le nommer Rossinante, nom, à son avis, haut, sonore, et significatif [...]*⁸⁵.

[...] *Ayant imposé le nom à son cheval tant à son goût et contentement, il en voulut aussi prendre un pour soi-même, et en cette pensée il passa huit autres jours, et enfin se vint à appeler don Quichotte, d'où, comme dit est, les auteurs de cette tant véritable histoire ont pris sujet de dire que sans doute il se devait appeler Quixcade, et non pas Quesada, comme d'autres l'ont voulu assurer [...]*⁸⁶.

[...] *Étant donc ses armes nettes et ayant fait de son morion un armet, imposé le nom à son roussin et confirmé lui-même le sien, il se persuada qu'il ne lui manquait autre chose, sinon de chercher une dame à laquelle il devint amoureux, d'autant que le chevalier errant sans amours était un arbre sans feuille et sans fruit et un corps sans âme*⁸⁷.

[...] *Oh ! que notre bon chevalier fut aise [...] quand il trouva à qui donner le nom de maîtresse [...]. Elle s'appelait Aldonsa Lorenzo, et c'est à elle qu'il lui sembla fort à propos de donner le titre de dame de ses pensées ; et, lui cherchant un nom qui ne discordât pas beaucoup du sien, et qui sentît un peu celui de princesse et grande dame, il vint à l'appeler Dulcinée du Toboso, parce qu'elle était native du Toboso, nom à son avis musical et rare et bien significatif, comme l'étaient tous les autres qu'il avait imposés à lui et à tout son appareil*⁸⁸.

[...] *En ce même temps don Quichotte sollicita un laboureur son voisin, homme de bien (si c'est que ce titre se puisse donner à un qui est pauvre), mais qui avait fort peu de plomb en sa caboche. En somme, il lui en dit tant, le persuada et lui promit tant, que le pauvre paysan se délibéra d'aller avec lui et lui servir d'écurier. Don Quichotte lui disait entre autres choses qu'il se disposât d'aller en sa compagnie de bonne volonté, parce qu'il lui pourrait quelquefois arriver telle aventure, qu'il gagnerait, en moins d'un tour de main, quelque île, et qu'il l'en ferait gouverneur. Par ces promesses et autres semblables, Sancho Pança (ainsi s'appelait le laboureur) laissa sa femme et ses enfants et se mit pour écurier de son voisin*⁸⁹.

⁸⁰ Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux bidalgo...*, éd. cit., trad. de Jean Cassou, I, chap. 1, p. 33. Nous soulignons.

⁸¹ *Ibid.*, I, chap.1, p. 33.

⁸² *Ibid.*, I, 1, p. 34.

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹ *Ibid.*, I, 7, p. 71.

Là-dessus ils découvrirent trente ou quarante moulins à vent qu'il y a en cette plaine, et, dès que don Quichotte les vit, il dit à son écuyer : « La fortune conduit nos affaires mieux que nous n'eussions su désirer, car voilà, ami Sancho Pança, où se découvrent trente ou quelque peu plus de démesurés géants, avec lesquels je pense avoir combat et leur ôter la vie à tous, et de leurs dépouilles nous commencerons à nous enrichir : car c'est ici une bonne guerre, et c'est faire grand service à Dieu d'ôter une si mauvaise semence de dessus la face de la terre.

– Quels géants ? dit Sancho [...] »⁹⁰.

[...] comme le coursier du chevalier de la Blanche Lune était plus léger et plus vite, aux deux tiers de la carrière, il arriva sur don Quichotte, et l'y rencontra avec tant de force et de vigueur que sans le toucher de la lance [...], il le renversa avec Rossinante, et l'étendit sur le sol d'une chute dangereuse⁹¹.

[...] Comme les choses humaines, n'étant point éternelles, vont toujours en déclinant depuis leurs principes jusqu'à leur dernière fin, et principalement la vie des hommes, et comme celle de don Quichotte n'avait pas ce privilège du ciel de pouvoir arrêter sa course, sa fin arriva lorsqu'il y pensait le moins. Je ne sais si cela procéda de la mélancolie que lui causait le souvenir d'avoir été vaincu, ou bien de la volonté du ciel qui l'ordonnait ainsi : tant il y a qu'une fièvre le saisit [...]⁹².

[...] Enfin, le dernier jour de don Quichotte arriva, après qu'il eut reçu tous les sacrements, et après avoir maudit par plusieurs et belles raisons les livres de chevalerie : le notaire se trouva présent à sa mort, et dit que jamais il n'avait trouvé en livre de chevalerie qu'aucun chevalier errant fût mort dans son lit aussi paisiblement et chrétiennement que don Quichotte. Lequel, parmi les plaintes et les larmes des assistants, rendit l'âme, c'est-à-dire mourut [...]⁹³.

⁹⁰ *Ibid.*, I, 8, p. 73-74.

⁹¹ *Ibid.*, II, 64, p. 998.

⁹² *Ibid.*, II, 74, p. 1048.

⁹³ *Ibid.*, II, 74, p. 1053.

III – *Le Gréco* (1931) : manière, situation, vision

Outre les traductions susdites, des articles, chroniques, plaquettes, avant-propos et préfaces, pour ce qui touche au Siècle d'or, Jean Cassou devait publier quatre ouvrages à des dates historiquement marquées : *La vie de Philippe II* (1929), *Le Gréco* (1931), *Cervantes* (1936) et *Les Conquistadors* (1941)⁹⁴. Ces livres peuvent se définir comme autant d'essais, si l'on admet que l'essai, cette « forme très souple », ne mélange pas tant les genres qu'il ne les « complique »⁹⁵ par « son aptitude à se tenir à cheval entre différentes catégories » et par « sa position entre le pur littéraire et le pur scientifique »⁹⁶. Selon la (changeante) façon d'être de l'essai et d'après une manière d'écrire propre à Jean Cassou lui-même, pour qui les genres pouvaient s'entrecroiser, s'unir, se confondre et, en définitive, pour qui l'essai était « un genre essentiellement libre et une manifestation de l'esprit de liberté »⁹⁷, *La vie de Philippe II*, qui connut plus d'une quinzaine de rééditions l'année de sa publication, avant de paraître en Espagne l'année suivante⁹⁸, relève de la biographie romanesque. Elle participe, toutefois, d'un type de biographies romanesques qui, loin d'enjoliver, démythifie. En l'occurrence, comme l'a souligné Pierre Georgel, cette Vie « démonte » « la gigantesque et méthodiquement absurde organisation du désastre par un grand homme »⁹⁹, et se trouve teintée de ce pessimisme historique qui percera dans *Quarante-huit* (1939), un roman sur une révolution étouffée, et dans *La mémoire courte* (1953), une méditation polémique sur l'oubli de l'esprit de la Résistance, en réponse au pamphlet de Jean Paulhan, *Lettres aux directeurs de la Résistance* (1952).

De la même manière, *Les Conquistadors* – « œuvre de commande pour Gallimard [...] dans laquelle Cassou met son érudition encyclopédique au service d'un lyrisme enflammé qui combine histoire officielle et légendes pré-colombiennes »¹⁰⁰ – rejoignent le roman historique et le récit poétique. Par choix, nous les laisserons de côté.

Avec ces essais sur le Gréco et sur Cervantès, notons-le en passant, avec cette étude approfondie sur la peinture, après celles sur Marcel Gromaire et Louis Marcoussis et avant cette autre sur Picasso¹⁰¹ (qui viendrait juste après le *Cervantes*), Jean Cassou se consacrait à deux des objets de fascination l'ayant le plus stimulé : l'image et le mot ou, plutôt, pour employer l'une des notions qui lui tenaient à cœur, « la figure ». Notion très « souple » dans son esprit, et qui semble moins avoir affaire avec « une figuration littérale »¹⁰² qu'avec la représentation visuelle ou textuelle de quelque chose de concrètement sensible et de très éloigné de la pure *forme pure* :

Je suis figuratif, physiquement, philosophiquement, intégralement figuratif. Parce que d'une part, je suis écrivain et que les écrivains emploient des figures, parlent par figures [...]. Et ensuite, parce que, au plus profond de moi, je pense que le monde tend à devenir figure¹⁰³.

Dans leur esprit et dans leurs intentions, les essais sur le Gréco et Cervantès se ressemblent, quoiqu'ils diffèrent quelque peu dans leur rendu. Ce sont des études relativement brèves – sur deux artistes, leur personne et leur création – mais riches d'informations et de références, bien que chacune soit dépourvue d'une trop pesante érudition. L'ouvrage sur le Gréco est un volume de format in-8°, composé de soixante-huit pages de textes et de soixante planches hors-texte en

⁹⁴ Jean Cassou, *Philippe II*, Paris, Gallimard, 1929 ; *Le Gréco*, Paris, Rieder, 1931 ; *Cervantes*, Paris, Les Éditions sociales internationales, 1936 ; *Les Conquistadors*, Paris, Gallimard, 1941.

⁹⁵ Réda Bensmaïa, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günther Nar, 1986, p. 124.

⁹⁶ Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005, p. 11-19.

⁹⁷ Jean Cassou, *Le parti pris, essais et colloques*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 8.

⁹⁸ Jean Cassou, *La vida de Felipe II*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Ediciones Literarias, 1930.

⁹⁹ Pierre Georgel, *Jean Cassou, op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁰ Aline Jancart, « Racines et branches de l'arbre hispanique », dans Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou... un musée imaginé, op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹ Jean Cassou, *Marcel Gromaire*, Paris, NRF, 1925 ; Jean Cassou, *Marcoussis*, Paris, NRF, 1930 ; Jean Cassou, *Picasso*, Paris, Brauer, 1937.

¹⁰² Voir Pierre Georgel, « Un musée imaginé », dans Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou... un musée imaginé, op. cit.*, p. 172.

¹⁰³ Jean Cassou, *Entretiens avec Jean Rousselot*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 222.

héliogravure ; le livre sur Cervantès, in-16 à peine plus grand qu'un format poche, est constitué de deux cent quarante-quatre pages, dont seulement cent vingt d'étude, le reste étant « textes choisis », extraits de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires* dans la traduction de Cassou lui-même. Ces études correspondent, en fait, à la définition minimale de l'essai, une forme fort mouvante, comme on sait, dont Jean Cassou avait d'ailleurs salué le dynamisme dans ses versions espagnoles contemporaines¹⁰⁴ : malgré l'élégance du style, il s'agit donc bien de deux « formes simples », de deux « œuvres non fictionnelles d'une longueur limitée »¹⁰⁵, qui visent, avant toute chose, à rendre le Greco et Cervantès accessibles au lecteur, en empruntant un mode « narratif » plutôt que « dramatique ou poétique », à l'encontre d'un certain type d'essai qui se veut, plus ou moins explicitement et avec plus ou moins de réussite, de la « littérature *in potentia* »¹⁰⁶, avant que de s'assigner cette « lutte pour la vérité »¹⁰⁷ que Lukács attribue à tout bon essai qui se respecte. À l'image de leur titre, purement informatif, d'ordre onomastique et privé de tout sous-titre, leur respective composition, en courts chapitres, est pareillement claire et didactique. Textes presque oubliés aujourd'hui, et même un peu datés, *Le Greco* et *Cervantes* n'en ont pas moins fait date en France, à leur parution. L'essai sur Greco fut traduit en espagnol, en 1934 et, considérablement repris et resserré, (ré)édité en français, en 1950 et 1951, avant de l'être en anglais, en 1953. Pour sa part, l'essai sur Cervantès devait paraître en espagnol, en 1939, avant d'être republié, tel quel, dans nombre de pays latino-américains¹⁰⁸.

Il nous faut y revenir encore : à travers son *Greco* et son *Cervantes* – livres qui nous intéressent par leur mise à l'honneur, au cœur des années trente, de deux des grandes figures du Siècle d'or, prises toutes deux dans un processus simultané d'hispanisation, d'europanisation et de sacralisation moderne –, Jean Cassou s'attachait à valoriser, pour le lecteur français de sa génération, l'Espagne ainsi que sa culture présente et passée, pour souhaiter mettre en lumière, selon une formule obstinée, un « humanisme espagnol »¹⁰⁹. C'est que, comme il l'avait écrit, au cours des années 1923-1925, dans « L'Espagne, valeur spirituelle », il tenait l'Espagne pour un « mystère »¹¹⁰ ou encore un « secret », autrement dit, pour quelque chose de plein, de pleinement signifiant, qui, caché, se dérobe et, faute d'initiation, se révèle insaisissable :

L'Espagne est une doctrine secrète, un système clos, irréductible, auquel, après tant de siècles, nos illusoirs interprétations n'ont su arracher que des codes de chevalerie, des guides de tourisme et des leçons de guitare¹¹¹.

Aussi, pour Jean Cassou, la spirituelle et mystérieuse Espagne valait-elle mieux que tout le folklore de pacotille lui ayant été rapporté depuis le XIX^e siècle, sous couvert d'espagnolisme ou, si l'on veut, de légende *blanche*. Rejetant les « lieux communs » et autres clichés à mantilles, et comme en se souvenant d'un terme cher à Ángel Ganivet (1865-1898) – l'auteur tant admiré de *l'Idearium español* (1896), contempteur du matérialisme et du positivisme, et défenseur du triomphe de l'idée

¹⁰⁴ « Il existe en Espagne un genre qui est l'essai et qui est intermédiaire entre la grande étude de revue et la chronique quotidienne. C'est par l'essai que les écrivains atteignent un public qu'ils se flatteraient malaisément de toucher par quelque œuvre mûrie dans le secret du laboratoire. C'est par l'essai qu'ils confèrent une certaine dignité aux discussions de café ou de cercles auxquels ils sont réduits » (Jean Cassou, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, op. cit., p. 166-167).

¹⁰⁵ Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁶ Sur cette question, voir Alastair Fowler, *Kinds of Literature : Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 5 ; Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai*, op. cit., p. 11-106.

¹⁰⁷ Voir Georg von Lukacs, *L'Âme et les Formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974 [1916], p. 24-25, cité par Claire de Obaldia, op. cit., p. 24.

¹⁰⁸ Jean Cassou, *El Greco*, trad. de José López y López, Barcelona, Hymnsa, coll. « Los grandes hombres », 1934 ; *El Greco*, Paris, Aimery Somogy, 1950 (réédité en 1951) ; *El Greco*, London, William Heinemann, 1953 ; Jean Cassou, *Cervantes*, trad. de F. Pina, México, Ediciones Quetzal, coll. « Un hombre y una época », 1939.

¹⁰⁹ Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, op. cit., p. 36.

¹¹⁰ Jean Cassou, « Le mystère espagnol », *Esprit*, n° 9, sept. 1956, p. 464-470

¹¹¹ Jean Cassou, « L'Espagne, valeur spirituelle », *Revue de Paris*, n° 11, 1/6/1925, p. 651-661. Ce texte fut repris *in extenso*, en 1929, dans le *Panorama de la littérature espagnole contemporaine* op. cit., p. 7-27. Nous citons d'après ce dernier ouvrage, voir Jean Cassou, « L'Espagne valeur spirituelle », *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, op. cit., p. 7.

« ronde » (*redonda*), féconde et créatrice et non « pointue » (*picuda*) et destructrice, à moins que ce ne fût de « l'idée » tout court, au sens du non moins estimé Ortega y Gasset¹¹² –, Jean Cassou voyait en l'Espagne, non pas une image plate mais une « idée » forte, peut-être même une « idée-force », puisque l'expression était dans le vent depuis les travaux du philosophe Alfred Fouillée, précisément lus par Ganivet puis Ortega : « L'idée de l'Espagne est dense comme les métaux les plus denses, compacte, résistante et profonde »¹¹³. On le comprend, à travers cet intérêt pour l'Espagne, non plus tout à fait comme *problème* « national » mais comme réalité intelligible à appréhender et à sonder en vue d'un vivifiant regain de sens, Cassou rejoignait les écrivains de 1898, faisant sienne leur volonté d'élucidation de l'essence de « l'âme castillane », de réévaluation de l'héritage culturel et de redynamisation d'une patrie en crise. C'est pourquoi ces deux courtes monographies des années 1931 et 1936 tendent à faire apparaître la valeur culturelle d'un pays qui « restait à découvrir », comme l'avait écrit Unamuno, dès 1895, avec le retentissement que l'on sait¹¹⁴, et dont la fragilité politico-sociale allait croissant. Puisque, en dépit de la curiosité des romantiques et de leurs héritiers, la France ignorait « l'Espagne profonde »¹¹⁵ (laquelle, il est vrai, semblait bien s'être beaucoup ignorée elle-même), les ouvrages sur le Greco et Cervantès avaient l'ambition de promouvoir, par l'entremise de deux *génies* du Siècle d'or, un pays économiquement pauvre, politiquement faible et divisé jusqu'à l'affrontement, mais culturellement riche, *pluriel*, comme l'indique le significatif « Mes Espagnes » ou « Les Espagnes » que l'auteur reconduirait par la suite¹¹⁶.

Résolument à l'écoute de l'Espagne et de sa culture, en se penchant sur le Greco, trois ans après sa traduction des exemplaires nouvelles de Cervantès, Jean Cassou s'inscrivait de nouveau dans un courant : dans un courant littéraire, esthétique et universitaire qui, depuis quelques décennies, redécouvrait le peintre crétois en Espagne, en France et dans d'autres pays européens¹¹⁷, avec pour point d'orgue l'exposition que le Musée du Prado avait organisée autour du peintre, en 1902 (après celles de Manchester, en 1857 et de Londres, en 1855 et 1901). Les étapes successives de cette redécouverte, souvent évoquée, ont été efficacement résumées par Daniel Ternois, nous les retenons donc telles quelles : « interprétations successives et contradictoires de Gautier, de Huysmans, de Barrès ; rôle du nationalisme castillan, qui facilite les recherches érudites de Cossío et de San Román ; celui de l'avant-garde littéraire et artistique en Catalogne et de la « génération de 1898 »¹¹⁸. De tous ces auteurs, ces chercheurs, cette effervescence artistique autour du Greco, dont la maison-musée à Tolède avait été créée, en 1911 (grâce au mécénat du collectionneur et marchand d'art le marquis de la Vega-Inclán), le Cassou essayiste et critique d'art était le parfait connaisseur, tourné comme il était, depuis sa jeunesse, vers les arts visuels et leur interprétation.

Si une même volonté de diffusion culturelle est à l'origine des deux livres, à la lecture, l'essai sur le Greco paraît plus inspiré que celui sur Cervantès, plus fluide, aussi, et ce bien qu'il soit tout aussi documenté que l'ouvrage cervantin, en dépit de l'absence de notes de bas de page : les références bibliographiques épousant le corps du texte, avant d'être en partie répertoriées dans une

¹¹² « Cada nuevo concepto es un nuevo órgano que se abre en nosotros sobre una porción del mundo, tácita antes de invisible. El que os da una idea os aumenta la vida y dilata la realidad en torno vuestro » (José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*, p. 162).

¹¹³ Jean Cassou, « L'Espagne valeur spirituelle », dans *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴ « España está por descubrir » écrivait Miguel de Unamuno, comme on s'en souvient, dans « Sobre el marasmo actual de España », dernier chapitre de *En torno al casticismo*. Voir Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 [1895], p. 166.

¹¹⁵ Voir Jean Cassou, « Hommage à l'Espagne profonde », *Les Nouvelles littéraires*, n° 466, 2/4/1931, p. 7.

¹¹⁶ « Mes Espagnes » est le titre qui chapeaute la première partie de l'autobiographie de notre auteur (voir Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, *op. cit.*, p. 7). Par ailleurs, Alice Janquart a signalé que le dernier texte connu de l'écrivain, qui date de 1985, est un hommage à Miomandre (bon traducteur de l'espagnol, en particulier de *Don Quichotte*, écrivain fécond et célèbre en son heure), précisément intitulé « Francis de Miomandre et les Espagnes ». Voir Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou... un musée imaginé*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁷ C'est ce que rappela, du 4 février au 9 mai 2010, l'exposition qui se tint au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Sur ce point, voir Ana Carmen Lavín Berdonces, José Redondo Cuesta et Rafael Alonso Alonso (dir.), *El Greco : Domenikos Theotokopoulos 1900*, (catalogue d'exposition), Bruxelles, Bai, 2010.

¹¹⁸ Daniel Ternois, « Le Greco et la France dans les années trente. L'exposition de 1937 », dans Mady Ménier (dir.), *De la métaphysique au physique. Pour une histoire contemporaine de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 127.

bibliographie finale. C'est que, contrairement au *Cervantes* de 1936, comme nous le verrons, il ne se pliait pas à certaines exigences éditoriales de vulgarisation scientifique : le livre sur le Greco (que Cassou écrit le « Gréco », à la française) est par là même moins scolaire et plus délié, même si l'auteur admet tout de même, au détour d'une page, avoir choisi de procéder avec une nette volonté de clarté¹¹⁹. Au sein de quatre chapitres très enlevés, Jean Cassou y développe un discours aux accents personnels, bien que ce discours se soit abreuvé aux sources des meilleurs spécialistes du début du siècle, qu'il s'agisse, entre autres, des historiens d'art Manuel Bartolomé Cossío (*El Greco*, 1908 ; *Lo que se sabe de la vida del Greco*, 1914), Francisco de Borja de San Román (*El Greco en Toledo...*, 1910), et August Mayer (*El Greco*, 1911), ou du peintre danois Jens Ferdinand Willumsem (*La jeunesse du peintre El Greco*, 1927), ou encore d'écrivains à la plume critique, comme ce Pío Baroja auquel Cassou se réfère explicitement dans ses dernières pages, sans mentionner de titres, lequel fut l'auteur de trois articles fondateurs sur le Greco parus en 1900, deux ans avant son *Camino de Perfección*, où Tolède et son peintre jouent un rôle si important¹²⁰. Le texte de Cassou, dans le cadre étroit de ses quatre chapitres¹²¹, fourmille de réflexions et de détails. Nous en retiendrons le plus frappant.

L'essai dessine en filigrane, selon une formule propre, « l'amant des formes » qu'était Jean Cassou et le regard qui était le sien, mais il met surtout en relief une figure d'artiste chère à son musée intérieur : un peintre libre et « singulier », qui aurait donné le jour à quelque chose d'« inassimilable et d'irréductible »¹²². Et, en matière d'art et de poésie, l'adjectif « singulier » était essentiel à Cassou, comme l'indique l'exclamation gracianesque – « ¡ Qué singular te deseo ! » (*El Héroe*, 1637) – que notre auteur, qui admirait tant l'œuvre du Jésuite et qui se passionna pour les éditions françaises qu'en donna son ami, l'écrivain et dessinateur, André Rouveyre (1879-1962)¹²³, ne manquait pas de citer. Quant à la liberté, en l'occurrence, dans l'art, c'était là également, pour Jean Cassou, chose primordiale, comme l'a noté Marc Bloch¹²⁴.

Dans le premier chapitre (« I. – Introduction à la méthode du Gréco »), Cassou prône une méthode d'analyse de l'œuvre d'art guidée par « un ordre » et « une logique » : les œuvres étant elles-mêmes « soumises à certaines lois et nécessités ». Cependant, en rejetant en bloc le scientisme naturaliste de Taine, en contestant la *dépersonnalisation des formes* issue de ces esthéticiens, le plus souvent allemands, qui ont fini par « oublier que ces formes étaient tout de même nées d'une main et que cette main pouvait appartenir à un homme »¹²⁵, le texte s'ouvre sur l'idée que l'art de certains artistes échappe à l'Esthétique et à la Critique, pour être le réceptacle même du « mystère », mot-clé, s'il en est : « Ce n'est pas dans les temps de Moïse et d'Orphée qu'il faut chercher le mystère, mais dans les nôtres »¹²⁶. Aussi, dès cet *incipit*, et sans que le peintre soit encore nommé, le Greco se trouve-t-il rattaché à la figure par antonomase de l'ésotérisme, à Orphée – le poète mythique, l'enchanteur musicien obscurément associé à une sorte de culte à mystères – ainsi qu'au plus grand des prophètes, à Moïse, l'Inspiré par excellence, celui qui vit Dieu, en reçut les « dix paroles » qu'il sut rédiger et transmettre. Un tel point de vue suppose que certains artistes d'exception engendrent

¹¹⁹ « J'ai tendu et exagéré les termes du problème, afin de me faire mieux entendre [...] » (Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 37-38).

¹²⁰ Preuve de l'intérêt des écrivains espagnols du début du XX^e siècle pour le Greco, quelques mois avant son voyage à Tolède avec Azorín (en novembre 1900), Pío Baroja publia coup sur coup, dans le quotidien *El Globo*, les trois articles suivants : « Cuadros del Greco, I. Los retratos del Museo del Prado » (26 juin, 1900) « Cuadros del Greco, II. Asuntos religiosos del Museo del Prado » (1 juillet 1900), « Cuadros del Greco. Tierra castellana » (9 juillet 1900). Sur ces articles, voir Fernando García Rodríguez et María Victoria Gómez Alfeo, « La valoración del Greco por los críticos del '98 », *Anales de historia de Arte*, n° 12, 2002, p. 215-220.

¹²¹ « I. – Introduction à la méthode du Gréco » ; « II. – ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ » ; « III. – Le Gréco et la culture espagnole » ; « IV. – L'Œuvre ».

¹²² Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 8.

¹²³ Voir, entre autres éditions, Baltasar Gracian, *L'homme de cour*, André Rouveyre (éd.), Paris, Grasset, 1924 ; Baltasar Gracian, *Pages caractéristiques. Précédées d'une étude critique* par André Rouveyre, trad. Victor Bouillier, Paris, Mercure de France, 1925 ; *Supplément à L'homme de cour*, André Rouveyre (éd.), Paris, Éditions du Trianon, 1928.

¹²⁴ Évoquant Jean Cassou, Marc Bloch note en effet : « Son œuvre est pour l'essentiel consacrée à peindre le jaillissement de la liberté dans l'histoire ou dans l'art » (Marc Bloch, « Cassou, Jean (1897-1986) », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jeancassou/> (consulté le 28 juillet 2017).

¹²⁵ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 5.

des œuvres qui « semblent avoir obéi à des souvenirs et à des sollicitations que nous ne saurions même imaginer »¹²⁷. Et l'auteur d'ajouter : « À cette espèce de génies appartiennent Hölderlin, Blake, Nerval, Rimbaud *et aussi, assurément, notre Gréco* »¹²⁸. On notera l'égrènement d'artistes visionnaires du XIX^e siècle, l'emploi du possessif et l'usage du mot « génie ». Le terme, lâché dès les premiers développements de l'étude, l'est aussi dans le *Cervantes* de 1936, et affleure fréquemment chez Cassou pour qualifier les plus grands artistes (Goya ou Picasso) ou les plus grands écrivains (Cervantès en tête). Il est vrai que jusqu'à la fin des années trente, ce fut là un terme en vogue hérité du XVIII^e siècle – comme d'ailleurs celui de « race » que Jean Cassou employait dans un sens laudatif, en n'hésitant pas à parler de « race espagnole » et d'*homo hispanicus* – mais dont les racines sont anciennes, comme l'étudia admirablement Edgar Zilsel¹²⁹. Au fil du texte, Cassou, néoromantique par bien des côtés – Du Bos n'avait-il pas perçu dans son premier roman, *Éloge de la folie* (1925), un « romantisme léger » ? – utilise ce vocable, à l'instar des biographes des premières décennies du XX^e siècle¹³⁰, dans son acception romantique qui fait de l'artiste de génie, un être à part, inspiré et solitaire, dont l'œuvre extraordinaire, qui est la liberté d'expression même, à travers un nouveau langage, génère une nouvelle beauté. Le génie du Gréco a donc ici à voir avec la force de l'imagination, l'esprit de nouveauté, la liberté de conception, le tout émanant d'un individu hors du commun, énigmatique, « au naturel ombrageux et secret »¹³¹.

Que le Gréco soit un artiste au « génie inaliénable », la chose est donc posée dès l'abord du livre, et ce avant même de rendre cette idée à celui qui fut l'un des premiers à l'avancer, c'est-à-dire à l'influent Maurice Barrès (1862-1923), lequel, avec son *Gréco et le secret de Tolède* (1911), compte parmi les principaux introducteurs du Crétois dans la France du premier XX^e siècle. Et il n'est que de penser à Proust, pour s'en persuader, puisque, comme l'atteste sa correspondance, l'admiration pour le Gréco, qui est manifeste dans la *Recherche* (en particulier à travers le culte que lui voue le père du Narrateur), vient tout droit de Barrès¹³². Peu nous convainquent les éloges de Cassou à l'égard de « cet admirable poète » dont le *Gréco* est jugé, à raison¹³³, le livre « le plus beau assurément qu'il ait écrit, le plus grave, le plus noble, le mieux mûri et le moins périssable »¹³⁴, car ils sont vite contredits par un accusateur « Mais prenons garde ! C'est à cause de Barrès que certains thèmes douteux demeurent également liés à l'idée de Tolède... »¹³⁵. L'acérbe exclamation prélude en effet à une sorte de « Contre Barrès » de cinq pages, en dépit de l'intense hispanophilie du Lorrain et du fait que son *Gréco*, traduit en espagnol en 1914¹³⁶, s'était attiré bien des louanges en Espagne¹³⁷, alors qu'un an auparavant, l'écrivain tenant précisément *le livre* en sa main avait été portraituré par son ami Ignacio Zuloaga dans ce *Maurice Barrès devant Tolède*, huile sur toile, s'inspirant du Crétois (*Vue et plan de Tolède*, ca. 1610), qui se trouve aujourd'hui au Musée d'Orsay. Pour le Cassou du

¹²⁷ *Ibid.*, p. 8. Nous soulignons.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993 [1926].

¹³⁰ Voir Marie-Claude Rogerat, *Les biographies d'artistes. Auteurs, personnages, public : analyse sociologique des représentations de l'artiste au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹³¹ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 25.

¹³² Sur ce point précis, voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et Le Gréco », *Bulletin Marcel Proust*, n° 44, 1994, p. 29-41.

¹³³ Le livre est consultable en ligne dans sa réédition de 1912. Voir Maurice Barrès, *Gréco ou le secret de Tolède*, Paris, Émile-Paul Éditeurs, 1912 [1911]. Dédié à Robert de Montesquiou, « l'un des premiers apologistes du Gréco », composé de quatre chapitres (« Chapitre Premier. Ma première visite au Gréco » ; « Chapitre Deuxième. Vie du Gréco » ; « Chapitre Troisième. Mes heures tolédanes [...] » ; « Chapitre Quatrième. Le Gréco me donne le secret de Tolède »), l'ouvrage conserve une certaine beauté due à une prose à la fois mélodieuse et nerveuse (mais parfois plus lourde), typique du style de l'écrivain. Cette sorte de promenade égotiste dans Tolède et dans l'œuvre du Gréco, est cependant documentée. Barrès avait lu Cossío (qu'il cite dans son texte) et connaissait bien, outre l'érudit Francisco Navarro Ledesma et le peintre Aureliano Beruete, l'artiste, collectionneur, conservateur et historien d'art Paul Lafond (que l'auteur cite également), qui publia deux ouvrages sur le Gréco : *Domenikos Theotocopuli, dit le Gréco* (1911) et *Le Gréco, essai sur sa vie et sur son œuvre, suivi d'un catalogue et d'une bibliographie* (1913).

¹³⁴ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Mauricio Barrès, *El Gréco o el secreto de Toledo*, traducción y prólogo de Alberto Insúa, Madrid, Ed. Renacimiento, 1914.

¹³⁷ Sur cette question, malgré l'erreur sur la date de publication de la première édition du *Gréco et le secret de Tolède* et autres petites coquilles (*Un amateur dames* en lieu et place d'un *Amateur d'âmes* !), voir Pedro Carlos González Cuevas, « Maurice Barrès y España », *Historia contemporánea*, n° 34, 2007, p. 201-224.

début des années trente, qui abhorrait le nationalisme barrésien fondé sur la conception de la Nation comme « la Terre et les Morts », l'auteur du *Culte du moi* a fait de la Tolède du XX^e siècle – ancienne ville d'adoption et de création du Greco –, un lieu à l'image du Français qu'il était, malade et funèbre, ou encore une ville attirante comme une « démons » « morbide » et « décadente », dont il n'a pu jouir qu'« en cachette », avec une volupté pleine de « mauvaise conscience » de « jouisseur » furtif et de « pécheur »¹³⁸. En s'opposant à « l'écrivain patriote », Jean Cassou soutient que la ville de Tolède (tout comme l'Espagne et sa culture) n'a pas à voir avec « la décomposition », la « décadence » et la « morbidité », parce que « la beauté n'est pas la mort »¹³⁹. En outre, ajoute l'agnostique Cassou, « l'enseignement que l'Espagne nous donne sur la mort », à travers « Sénèque » et l'invention du stoïcisme, « autorise une magnifique intensité de vie »¹⁴⁰. En condamnant, à bon droit, l'esthétisante célébration d'une Tolède en ville-morte pleine de « décombres », « prête de tomber en poussière »¹⁴¹ et antimoderne au possible, en prenant le contre-pied, sans grandes nuances, cette fois, d'un Barrès « dilettante », ayant ignoré le sens en rien *si mortel* de l'*Enterrement du comte d'Orgaz*¹⁴² – mais le catholique Maurice Barrès n'y a-t-il vraiment vu que la mort blême ?¹⁴³ –, Jean Cassou englobe, dans un même élan vital, dans une même énergie, la moderne Tolède, la mémoire de sa splendeur et la peinture tout aussi méditative qu'audacieuse de son lointain peintre d'adoption. En conclusion à ses premières pages anti-barrésiennes, Cassou ajoute alors en une formule bien frappée : « L'art du Gréco, avant toute chose est un symbole de puissance »¹⁴⁴.

En ce premier chapitre de l'essai, si l'on peut admettre les attaques de Jean Cassou contre la Tolède barrésienne, à la lecture des trois autres, on ne peut que constater que ce qui pouvait apparaître comme un « Contre Barrès » fait, par endroits, presque place à un « Avec Barrès ». En effet, d'un livre l'autre, des mots ricochent et des avis convergent. Ainsi, dans le deuxième chapitre du *Gréco*, que Cassou consacre à la vie et à la personne du Crétois et qui porte le seul nom du peintre écrit en grec, on retrouve des indications biographiques, à présent archiconnues, qui dessinent une Vie, un peu vague et s'embarrassant de très peu de dates, que les lecteurs européens d'autrefois avaient auparavant pu découvrir dans le *Gréco* de Barrès ou dans ses traductions espagnoles et allemandes, soit : la naissance de Domenikos Theotokopoulos à Candie (entre 1545 et 1550, d'après Barrès, en 1547-48, selon Cassou, alors que la date communément retenue aujourd'hui est 1541), sa formation à l'école byzantine, l'apprentissage italien (*via* Venise et Rome), son admiration pour Titien, l'influence du Tintoret, l'intérêt, mitigé d'agacements, qu'il portait à Michel-Ange, son installation à Tolède, les commandes religieuses, le succès, les polémiques (Barrès reste flou, Cassou passe vite sur celle concernant l'*Expolium*, qui daterait de 1577-1579, et qu'il ne date pas), le refus par Philippe II du *Martyre de Saint Maurice* (que ni l'un ni l'autre ne datent, et qui daterait des années 1580-1582), destiné à la basilique de l'Escorial, la reconnaissance du milieu érudit de Tolède, la richesse et les procès, les éloges et les critiques, la figure du fils artiste, Jorge-Manuel, les dettes, la mort du Greco, en 1614 (le 7 avril, précise Cassou)... Mieux encore, des anecdotes courent d'un texte l'autre, telle celle, pleine de superbe, rapportée par Francisco Pacheco, qui fait dire au Greco que « Michel-Ange était un homme bon, mais qui ne savait pas peindre »¹⁴⁵, ou cette autre, du

¹³⁸ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 9-12.

¹⁴¹ Maurice Barrès, *Gréco ou le secret de Tolède*, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁴² Jean Cassou observe : « Quand la mort revêt d'aussi extraordinaires et d'aussi durables figures, elle devient inspiratrice de vie. L'*Enterrement d'Orgaz* nous signifie que la mort n'est pas toujours un objet de complaisances nonchalantes et honteuses : elle peut être quelque chose qui se conquiert » (*ibid.*, p. 12). Bien des années après l'écriture de ces lignes, en examinant le même tableau, Claude Esteban écrira, lui aussi, que « Gréco » « n'entend rien aux leçons de ténèbres » (Claude Esteban, *La Dormition du Comte d'Orgaz et autres essais*, Tours, Éditions Farrago & Éditions Léo Sheer, 2002, p. 19).

¹⁴³ Barrès écrit ainsi : « Ce beau mélange de tristesse, d'humilité et de dignité, les hidalgos de l'*Enterrement* le doivent à la connaissance qu'ils ont d'une vie surnaturelle. Ce que Gréco (sic) peint au-dessus de leurs têtes, ils le voient avec le regard de l'âme. Dans cette Gloire, où l'on veut trouver une preuve de démence [du Greco], nous reconnaissons la conception métaphysique qui vit sous leurs fronts fermés » (Maurice Barrès, *Gréco ou le secret de Tolède*, *op. cit.*, p. 147). Plus haut, il avait noté, par ailleurs, à propos de ce même tableau : « Devant cette composition bizarre, d'une vie nerveuse, incomparable [...] » (*ibid.*, p. 19). Nous soulignons.

¹⁴⁴ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ Maurice Barrès, *Gréco ou le secret de Tolède*, *op. cit.*, p. 49 ; Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 27.

même, qui précise que la manière du Crétois de Tolède était de retoucher et de désunir les couleurs de ses toiles pour leur donner leur aspect de « cruelles ébauches »¹⁴⁶. Dans les deux ouvrages, les mêmes mentions, devenues *topoi*, apparaissent, à l'exemple de cette conscience de la haute valeur artistique de son œuvre que le Greco aurait possédée (legs de son séjour italien dans la contrée des peintres-artistes et non plus simples artisans ?), l'ayant ainsi poussé à âprement négocier le prix de ses tableaux. Des deux livres émergent des interrogations semblables ou approchantes. À preuve, ces phrases autour du visage du peintre qui, à vingt ans de distance, paraissent se compléter, de telle sorte qu'à la question de Barrès « Et d'abord quel visage avait donc le Greco ? »¹⁴⁷, Jean Cassou, en convoquant *Le gentilhomme à la main sur la poitrine*, semble comme en esquisser la réponse : « Et comme elle est séduisante, l'hypothèse du romancier Pío Baroja [...], selon laquelle ce portrait serait celui du Gréco lui-même ! »¹⁴⁸. Enfin, des deux essais émanent des convictions concordantes. Celles-ci concernent la « singulière » personne du Greco jugée « étrange » et « énigmatique » – considération qui trouve d'ailleurs son origine chez Pacheco, selon les spécialistes actuels¹⁴⁹, que Cassou cite, en l'espèce, explicitement –, son orientalisme unie à son intense hispanité, l'intellectualisme artistique de ce « peintre philosophe » (idée que nos deux auteurs empruntent encore à Pacheco), la nouveauté de sa « grammaire » picturale, son sens aigu des couleurs et de la lumière (même émerveillement face aux coloris, des chaudes teintes vénitiennes aux teintes « livides » ou acides), son excellence dans l'art du portrait, ou le mysticisme auquel ces « grands poèmes » atteignent. De fait, ces convergences, devenues lieux communs, n'ont rien que de très naturel, puisque les deux auteurs reprennent pareillement les Anciens (pourvoyeurs d'anecdotes, d'avis et d'appréciations) et les Modernes (divulgateurs de nouvelles connaissances), à savoir, entre autres autorités, les Manuel Bartolomé Cossío et Francisco de Borja de San Román, déjà mentionnés et, sans doute de seconde main, tout autant Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, 1649) que Jusepe Martínez (*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ca. 1675).

Néanmoins, le texte de Cassou, qui ne sacrifie pas au complaisant autobiographisme, ni à la promenade égotiste à travers ville et œuvre, en usant de plus de références bibliographiques et de précisions factuelles que de divagations, confère au discours interprétatif davantage de profondeur. Paradoxalement, c'est en s'appuyant sur un surplus de discours allogènes que le discours de Jean Cassou trouve, en maintes occasions, ces accents personnels qui l'éloignent plus sûrement du livre de Barrès que ses piques contre la si désirable Tolède moribonde de son illustre aîné. Nous en donnerons, pour finir, quelques exemples.

La nature biographique de son deuxième chapitre amène Jean Cassou à envisager la personnalité du Greco du point de vue médical, selon une optique scientifique très prisée au début du XX^e siècle, et même plus avant dans le siècle, en matière de grand artiste¹⁵⁰ ou de grand homme. La question de la folie supposée du Crétois, jointe à celle, qui paraît aujourd'hui très datée mais qui fit débat, de « l'astigmatisme myopique »¹⁵¹ du peintre, pousse Cassou à évoquer « le principe d'une mystérieuse autonomie de la création artistique », situé en dehors de tous « facteurs pathologiques »¹⁵². C'est ainsi qu'il oppose des choix esthétiques aux sévères diagnostics, repoussés d'un revers de main, de l'historien d'art Carl Justi (dans son *Velázquez und sein Jahrhundert*, 1888), du

¹⁴⁶ Là où Barrès, traduisant Pacheco, écrit « cruelles ébauches » (*ibid.*, p. 48), Cassou laisse le terme initial « cruels borrones » (*ibid.*, p. 27).

¹⁴⁷ Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁸ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁹ « Es él [Pacheco] quien nos ha dado en pocas palabras la característica del Greco que va hacer fortuna en el futuro : “Fue en todo singular, como lo fue en la pintura” » (Nikos Hadjinikolaou, « Un pintor singular », dans Esther Almarcha, Paloma Martínez-Burgos et Elena Sainz (dir.), *El Greco en su IV Centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, p. 24).

¹⁵⁰ Dans les années dix et vingt, le phénomène concerne aussi bien le Greco (sa folie supposée et son prétendu astigmatisme) que, par exemple, Beethoven (et sa surdité), ou Proust (et son asthme), dans les années quarante.

¹⁵¹ Rappelons que cette question, d'ordre ophtalmologique, qui peut prêter à sourire, connut son heure de gloire, en Espagne, dans les milieux scientifiques et artistiques. Sur ce point, voir Adolfo de Mingo, « La teoría del astigmatismo también es centenaria », *La Tribuna de Toledo.es*, 19/1/2014 ; voir aussi Eric Storm, *El descubrimiento del Greco*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

¹⁵² Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 30 et p. 31.

psychiatre Ricardo Jorge (*El Greco*, 1912), ou de l'ophtalmologue Germán Beritens (*El astigmatismo del Greco*, 1914) :

Il était fou ? Certes. Et astigmaté ? Peut-être. Comme sainte Térèse était hystérique, Proust pédéraste, Villon voleur, Gœthe allemand et Victor Hugo bisontin. [...] Il ne faut donc pas dire : le Gréco était astigmaté, puis il s'appliquait à rendre la nature et alors il la rendait comme ferait un astigmaté. Il ne faut pas dire : le Gréco allongeait les corps. Il faut dire : le Gréco, par un acte physique et moral de sa volonté, produit des corps allongés. Il faut même oser dire : le Gréco était astigmaté parce qu'il produisait des corps allongés¹⁵³.

Pour l'essayiste, et cela tombe sous le sens mais on sait que ce ne fut pas toujours le cas, l'important réside dans la manière du Greco et non dans les prétendues causes, non artistiques, de cette manière. D'où le rattachement du peintre à ceux qu'il appelle « les siens ».

[...] astigmaté ou non, sensé ou insensé, [le Gréco] prend tout naturellement place parmi les siens et même au-dessus des siens. Astigmaté ou non, il se range dans ce qu'on pourrait appeler l'École de l'Allongement, auprès de ces Byzantins dont il a suivi les leçons, de ce Tintoret et de ce Michel-Ange qui ont marqué son étape vénitienne et son étape romaine, auprès de son illustre contemporain, l'artiste qui lui ressemble le plus, le grand Berruguete, élève, lui aussi, de l'Italie, mais de l'Italie pré-classique, des Brunelleschi, des Ghiberti et des Donatello [...] ¹⁵⁴.

Dans ce deuxième chapitre, laissant de côté le pathologique, par le biais de ce que Patricia Falguière appelle « un effet de style »¹⁵⁵ (« l'allongement des silhouettes et la manipulation des proportions »), Jean Cassou rapporte le Greco à un courant et à une *manière* qu'il ne définit pas et n'étiquette pas non plus. À cet endroit du texte, visualisant les exaspérations picturales du peintre, son art du déséquilibre et de l'asymétrie allié à son goût pour la fluidité de la ligne en mouvement, son expressionnisme, la stridence de certaines de ses teintes, ses jeux de contrastes et de composition, on serait tenté de penser que Cassou va nommer cette manière, aidé en cela par la conférence, restée célèbre, de l'historien d'art Max Dvorák, prononcée le 18 octobre 1920, à Vienne, au Musée des Arts et de l'Industrie : « Sur le Greco et le maniérisme »¹⁵⁶. Or il s'abstient et laisse de côté, sinon l'idée, du moins le terme du Viennois faisant du Greco l'archétype même du peintre « maniériste ». Cette omission tient peut-être au fait que, dans ce texte de 1931, Cassou était sous l'influence d'autres lectures et d'autres herméneutes, tels J. F. Willumsen, on l'a vu (à qui il se réfère à maintes reprises) et le déjà très réputé Eugenio d'Ors, qu'il mentionne à la va-vite et pour tout autre chose dans son *Gréco* mais dont il avait examiné la « pensée » en 1929¹⁵⁷. Or Willumsen, dans son étude sur le peintre crétois, publiée en 27, tout comme d'Ors, dans *Poussin y el Greco* (1922) et dans *Tres horas en el Museo del Prado* (1922), qui parurent en français, en 1929, voyait dans le Greco un baroque : un baroque naissant, selon Willumsen et, d'après celui qui fut précisément, en 1931, l'animateur des décades de Pontigny sur le baroque – dont il ressortirait un texte réputé et d'abord publié en français (*Du baroque*, 1935) –, un anticlassique, un baroque quintessencié (ou « *pintor de las formas que vuelan* ») s'opposant au statique et rationnel Poussin (« *pintor de las formas que se mantienen en pie* »)¹⁵⁸. Subrepticement, sans définir le terme « baroque » qui était dans l'air du temps critique (et qui reste peut-être aussi mobile que ce qu'il cherche à qualifier), Cassou semble donc bien

¹⁵³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁵ Patricia Falguières, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 130.

¹⁵⁶ Cette conférence pionnière, en la matière, fut publiée de façon posthume en 1921 et 1922. Patricia Falguières indique que le texte de cette conférence influença les travaux de Frederik Antal, Henri Hauser et Erwin Panofski sur le maniérisme. Sur cette conférence, voir Patricia Falguières, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 130 ; Michael Scholz-Hansel, « El Greco en el mundo alemán », *Archivo secreto*, n° 6, 2015, p. 328.

¹⁵⁷ Jean Cassou, « La pensée d'Eugenio d'Ors », *Revue de Genève*, 1929, p. 385-390. Auparavant, Jean Cassou avait publié : « Apologie de l'art baroque », première et deuxième partie, *L'Amour de l'art*, 8^e année, septembre et octobre 1927, p. 349-359 et p. 417-424. Quelques années après, il écrirait encore : « Gaudi et le baroque », *Formes*, n° 32, 1933, p. 364-366.

¹⁵⁸ Eugenio d'Ors, *Poussin y el Greco, y otras notas de estética*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1922, p. 14-16. Nous soulignons.

décélérer chez le Gréco ce que distinguent Willumsem et d'Ors. Il voit dans ses œuvres l'énergie et le mouvement et pose, de loin en loin, dans le texte, au cœur d'évocations qui décrivent pour donner à voir¹⁵⁹, le mot « baroque » et non les termes « *Barocchus Maniera* », à l'insolente façon d'un Eugenio d'Ors, qui trouva dans cette espèce l'une des catégories du « baroque »¹⁶⁰. Tout laisse penser que ce qui importe à Cassou c'est, encore une fois, moins de définir que de *désigner*, à travers la relation, la description ou l'association, comme si la définition était le propre des spécialistes, des « studieux » de l'art, selon le terme prisé par Claude Esteban et, la désignation, le champ de l'essayiste (sans parler du poète), de « l'amoureux des formes » ou des figures qui cherche à en faire le partage. Le chapitre troisième en donne la preuve.

Dans ce troisième chapitre (« III. – Le Gréco et la culture espagnole »), pour mieux cerner et montrer l'art du peintre, Jean Cassou associe ce dernier au « conceptisme » (autre catégorie non définie par l'auteur) et au « mysticisme », observant : « Comme il s'est rencontré avec Gongora [*sic*], le Gréco va se rencontrer avec saint Jean de la Croix et avec sainte Térése »¹⁶¹. Plus que sur la « ténébreuse expérience » et la suspension « au seuil de l'ineffable » que retraceraient tout à la fois le « lyrisme nocturne »¹⁶² de Jean de la Croix et les dernières toiles du Crétois, Jean Cassou aura préféré insister sur la « parenté » du Gréco et de Góngora, sur la « parenté » de ceux qu'il tient, à l'époque, pour les deux plus grands artistes du Siècle d'or :

L'enflure retorse et la solennité de ce lyrisme, la rareté de l'expression, les détours et les allongements de la syntaxe alternant avec ces formes tronquées et avec ces suppressions d'articles qui donnent aux substantifs plus de poids et de densité, cette façon de serrer tous les éléments de la phrase en sorte que la pensée ne puisse trouver un moment pour se relâcher et reprendre souffle, tout cela ressemble étrangement aux méthodes que le Gréco emploiera inimitablement dans sa peinture¹⁶³.

À la suite de Fernando Navarro Ledesma qui, dès 1903, comme l'a rappelé le poète Pablo García Baena, fut le premier à établir des ponts entre l'art du Gréco et l'art de Góngora¹⁶⁴ – et trois ans après la célébration du Cordouan à l'Ateneo de Séville par toute une génération d'écrivains, pour un Tricentenaire auquel Jean Cassou avait été sensible¹⁶⁵ –, en rapprochant les deux artistes, l'essayiste rend ainsi tout autant hommage au peintre qu'à l'étrange poète. Étrange poète, doué pour le rendu plastique, que certains, à l'exemple de Dámaso Alonso ou Alfonso Reyes, ont non seulement considéré comme un *poeta pintor*, mais comme un grand coloriste : « nadie más colorista que el cordobés »¹⁶⁶. En outre, résumant les choses à grands traits, Cassou poursuit :

¹⁵⁹ C'est ainsi qu'il décrit *La Résurrection* : « C'est qu'ici nous sommes en plein dans l'univers elliptique, diagonal et livide du Gréco, dans ses coupes étranges, ses renversements, sa géométrie stridente, ses silhouettes orientales dont le placide étirement contraste avec la frénésie baroque des autres personnages, ainsi ce Christ renversé, si byzantin et qui, avec ses pieds cloués en une même pointe, sa bannière à la main gauche et sa main droite tendue oppose un lumineux triangle au triangle du soldat renversé et qu'un raccourci forcené fait déborder de la toile » (Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 55).

¹⁶⁰ « Cependant, la tendance de la critique allemande – tendance respectable pourvu qu'elle ne confonde pas genre et espèce, en prétendant, par exemple, à une différenciation entre "Maniérisme" et "Baroquisme", ce qui ne rappellerait que trop la fameuse enseigne : "Hôtel de l'Univers et du Portugal" – est de qualifier tout ce groupe du nom de "Maniérisme" ; nous ne voyons pas d'inconvénient à parler d'un *Barrochus Maniera* » (Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, trad. de Mme Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000, p. 126).

¹⁶¹ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶² *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁶⁴ « Navarro Ledesma en la revista *Helios* de julio 1903 concuerda con las musas paralelas de los genios : ambos altivos e impacientes, ambos enamorados de la elegancia y de la nobleza, ambos aguijoneados por un deseo superhumano de encontrar colores nuevos, inesperados matices, ignotas tonalidades en la paleta, vocablos vírgenes, construcciones impolutas, palabras vestales en el idioma » (Pablo García Baena, « El enigma de Góngora », dans Joaquín Roses (dir.), *Góngora la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, catalogue d'exposition de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural española, 2012, p. 241).

¹⁶⁵ Jean Cassou, « Le tricentenaire de Góngora », *Les Nouvelles littéraires*, n° 227, 19/2/1927, p. 1. À cette occasion, il écrit : « Les vers de Gongora [*sic*], cela se touche, se voit, s'entend, sans que rien vienne tout à coup contredire notre délice ; et même un jeune poète espagnol, Gerardo Diego, a montré comment l'on pouvait isoler chacun d'eux en dépit du sens que forme secrètement leur suite, pour obtenir une combinaison de termes et d'objets nouvelle et saisissante ».

¹⁶⁶ Aux dires de Dámaso Alonso, cité par Pablo García Baena, « El enigma de Góngora », art. cit., p. 241.

Dans le Bassan, maître présumé du Gréco, il faut donc voir le précurseur de ce naturalisme baroque qui succédait à l'équilibre de l'idéalisme et du naturalisme classique [...]. [Ce] naturalisme et le conceptisme concret du Gréco et de Gongora [*sic*] se rejoignent pour former un style nouveau, un style volontaire et tendu, fermé, uniquement occupé des choses et les maintenant soigneusement gardées loin de tout ce qui pourrait les dissoudre [...]. C'est là un premier aspect de l'art baroque, loin de tout abandon, de tout impressionnisme [...]¹⁶⁷.

Comme on le voit, le « baroque » propre au Greco et à Góngora se trouve envisagé comme un « art » tout intellectuel, réflexif et nouveau, absolument *cosa mentale*¹⁶⁸. À propos de ce « style nouveau », dit « compliqué », parfois incompris, Jean Cassou rappelle, de plus, que le peintre et le poète eurent en partage un destin comparable tendu entre le succès et le rejet, au gré de l'évolution de leur œuvre (et, ajoutons, des publics et des périodes), connaissant, pour ce qui toucha à leurs créations les plus ambitieuses et singulières, à leurs « bizarres inventions », « une même fortune » :

[...] celle d'être considérés comme des extravagants qui, dans le but d'étonner, s'aventurèrent délibérément hors des voies communes jusqu'à dépasser les bornes de la raison. [...] Il n'en est pas moins vrai que tous deux, Gongora comme Gréco, ont eu des destinées parallèles et la même espèce de gloire bizarre, excentrique et combattue. Ils ont pris figure de poètes maudits et aussi, par conséquent, de héros¹⁶⁹.

À travers cette citation, on comprend que Cassou cherche à rappeler l'essentiel, en particulier le fait que, par la nouveauté, l'inventivité de leur style propre, les deux artistes peuvent finalement être tenus pour ce qu'ils sont, des artistes à part. Pour ce faire, Cassou utilise l'expression verlainienne bien connue qui, bien entendu, est élogieuse car, sous la plume de Verlaine, « poètes maudits » signifient « Poètes Absolus »¹⁷⁰. De cette façon, on entend mieux le terme de « héros » qui en découle, et qui dessine le Greco et Góngora en héros de l'art. Ce terme de « héros », comme le signale Cassou lui-même, procède du Siècle d'or (certes, en provenance d'Italie), pour avoir jailli de la plume du très érudit Martín Vázquez Siruela (écrit « Silvela », dans notre édition), lequel fut « l'un des plus brillants défenseurs de la poésie gongorine », comme l'a rappelé Mercedes Blanco¹⁷¹. Ainsi, en puisant sans aucun doute dans l'importante somme sur Góngora de Miguel Artigas, parue en 1925¹⁷², Jean Cassou cite en traduction française un court extrait des premières pages du *Discours sur le style de Gongora (sic)*, c'est-à-dire du *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética*¹⁷³ (ca. 1643-1644). Le passage de ce beau texte qui, quoiqu'assez tardif eu égard à la chronologie de la querelle, est un pur produit de la polémique gongorine autour du *Polifemo* et des *Soledades*, envisage Luis de Góngora en « âme héroïque » (« espíritu heroico » dit aussi le texte original) : en « âme héroïque » comme destinée par le ciel, à l'occasion d'un processus historique de nature cyclique (qui échoit cette fois à l'Espagne), à mettre au plus haut la Poésie, à littéralement la *renover*, tel un nouvel Homère et un nouveau Virgile de langue espagnole. Et cette *renovation* poétique passe par le style, le « style nouveau » (« nuevo estilo ») « trouvé » par Góngora. Cité par Jean Cassou, l'extrait de Vázquez Siruela, défense et glose du cas Góngora et de son éblouissante

¹⁶⁷ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁷⁰ « C'est Poètes Absolus qu'il fallait dire [...]. Absolus dans l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme des *Reys netos* des meilleurs siècles. Mais maudits ! Jugez-en » (Verlaine, « Avant-propos », *Les Poètes Maudits, Œuvres en prose complètes*, Jacques Borel (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 [1884-1888], p. 637).

¹⁷¹ Mercedes Blanco, « La extrañeza sublime de las *Soledades* », dans Joaquín Roses (dir.), *Góngora la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷² Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tip. de la « Revista de Archivos », 1925.

¹⁷³ Miguel Artigas fut le premier à mettre au jour le « Discours » de Vázquez Siruela, en le publiant, en 1925, au sein de la somme biographique et critique, antérieurement citée. Le texte est aujourd'hui connu dans la version de Saiko Yoshida. Voir S. Yoshida (éd.), « El *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora* de Vázquez Siruela. Presentación, edición y notas », dans Francis Cerdan et Marc Vitse (dir.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, *Anejos de Críticón*, 4, 1995, p. 89-106.

et toute nouvelle poésie, tend donc à semblablement rendre compte du cas Greco : peintre que Cassou nous invite à concevoir, par conséquent, comme l'*héroïque* rénovateur de la peinture espagnole. « Héroïque », en tant que grand artiste, selon la tradition italienne, du fait de son élévation artistique, du caractère sublime de son inspiration et de son génie. « Héroïque » également, selon Cassou, qui suit en cela la vision postromantique de Verlaine, par son audace et son courage face au rejet, voire à la haine, sinon à la malédiction, qu'a pu provoquer la nouveauté de son art. Héroïque enfin, par l'essence même d'un art, précédemment qualifié « d'art solitaire », d'« art qui ne ressemble à rien »¹⁷⁴ et qui, par là même, ne peut que rapprocher le Greco de l'auteur des *Soledades*, si l'on admet, combien, dans leur splendide globalité, les *Solitudes* le sont, solitaires, comme d'aucuns l'ont si bien écrit¹⁷⁵.

Comme un fait exprès, dans le quatrième et dernier chapitre de son *Gréco* (« IV. – L'œuvre »), où Cassou passe promptement en revue, dans des descriptions serrées, les principaux tableaux du maître, le texte va vers sa conclusion à travers une double mention : celle du portrait, par le Greco, du « précieux orateur Fray Hortensio Paravicino »¹⁷⁶ et la mention de l'un des sonnets que ce dernier consacra au « divin Grec ». Or, à travers Paravicino, que Cassou présente comme « l'un des plus enflés et altisonnants disciples de Gongora »¹⁷⁷, on retrouve l'Homère espagnol et le lien entre la peinture du Greco et un certain type de poètes et de poésie. Au demeurant, Cassou reconnaît le caractère « extraordinaire » des sonnets de Paravicino, dont l'un, précise-t-il, évoque la foudre traversant « l'atelier de Dominique sans y causer le moindre dégâts »¹⁷⁸. Et, avec ce sonnet, dont le beau titre, tu par Cassou, est « A un rayo que entró en el aposento de un pintor », de façon implicite, ou même involontaire, l'essayiste laisse entendre combien certains poètes ont pu comprendre et rendre le Greco au plus près, quand on songe à cette foudre (ou à cette idée de foudre), à cet éclair, forcément embrasé et en mouvement mais comme figé par les mots du poème, telles les formes-flammes de cette tardive *Apocalypse* du Crétois, auparavant envisagée comme suit :

Ces formes ne sont plus que des jets, des indications spontanées, des gesticulations élémentaires, plus proches de la flamme que de tout autre chose¹⁷⁹.

Au bout du compte, à la lecture du *Gréco* de Jean Cassou, on comprend que c'est sans doute en raison de ce communicatif amour de la peinture du Crétois que le court volume de notre auteur figurait dans la bibliothèque de l'indocile connaisseur du Greco que fut André Masson¹⁸⁰. Un même motif poussa sans doute Michel Del Castillo à vanter, dans son article sur le Greco, le « petit livre de Jean Cassou » comme un « chef-d'œuvre d'intelligence »¹⁸¹, avec le regret qu'il ne fût plus republié.

IV – *Cervantes* (1936) : un « Cervantès » *synthétique*

¹⁷⁴ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁵ « Góngora ha inventado en suma un diseño poético que no cuadra en ningún marco preestablecido, que no cabe en ningún género. Aunque cada elemento tenga parentesco con una varía tradición, el todo que componen es inclasificable, y si a toda costa se le quisiera dar al poema una etiqueta, habría que calificarlo simplemente de "soledad" » (Mercedes Blanco, « La extrañeza sublime de las *Soledades* », *art. cit.*, p. 132).

¹⁷⁶ Le portrait de *Frère Hortensio Felix Paravicino* (1609) se trouve aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston. Rappelons que le Greco a représenté assis, le futur prédicateur de Philippe III, la main gauche posée sur deux livres, un petit et un grand, dans lesquels, d'ailleurs, le personnage a introduit des doigts effilés. L'impression de dynamisme que donne le tableau est non seulement due au regard intense du jeune modèle (âgé de vingt-neuf ans) et au drapé de sa robe de trinitaire, mais encore et surtout à une série de légères infractions aux règles de la perspective. On connaît la grande admiration que Paravicino voua à ce portrait grâce au sonnet « Al mismo Griego, en un retrato que hizo del autor » qu'il lui consacra et qui débute ainsi : « Divino Griego, de tu obrar no admira / que en la imagen exceda al ser el arte, / sino que della el cielo, por templarte / la vida deuda a tu pinzel retira ». Nous citons d'après l'édition en ligne, Felix de Arteaga, *Obras póstumas, divinas, y humanas*, Alcalá, María Fernanda, 1650, fol. 63r^o.

¹⁷⁷ Jean Cassou, *Le Gréco*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁰ Hélène Parant, Fabrice Flahutez et Camille Morando (dir.), *La bibliothèque d'André Masson : une archéologie*, Paris, Artvenir, 2011, p. 187.

¹⁸¹ « Gréco (Domenico Theotokopoulos, dit el) », dans Michel Del Castillo, *Dictionnaire amoureux de l'Espagne*, Paris, Plon, 2005, p. 262.

Avec son *Cervantes*, titre écrit à l'espagnole, ou selon la graphie française classique (soit sans accent sur le patronyme), Jean Cassou offrait au public français, au moment même où éclatait la guerre civile en Espagne (puisque l'ouvrage fut publié le 22 juillet 1936), un court volume, maniable comme un livre de poche, pas tout à fait écrit *a la llana* mais tout de même clair comme de l'eau de roche. De fait, l'ouvrage parut aux « Éditions sociales internationales », dans la collection « Socialisme et Culture », dont la quatrième de couverture précisait : « *Les volumes de Socialisme et Culture, composés d'études critiques et d'extraits annotés seront à la fois précis, rigoureusement établis et accessibles à un très large public* ». Ajoutons que, comme l'affiche le plat verso dudit volume, ces astreintes éditoriales furent consenties aussi bien par des mandarins que par de jeunes agrégés¹⁸². Plus encore que dans certains autres de ses ouvrages, il est dès lors légitime de trouver dans la démarche du Cassou cervantiste une volonté de la ligne claire, du discours épuré, ainsi qu'un effort manifeste de vulgarisation : une vulgarisation, du reste, jamais vulgaire, grâce au large éventail d'idées qui se déploie dans le livre, aux sources citées (Menéndez y Pelayo, Morel-Fatio, Unamuno, Rodríguez Marín, Castro, etc.), à la connaissance du contexte historique envisagé et à la qualité de la prose qui imprègne les cent vingt pages de pure analyse de l'ouvrage, que prolongent cent vingt autres pages d'extraits de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires*. Car le texte débouche sur des morceaux choisis, sur un florilège de texte traduits (épisode de la sierra Morena ; dialogue entre Don Quichotte et Sancho ; dialogue entre Sancho et sa femme Thérèse ; épisode de la Cueva de Montesinos, récit de l'épisode, etc. ; épisode au château des ducs ; ultime entrée de don Quichotte dans son village ; passages de *Rinconete y Cortadillo* et du *Mariage trompeur*), un choix sans doute révélateur de ce qu'était, selon Cassou, l'essence cervantine. On retrouve là l'important travail de traduction que devait effectuer Jean Cassou, avec, en particulier, comme on le sait, ce *Don Quichotte* et ces *Nouvelles exemplaires* que l'auteur travailla, publia, puis accompagna tout au long de sa vie.

Bien que la nature biographique de ce *Cervantes* soit très marquée, l'essai, qui est pur exercice d'admiration (et d'affirmation) et de mise en lumière de la personne, plus que de *la persona* ou que de la figure, de « l'auteur du *Quichotte* », s'étend sur seize courts chapitres, ne dépassant pas, en maints endroits, les six pages, d'ordre historique, critique et biographique¹⁸³. Les huit premiers offrent un cadre historico-social, que Cassou qualifie, à raison, de « tableau sommaire ». À l'exemple d'Américo Castro, dans l'ouvrage fondateur *El Pensamiento de Cervantes* (1925), dont l'empreinte est si présente dans le texte¹⁸⁴ (et qui fait de Cervantès une sorte d'interprète de la société où il vécut) ou, plus tard, de Pierre Vilar, dans « Le Temps du *Quichotte* » (1956)¹⁸⁵ (qui, suivant l'optique marxiste, voit en l'écrivain le produit d'un « temps » historique), Jean Cassou a la volonté d'inscrire l'écrivain Cervantès dans l'époque qui fut la sienne. Il y dépeint une certaine Espagne, cette Espagne des règnes de Philippe II et de Philippe III, dans laquelle la crise du pouvoir et des consciences alla croissant. Quoi qu'il en soit, le pessimisme historique de Jean Cassou voit déjà sous le règne de Philippe II (1558-1598), non seulement les ombres qui viennent ternir une trop grande lumière, mais jusqu'à l'ombre du déclin à part entière :

¹⁸² Nous soulignons. La quatrième de couverture de ce *Cervantes* signale, entre autres livres déjà parus ou à paraître dans la collection « Socialisme et culture » : *Les Matérialistes de l'Antiquité* par Paul Nizan (agrégé de l'Université) ; *Les Humanistes de la Renaissance* par Lucien Febvre (Professeur au Collège de France) ; *Feuerbach* par Raymond Aron (agrégé de l'Université) ; *Molière* par Paul Bénichou (agrégé de l'Université).

¹⁸³ « L'Empire espagnol » ; « L'or et l'argent » ; « La société » ; « Le mercantilisme triomphe hors d'Espagne » ; « L'héroïsme », « Espagne noire » ; « La Renaissance » ; « Collectivisme agraire » ; « Vie de Cervantes » ; « La culture de Cervantes » ; « Cervantes, homme de la Renaissance » ; « Les romans de chevalerie » ; « Destin » ; « Le Picaro » ; « Génie de Cervantes » ; « Cervantes et nous » ; « Textes choisis ».

¹⁸⁴ « À Cervantes, représentant de la Renaissance, un des maîtres les plus brillants de l'université espagnole, Américo Castro, a consacré un livre important : *El pensamiento de Cervantes*. Nous emprunterons à ce livre de suggestives observations » (Jean Cassou, *Cervantes, op. cit.*, p. 63).

¹⁸⁵ Pierre Vilar, « Le Temps du *Quichotte* », *Europe*, n° 121-122, janvier 1956, p. 3-16.

Arrogant et isolé, l'Empire espagnol, dans le moment même de son zénith, subit déjà l'injure du déclin. Il offre l'aspect pathétique des choses qui ne peuvent que tomber et dont la chute excite une satisfaction passionnée¹⁸⁶.

Le contexte décrit (« appel de l'Amérique », « monarchie centralisatrice », « cherté de l'argent », « ruine de la féodalité », religion, érasme, problème « des morisque » et « des gueux », etc.) l'est donc, sommairement, car il s'agit bien là d'un cadre, d'une facture datée, qui a pour principale fonction d'accueillir ledit Cervantès, comme l'indique le titre général du livre. C'est chose faite à partir de la page 53, qui s'ouvre par une « Vie de Cervantes » de dix pages. Ces pages constituent une très courte « histoire de vie », selon la formule de Pierre Bourdieu¹⁸⁷, qui doit beaucoup, en sous main, à la *doxa* romantique et postromantique concernant Cervantès, *doxa* héritée de cette première biographie de Cervantes, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737-1738), écrite par le grand érudit valencien Gregorio Mayans y Siscar, qui connut un succès retentissant en Espagne (avec ses treize éditions, de 1737 à 1785), et non négligeable, en France ou en Angleterre (avec des traductions en 1740 et 1788). Aussi Jean Cassou, à l'instar des biographes cervantins du XVIII^e siècle (Mayans, Ríos, Pellicer), du XIX^e (Fernández de Navarrete), et du XX^e (Pérez Pastor) qu'il a pu lire (puisque la monumentale somme biographique de Astrana Marín¹⁸⁸ ne viendrait que bien après 1936), évoque-t-il une existence comme soumise au principe de courage et de nécessité, voire d'infortune : depuis la naissance obscure, donnée le 9 octobre 1547 (alors que l'on s'accorde aujourd'hui pour voir en cette date, jour de la Saint-Michel, un baptême, et dans le 29 septembre, le jour de naissance avéré), les « petites origines médiocres »¹⁸⁹, les vagues études auprès de l'humaniste López de Hoyos, le bref « contact avec l'Italie humaniste »¹⁹⁰ dans le brillant entourage du cardinal Acquaviva, la bataille de Lépante, la soldatesque et la blessure militaire (« Cervantes, glorieux mais mutilé, passe l'hiver à l'hôpital de Messine »¹⁹¹, note ainsi l'essayiste), la captivité, l'écriture entravée par les métiers, les emprisonnements à Castro del Río et à Séville pour cause d'irrégularités comptables, jusqu'au succès du *Don Quichotte*, à la dédicace *ante-mortem* du *Persilès*, et à la mort, survenue le 23 avril 1616. Par-delà les rapides indications biographiques de cette « Vie » qui, presque exempte d'anecdotes, accueille une série de faits érigés en *topoi* au XIX^e siècle, par-delà les à-peu-près, les « zones d'ombres » et les trous qui, comme l'a rappelé Jean Canavaggio ces dernières années encore, subsistent dans cette vie d'antan dont le fil échappe souvent¹⁹², Cassou fournit à son lecteur un portrait suggestif, quoiqu'assez flou : Cervantès s'y trouve représenté en âme généreuse et sans autre lustre que celui de son talent littéraire. Et un peu plus avant dans le texte, le chapitre « Destin » précisera le trait, en faisant appel à la figure du poète pauvre, que Cassou nomme « poète chétif et démuné », avec laquelle l'auteur Cervantès avait lui-même joué dans le *Viaje del Parnaso* (1614), ce poème mythologisant et ironiquement burlesque, à teneur testamentaire, où, métaphoriquement, un « Je » raconte la galère qui est la sienne au sein de la République des lettres. Jean Cassou livre alors l'une des rares anecdotes de son livre sur la vie de Cervantès, celle-là même, précisément, qui l'a figé en poète pauvre pour la postérité, avant que son « état de fortune » soit revu à la hausse, ces dernières années, par certains spécialistes¹⁹³ :

¹⁸⁶ Jean Cassou, *Cervantes, op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁷ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 72.

¹⁸⁸ Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones*, 7 vol., Madrid, Reus, 1948-1958.

¹⁸⁹ Jean Cassou, *Cervantes, op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹² « Reconstruire la vie de Miguel de Cervantès, à travers ses étapes successives, est donc une entreprise qui soulève bien des interrogations [...] bien des zones d'ombre demeurent, qui affectent non seulement son enfance, mais d'autres périodes de son existence, à commencer par les années décisives qui, de 1597 à 1604, vont de son emprisonnement à Séville à son installation à Valladolid, à la veille de la publication de *Don Quichotte* » (Jean Canavaggio, « Introduction », dans *Don Quichotte* précédé de *La Galatée*, éd. cit., p. XI).

¹⁹³ Sur la supposée pauvreté de Cervantès, fort remise en cause ces dernières années, voir José Montero Reguera, « Los nuevos hallazgos acaban con la imagen romántica de un Cervantes, desvalido y pobre », *El Faro de Vigo*, 13/08/2014, article cité par

On connaît le récit du licencié Marquez Torres, dans l'approbation de la Seconde Partie de *Don Quichotte* : il a rencontré des gentilshommes de la suite de l'ambassadeur français, qui, à peine la conversation est-elle tombée sur Cervantes, s'empressent aussitôt de l'interroger. Quel est cet homme ? Son âge ? Sa profession ? Son état de fortune ? devant cette fervente curiosité, l'Espagnol baisse la tête.

Je me vis, dit-il, obligé de leur répondre qu'il était vieux, soldat, gentilhomme et pauvre¹⁹⁴.

À dire vrai, cependant, les passages « biographiques » les plus frappants du livre sont ceux où Cassou, oubliant d'être scolaire, écrit en essayiste et acquiert un ton, une voix. Ici, sur la trajectoire cervantine : « Cervantes connaîtra cette existence décentrée, errante et atomique qui lui est commune avec tant de fortes personnalités de cette aube des temps modernes »¹⁹⁵. Là, sur la bataille de Lépante à laquelle Cervantès se faisait tant de gloire d'avoir participé : « Victoire retentissante, victoire pompeuse et décorative qui marque l'union de la Méditerranée chrétienne réconciliée pour une cause sainte [...]. Tout cela sans portée effective »¹⁹⁶.

Les chapitres « La culture de Cervantes » et « Cervantes, homme de la Renaissance », qui font suite à cette « Vie de Cervantes », affinent encore un peu le trait. Ces pages des années trente s'inspirent et se réclament d'Américo Castro, comme nous l'avons indiqué : du premier Américo Castro, doit-on préciser, de celui de 1925 (et de *El Pensamiento de Cervantes*) qui a campé Cervantès en esprit libre et sceptique, et non encore en nouveau-chrétien d'origine (comme dans *Cervantes y los casticismos españoles*, 1966 et *Hacia Cervantes*, 1967). C'est ainsi qu'à travers ces deux chapitres, en retenant les brillantes et impérieuses leçons d'Américo Castro sur la culture humaniste et l'érasmeisme cervantin – que l'on se souvienne seulement de la sonore affirmation « sin Erasmo, Cervantes no habría sido como fue »¹⁹⁷ –, Jean Cassou présente Cervantès en homme de la Renaissance. Il se trouve ainsi défini comme cet homme lié à la culture humaniste européenne de son temps et influencé par la pensée d'Érasme, qui lui aurait conféré « l'ironie » et « l'équivoque » d'une « pensée double »¹⁹⁸, pendulaire, reflétée dans *Don Quichotte*. Loin d'être absolument « un esprit lai », comme l'écrit Cassou, traduisant de la sorte l'auto-ironique qualificatif cervantin du *Viaje del Parnaso* (chap. VI, v. 174), bientôt repris au bond par le polygraphe Tomás Tamayo de Vargas (*Junta de libros*, 1624-1639), puis par Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, 1883-1889), Cervantès aurait été, non « un érudit, ni un intellectuel », mais un lecteur qui a lu « autrement »¹⁹⁹, autrement dit non de façon docte mais avec passion. Au fil des pages, on perçoit un va-et-vient constant entre l'homme et l'écrivain, entre Cervantès et ses personnages. Aussi, dans les chapitres « Cervantes, homme de la Renaissance » et « Les romans de chevalerie », l'auteur de *l'Éloge de la folie* (1925) qu'était Jean Cassou²⁰⁰, après avoir montré le personnage de don Quichotte imbibé d'*Amadis*, comme un fou des plus nobles et des plus sages – ou une sorte d'oxymore errant –, le décrit-il comme un personnage tendant vers cet « homme nouveau » sur lequel insisterait Américo Castro dans

Jesús Pérez Magallón, « Cervantes y el cervantismo : la constitución de un campo crítico de estudio en el siglo XVIII », *Critición*, 127, 2016, p. 143-153.

¹⁹⁴ Jean Cassou, *Cervantes*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 53. À ce propos, à travers un examen plus précis de l'humanisme de Cervantès, Jean Canavaggio rejoint Cassou : « En fin de compte, Cervantès n'est pas un humaniste professionnel, au sens étymologique de ce terme : autrement dit, il n'a jamais fait partie de la confrérie de ces érudits – grammairiens et commentateurs – qui, en se consacrant à la lecture et à l'interprétation des textes grecs et latins, jetèrent les bases de la philologie et en appliquèrent les ressources et les techniques. Sa relative familiarité avec la littérature latine procède davantage d'une pratique empirique, issue de sa passion de lire [...] » (Jean Canavaggio, « L'humanisme de Cervantès », conférence prononcée le 6 octobre 2009, *Association de latin dans les littératures européennes* [en ligne]). Nous soulignons.

¹⁹⁶ Jean Cassou, *Cervantes*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁷ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Trotta, 2002 [1925], p. 289.

¹⁹⁸ Jean Cassou, *Cervantes*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 61-62.

²⁰⁰ Concernant ce roman, publié la même année que le *Cervantes* et qui, se souvenant d'Érasme, développe l'idée que la folie est ce qui permet à l'homme de vivre en société, voir Jacinta Cremades, « *Éloge de la folie*, de Jean Cassou et le mythe de Don Quichotte », dans Danielle Perrot (dir.), *Don Quichotte au XX^e siècle. Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 395-409.

*Cervantes y los casticismos españoles*²⁰¹, ou encore comme un « fils du Moyen Âge » et « un fruit de la Renaissance » qui « veut ressusciter le premier » mais qui « aspire à une existence nouvelle dont il serait lui-même l'artisan »²⁰².

On retiendra que les deux derniers chapitres du texte, « Génie de Cervantes » et « Cervantes et nous », riment avec le seul et unique *Don Quichotte*. Dans ces derniers développements de l'essai, l'art de Cervantès lui-même se trouve appréhendé à travers la nouveauté, l'inventivité même du « livre-saint », du « livre-somme » qu'est, pour Jean Cassou, le *Don Quichotte* de « l'artiste » *solitaire* et « spécialement artiste » nommé Cervantès²⁰³, cet « écho sonore d'un temps spécialement critique »²⁰⁴. Et cette inventivité artistique, génératrice d'un chef-d'œuvre, aurait aussi à voir avec le génie cervantin de la langue, que Jean Cassou exalte – en parlant de musique cervantine, de « plaisir musical »²⁰⁵ (comme d'autres ont parlé de « plaisir du texte ») –, à l'encontre d'une certaine tradition, lointainement classique, qui a condamné les « langueurs et longueur de style et de narration »²⁰⁶ de *Don Quichotte* : condamnation stylistique tantôt reconduite par Unamuno, tantôt par Borges. Si cette « langue » cervantine n'est pas dite « nouvelle », comme celle de Góngora ou du Greco, d'après Jean Cassou, au sein de *Don Quichotte*, elle se révèle nécessaire, parfaitement bien *trouvée*, parfaitement adéquate à son objet, dans l'économie de la langue tout autant que dans le « luxe » du discours :

Rien, je le répète, n'est gratuit ni superfétatoire chez Cervantes, même le luxe. Car le luxe de sa phrase est un élément de contraste et, partant, de comique. Toujours cette dualité organique, intime, admirable de son esprit²⁰⁷.

On l'aura compris, ce n'est pas dans son ensemble que le *Cervantes* de Jean Cassou peut aujourd'hui retenir le lecteur, car l'étude est souvent trop rapide et le texte a vieilli. L'ouvrage reste intéressant par l'aura de certains détails²⁰⁸, de certaines idées, et par le style de nombreux passages. Qu'on en juge, pour finir, à travers trois courts extraits, qui défendent d'ailleurs une même idée (générale et récurrente dans les biographies et les essais européens des années vingt et trente), celle du haut degré d'*humanité*, du degré supérieur d'*humanité* que posséderait le grand « artiste » ou « génie » et, par imprégnation, ses prolongements artistiques²⁰⁹, et que possèderaient donc indéniablement Cervantès et ses créatures de papier, envisagées ici comme des êtres de chair véritable, à la façon de l'auteur de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914) :

J'ouvre *Don Quichotte* au hasard, je tombe sur un point quelconque du dialogue de Don Quichotte et de Sancho, j'entends leur voix, j'aperçois leurs gestes et leurs visages. C'est peu de dire que ce livre est vivant, qu'il est évocateur et suggestif. Moi, je sais que je connais Don Quichotte et Sancho depuis toujours et que je les connaîtrai jusqu'à la mort. Il me paraît qu'aucun des êtres qui m'accompagnent durant ce temps n'a jamais tenu à mon oreille propos aussi plein de gentillesse et d'humanité²¹⁰.

²⁰¹ Voir Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, *Obra reunida*, vol. II, Madrid, Trotta, 2002 [1966], p. 148.

²⁰² Jean Cassou, *Cervantes*, *op. cit.*, p. 87.

²⁰³ « C'est de sa pauvreté et de sa solitude, c'est de cette terrible réalité éprouvée, vécue, combattue que Cervantes tire la substance de son œuvre » (*ibid.*, p. 97).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁰⁵ « Je parle du plaisir musical que donne Cervantes » (*ibid.*, p. 112).

²⁰⁶ Pierre Perrault, *Critique du livre Dom Quichotte de la Manche* (œuvre manuscrite datant de 1679), cité par Jean Canavaggio, *Don Quichotte, du livre au mythe*, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁷ Jean Cassou, *Cervantes*, *op. cit.*, p. 111.

²⁰⁸ Il en est ainsi, par exemple, dans l'une des notes du livre, page 96, où Cassou, revenant sur l'un de ses récents articles, joliment intitulé « Les nocturnes de Cervantes », souligne l'importance que revêt la nuit chez l'auteur de *Don Quichotte*. Il n'est pas sûr que dans les années 1935-1936, cette importance de la nuit dans les scènes cervantines avait déjà été pointée du doigt.

²⁰⁹ Les biographies romancées de Stefan Zweig sont sur ce point paradigmatiques, comme l'a indiqué, en 2011, Marie Gaboriaud au cours d'un séminaire doctoral, à Paris-Sorbonne, dans « Des Génies solitaires : la question de l'autonomie et de l'indépendance de l'artiste dans les textes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle » [en ligne]. Voir aussi Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie : Stendhal, Casanova, Tolstoï*, trad. de Alzir Hella, Paris, Le Livre de poche, 2003.

²¹⁰ Jean Cassou, *Cervantes*, *op. cit.*, p. 110.

Les Espagnols ont un mot charmant pour dire que de quelqu'un qu'il a de la grâce. Ils disent : « avoir de l'ange ». C'est une sorte de gentillesse spirituelle et vive, à la fois avertie et ingénue, et au charme de laquelle on ne peut résister. Cervantes a de l'ange. C'est une nature angélique, et non pas dans l'abstrait, à la façon des créatures préservées et qui n'ont jamais trempé un bout d'aile dans une goutte du ruisseau²¹¹.

Il faut aimer Cervantes, il faut aimer Don Quichotte et Sancho Pança, il faut les accompagner tous les trois à travers leurs vicissitudes. Ils ont été tous trois, ils sont éternellement les meilleurs et les plus humains des hommes²¹².

Hispaniste un peu en marge de l'université, hispaniste peut-être un rien « marginal »²¹³, un peu autre parce qu'écrivain, Jean Cassou a incarné avec finesse et intensité le terme, aujourd'hui si galvaudé, de passeur de culture. Tout comme pour Gaëtan Picon (1925-1976), qui se garda des courants de la critique et des écoles esthétiques, on pourrait dire de lui qu'il se tint « dans l'ouverture de l'œuvre »²¹⁴, tout à son écoute et observation, et tout à son partage.

En matière de « domaine espagnol », pour plusieurs générations de lecteurs, souvent non-spécialistes, Cassou fut de ceux qui contribuèrent à dérouler la carte imaginaire d'un pays, et même celle d'un pays dans le pays : cette contrée de haut vol appelée « Siècle d'or ». Les essais sur le Greco et sur Cervantès, d'une part, et les traductions cervantines, d'autre part, en sont des preuves éclatantes, distinctes et complémentaires.

Par leur nature même, les articles de Jean Cassou, ses préfaces, ses chroniques, certaines pages presque volantes, et jusqu'aux essais eux-mêmes, n'ont jamais ambitionné d'être des sommes. Ces écrits, à l'exemple des études sur le Greco et Cervantès, sont à l'évidence des portes entrouvertes sur la nouveauté de telles œuvres et la liberté de tels auteurs. Paradoxalement, ce n'est pas là une des moindres qualités du critique que d'avoir su entrouvrir bien des portes closes ou dérobées. De l'essai comme art de l'entrebâillement, des idées qui ricochent, des raccourcis, des rapprochements, de la phrase efficace, parfois même artiste, visant à faire sens, image, écho. À d'autres, plus experts, reviendrait l'entreprise de fouiller les chefs-d'œuvre en les glosant de bout en bout, en vue de cerner ce qui, en leur cœur, ou bien nous échappe ou bien nous dépasse, autant dire, ce que le médiateur-poète perçut infailliblement comme étant, pour l'esprit, de l'ordre du vivifiant secret et du stimulant mystère :

Tais-toi donc, adopte, assume toute la vie de ce poète que voilà, toute la singularité de sa vie et de ses secrets et les songes qui en émanent²¹⁵

²¹¹ *Ibid.*, p. 119.

²¹² *Ibid.*, p. 120.

²¹³ Comme l'a écrit Antonio Niño, en rapprochant Jean Cassou de Marius André ou de Camille Pitoulet, dont les travaux et l'influence furent d'une bien moindre ampleur, nous semble-t-il. Voir Antonio Niño, *Un siglo de hispanismo en la Sorbonne*, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁴ Voir Aurélia Maillard Despont, *Présence critique de Gaëtan Picon. Dans l'ouverture de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2015.

²¹⁵ Jean Cassou, *Trois poètes...*, *op. cit.*, p. 92.