

- "Narrenspiel", w: „Daphnis” 20 (1991) s. 33-60
- Sihncl, Rudolf, *Satire, Parodie*, w: Wolf-Hartmut Friedrich i Friedrich Killy (wyd.), *Lexikon der Literatur*. T. 2. Frankfurt (Main) s. 507-519
- Tauscher, Rolf, *Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland*, Hamburg 1993
- Vaßen, Florian, *Körperdeformation und Gesellschaftskritik — Überlegungen zur Karikatur und Satire*, w: E. Eggs i H. Fischer (wyd.), *Napoleon. Europäische Spiegelungen in Mythos, Geschichte und Karikatur. 6 Vorträge*, Frankfurt/Main 1986 s. 132-190
- Weber, Dietrich, *Satire*, w: Knörrich, Otto (wyd.), *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1981, s. 323-325
- Weber, Johannes, *Wallfahrten ins gelobte Land der Freiheit. Deutsche Revolutionsbegeisterung in satirischen Reiseomanen*, w: Hans-Wolf Jäger (wyd.), *Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung*. Heidelberg 1992, s. 340-359
- Weiß, Wolfgang, *Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire*, w: W.W. (wyd.), *Die englische Satire*, Darmstadt 1982, s. 1-16 (=Wege der Forschung; 562)
- tenze, *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts: Epoche, Werke, Wirkung*, München 1992
- Württemberg, Th., *Karikatur und Satire aus strafrechtlicher Sicht*, w: Neue Juristische Wochenschrift 1982
- tenze, *Satire und Karikatur in der Rechtsprechung*, w: „Neue Juristische Wochenschrift” 1983
- Zielke-Nadkarni, Andre, *Satiren der Migrantenliteratur im Deutschunterricht. Zwei exemplarische Unterrichtsentwürfe für Sekundärstufe I*, w: „Deutschunterricht” 45 (1993) s. 74-96

Mirosław Jawor

## Observations sur quelques personnages masculins (espagnols et portugais) de Montherlant

### 1. Introduction

On pourrait établir une très longue liste de noms des écrivains français qui, depuis le moyen-âge (*La Chanson de Roland* se déroule de l'autre côté des Pyrénées) à travers presque toutes les époques (il suffit de mentionner Corneille, Molière, Lesage, Hugo, Musset, Mérimée, Gautier...) jusqu'à nos jours (Malraux, Bernanos, Saint-Exupéry), désignaient La Péninsule Ibérique et ses habitants sous différents aspects, simplifiant et idéalisant souvent la réalité. L'intérêt porté par Montherlant à l'Espagne s'inscrit dans cette tradition enracinée très profondément dans l'esprit français.

La présence des éléments ibériques est le critère principal qui détermine le choix des oeuvres pour le corpus de cette étude. Elle sera donc basée sur 4 drames: *La Reine morte*, *Le Cardinal d'Espagne*, *Le Maître de Santiago*, *Don Juan*, pièce connue aussi sous le titre *La Mort qui fait le trottoir* et sur un roman: *Le Chaos et la nuit*.

Les trois premiers drames ont un caractère historique. Ferrante, protagoniste de *La Reine Morte* poussé par une force mystérieuse, fait tuer la femme clandestine de Pedro, son fils, lequel, après avoir hérité du trône, la reconnaît pour reine. Il faudrait ajouter que *La Reine morte* évoque sans doute des événements réels liés à la fameuse histoire d'Inès de Castro, amante et mère des enfants d'un infant portugais du XVIème siècle.

Don Alvaro ou le Maître de Santiago vit dans l'univers de ses idées complètement opposées aux exigences de la réalité sociale de l'époque. En refusant d'aller en Amérique, ce qui serait lié aux profits matériels, il prive sa fille de dot et la condamne à la solitude.

*Le Cardinal d'Espagne*, une des dernières pièces de Montherlant, présente le personnage très complexe du cardinal Cisneros. Il répète très souvent que tout ce qu'il fait est motivé par sa volonté de servir l'État, et non pas par ambitions personnelles. Cependant, lorsqu'on le destitue de ses fonctions, il meurt. Le lecteur est amené à chercher le pourquoi de son décès. La divergence entre la prédilection pour l'exercice de l'âme et l'engagement dans les affaires publiques peut être considérée comme le point commun du Cisneros historique et celui de Montherlant.

La version montherlantienne de *Don Juan* s'écarte, à cause du substrat comique, de la vision traditionnelle du personnage du séducteur andalou. Dans le drame de Montherlant, il n'est ni trop vaniteux ni diabolique.

À la différence des drames qui puisent dans l'histoire ou dans les légendes de la Péninsule, les romans se déroulent au XX<sup>e</sup> siècle.

*Le Chaos et la nuit* achève le courant espagnol dans l'œuvre romanesque de Montherlant. Celestino, vieil émigré politique qui se croit toujours menacé par les envoyés de Franco rentre en Espagne pour régler les affaires testamentaires. Il y meurt dans des circonstances énigmatiques.

À la fin, il convient de souligner que les cinq titres mentionnés ci-dessus ne prétendent pas constituer une liste exhaustive d'œuvres ibériques de Montherlant. *Les Bestiaires*, *La Petite Infante de Castille*, ainsi que quelques essais du recueil *Coups de Soleil* s'y inscrivent aussi. Pourtant, c'est dans cette série de 4 drames et dans *Le Chaos et la nuit* que les caractères ibériques s'esquissent de manière la plus apparente.

## 2. Espagnol et Portugais aux yeux de Montherlant

Le caractère ibérique de l'œuvre de Montherlant se traduit avant tout par la conception des personnages qui se distinguent par un tempérament violent.

Ferrante, héros central de *La Reine morte*, don Alvaro et Cisneros — le cardinal d'Espagne se ressemblent tous non seulement à cause de

leur âge avancé. Chacun d'eux est situé à une époque de la vie où on devrait déjà céder la place aux jeunes et faire son examen de conscience. Cependant, ce n'est pas leur cas. Ferrante, avant son décès, entraîne dans l'abîme de la mort Inès de Castro, femme clandestine du fils. Sous l'influence d'Alvaro, Mariana, sa fille au seuil de la vie se retire de la société en renonçant à la vie conjugale. Quant à Cisneros, il ne sait pas accepter la fin de sa régence — il meurt d'amertume. Tous les trois sont obsédés par les idées fixes dont la réalisation s'impose comme but suprême de leurs derniers jours.

Ferrante dont le psychisme paraît le plus compliqué parmi ceux des trois hommes âgés, fait tuer Inès de Castro et son entourage pense que ce meurtre est justifié par la raison d'État. Il semble que le vieux roi incarne le Prince de Machiavel capable de commettre les plus cruelles infamies pour le bien de son pays. Néanmoins Ferrante avoue tout franchement qu'« il ne croit pas à l'État »<sup>1</sup>. La lassitude et la déception sont donc ses caractéristiques les plus importantes. La première désillusion se lie à Pedro qui jusqu'à un certain âge donnait de belles espérances, mais plus tard, son développement s'est arrêté et, en réalité, il n'a jamais atteint la maturité. On pourrait dire à propos de lui que « le manque de vices n'est pas une qualité ».

Ferrante ne se leurre pas sur la loyauté de ses courtisans. En s'apercevant qu'ils profiteront du moindre moment de faiblesse pour lui nuire (« basons la main que nous ne pouvons pas couper »<sup>2</sup>, commente Ferrante avec ironie), il leur reproche en même temps le caractère docile et soumis (« debout l'homme, debout on est toujours à vous relever »<sup>3</sup>). Cependant, l'attitude du fils et celle des courtisans ne suffisent pas à motiver l'ordre de tuer une femme enceinte. En réalité, il est déçu par la condition du roi (« Je suis prisonnier de ce que j'étais »<sup>4</sup>). Il croit son âme vide (« plus rien qu'un immense que

<sup>1</sup> H. de Montherlant, *La Reine morte*, Paris 1971, Gallimard, p. 145.

<sup>2</sup> Ibid., p. 72.

<sup>3</sup> Ibid., p. 73.

<sup>4</sup> Ibid., p. 134.

m'importe<sup>5</sup>). Son existence tragique consiste à „chercher à faire croire qu'il sent encore quelque chose<sup>6</sup>. En exerçant le pouvoir royal malgré lui, il expose son esprit à l'activité nuisible des idées fixes qu'il faudrait qualifier d'„obsession”. „Pourquoi est-ce que je la tue? Acte inutile, acte funeste<sup>7</sup>”, „C'est bien pire ou bien mieux<sup>8</sup> — ces deux répliques donnent le mieux l'idée de l'indifférence et de l'extrême relativité morale qui se sont emparées de son système de valeurs.

Son cadavre abandonné par toute la cour qui s'est groupée autour de celui d'Inès de Castro représente l'isolement de la personne qui tient le pouvoir.

Dans le cas de don Alvaro, protagoniste du *Maître de Santiago* qui est de même âge que Ferrante, il est moins difficile de définir l'idée fixe qui le persécute. En se considérant responsable de l'ordre de Santiago qui, d'ailleurs, n'existe plus, Alvaro cultive la vertu de la pureté qu'il perçoit d'une façon très dogmatique. À l'époque de la glorification des explorateurs des nouveaux continents, il ose s'exprimer avec amertume sur les conséquences de la conquista:

Par la conquête des Indes se sont installées en Espagne la passion du luxe, l'hypocrisie et l'indifférence à la vie du prochain.<sup>9</sup>

Réduire la manière de comprendre la notion de la pureté par Alvaro à l'aspect non-conformiste risquerait pourtant de donner une fausse image de ce personnage. L'idée qu'il a mise au sommet de son système de valeurs est au-dessus de toute exception. Alvaro y sacrifie le bonheur terrestre de sa fille:

Pour chercher à établir Mariana, il aurait fallu que je me perdisse en soucis de société.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Ibid., p.136.

<sup>6</sup> Ibid., p.133.

<sup>7</sup> Ibid., p.150.

<sup>8</sup> Ibid., p.113.

<sup>9</sup> Id., *Le Maître de Santiago*, Paris 1991, Gallimard, p.46.

<sup>10</sup> Ibid., p.66.

Lui, il préfère la retraite et le calme qui ne seraient troublés par personne. Cependant, la voix de Bernal, ami de Mariana est plus convaincante:

Vous sacrifiez votre enfant à vous—même et rien d'autre que vous—même!<sup>11</sup>.

Le jugement sur l'attitude d'Alvaro devient encore plus compliqué, si l'on ajoute que sa fille lui donne finalement raison et se soumet à son autorité. L'idée de la pureté est si attrayante qu'Alvaro devient complètement insensible aux plaisirs terrestres et intolérant à l'égard des vices du siècle. Il n'est pas pourtant un chrétien-modèle. Bernal l'accuse d'hypocrisie et, d'autre part, Montherlant définit la religiosité d'Alvaro comme mi-chrétienne, mi-islamique<sup>12</sup>. Il serait chrétien dans le renoncement au péché, et musulman dans la manière de concevoir Dieu comme être éloigné. Cela est très plausible, car après huit cent ans d'occupation arabe, la spiritualité des habitants de la Péninsule Ibérique devait subir de fortes transformations et influences. Montherlant suggère que l'esprit janséniste est très visible chez Alvaro. En reconnaissant que la scène où Mariana prend le parti de son père illustre la conception janséniste de la grâce qui pénètre dans l'âme humaine inopinément et en n'oubliant pas la sévérité janséniste d'Alvaro, il faut souligner absolument que ce n'est qu'une face de la spiritualité ibérique: L'Espagne était aussi le berceau de l'ordre des jésuites, adversaires des jansénistes.

Cisneros, protagoniste du *Cardinal d'Espagne* se distingue des deux autres par le fait qu'il ne transmet sa souffrance à personne. Il s'est adonné à la cause d'État. Les flatteurs disent que „l'Église et le royaume sont sa femme et son fils”<sup>13</sup>. Il se montre très exigeant envers lui-même et ses courtisans ce qui ne l'empêche pourtant pas de se rendre compte de leur méchanceté. Il prétend aimer leurs mépris, mais

<sup>11</sup> Ibid., p.75.

<sup>12</sup> Ibid., p.137.

<sup>13</sup> Id., *Le Cardinal d'Espagne*, Paris 1960, Gallimard, p.28.

l'un de ses conseillers le met tout de suite en question: „c'est le comble d'humilité ou le comble de l'orgueil?”<sup>14</sup>

Il ne parle que de sa soif d'adorer Dieu et de se reposer. Cependant, lorsque Cisneros apprend que le jeune roi n'a plus besoin de son service, il meurt, car il se sent profondément humilié.

Il serait intéressant maintenant de décrire la vie de Cisneros selon le schéma proposé par Montherlant dans la postface au *Cardinal d'Espagne*<sup>15</sup> et dans l'essai *Dramaturgie et tauromachie*.<sup>16</sup> Il compare la vie de Cisneros au destin du taureau de combat. L'animal est d'abord „levado” (il a la tête levée, fière), puis, il est „parado” („arrêté” — il s'aperçoit que sa force physique n'est pas suffisante pour tuer un faible mais adroit toréro), et finalement, juste avant la mort, il est „aplomado” („alourdi”). L'étape dans la vie de Cisneros où il croit à sa mission correspondrait à l'état fier du taureau. Le coup qui l'arrête est donné par la reine Jeanne. Ses paroles qui contestent l'importance du rôle de Cisneros („Le moulin tournera avec ou sans vous”<sup>17</sup>) l'affaiblissent et c'est le jeune roi qui l'achève. Cisneros croit que son travail n'a pas été jugé à sa juste valeur et meurt. „Il était donc bien comme les autres”<sup>18</sup>, s'écrit un des courtisans. Cisneros se trompait sur lui-même. En parlant du désir de se retirer, le cardinal ne s'apercevait pas de son attachement au pouvoir.

En résumant les considérations sur les protagonistes masculins de ces trois drames historiques de Montherlant, il serait à propos de constater qu'il existe beaucoup d'analogies qui les lient entre eux; à part leur âge avancé, ce sont la solitude et le fait d'avoir attribué la valeur suprême à une idée qui dans le cas de Ferrante a pris le caractère d'une obsession. Ferrante le cruel, don Alvaro l'inflexible dans sa conception de la pureté et Cisneros persuadé de sa mission

<sup>14</sup> Ibid., p.48.

<sup>15</sup> Ibid., p.230.

<sup>16</sup> Id., *Coups de Soleil*, Paris 1976, Gallimard, pp.281—291.

<sup>17</sup> Id., *Cardinal d'Espagne*, p.76.

<sup>18</sup> Ibid., p.127.

représentent les traits qui poussent à l'excès et entraînent des conséquences néfastes.

Quoique Don Juan ait beaucoup d'affinités avec Ferrante, Cisneros ou Alvaro (p.ex. l'âge, l'obsession — dans son cas, c'est le désir de séduire les femmes), il paraît nécessaire de le distinguer des autres. Don Juan montherlantien est un personnage quasi-bouffon. C'est seulement dans le 3<sup>ème</sup> acte qu'il devient plus sérieux.

Les différences et les ressemblances entre la variante proposée par Montherlant et le personnage légendaire semblent particulièrement intéressantes. Le Don Juan de Montherlant est un sexagénaire qui conserve toujours une passion obsessionnelle pour les femmes. Il n'a pourtant rien de démoniaque: courir les filles est son but unique. La versatilité ou, comme dit l'auteur, „la mobilité”<sup>19</sup> constitue l'essentiel de son caractère. Ses comportements proviennent d'une exaltation passagère et chaque action nie la précédente.

Apparemment, Dieu n'occupe qu'une place peu importante dans sa vie. Don Juan se croit athée et même pendant le tête à tête avec le Commandeur où il courait le risque d'être tué, il est assez insolent pour prononcer la phrase suivante: „Tuez-moi, Commandeur, par l'amour de ce Dieu qui n'existe pas”<sup>20</sup>.

Néanmoins, de temps à autre, ses paroles prouvent le contraire. Dans la même scène, toujours devant le Commandeur, il s'écrit: „Gloire à Dieu au plus haut des cieux”<sup>21</sup>. Après s'être revu avec Ana, une de ses amantes, il avoue avec conviction et sans ironie: „Dieu m'a protégé. C'est lui qui l'a conduite vers moi”<sup>22</sup>.

Son attitude envers Dieu se montre donc assez ambiguë, on pourrait la comparer à celle qu'il adopte face aux femmes, cela veut dire qu'il semble vain de chercher là un élément stable. À la question sur la contradiction entre le fait qu'il invoque très souvent le nom de Dieu et „ses confessions d'athéisme”, il y répond qu' „en lui, il y a une

<sup>19</sup> Id., *La Mort qui fait le trottoir* (*Don Juan*), Gallimard, Paris 1972, p.158.

<sup>20</sup> Ibid., p.79.

<sup>21</sup> Ibid., p.89.

<sup>22</sup> Ibid., p.148.

exaltation et une passion qui ont besoin de recours à Dieu, même s'il ne croit pas en Dieu.<sup>23</sup> Cette réplique révèle une sorte de dédoublement de personnalité: son côté émotionnel réclame l'existence d'un être suprême, laquelle est tout de suite mise en doute par son esprit.

Dans toutes les oeuvres ibériques de Montherlant apparaissent les motifs tauromachiques. *Don Juan* n'y fait pas exception. Déjà les premières phrases du drame sont très significatives:

Cette place vide, c'est assez impressionnant: l'arène avant la course de taureaux<sup>24</sup>.

Le but de Don Juan est de conquérir les femmes et duper leurs maris et pères. Son plaisir, comme celui du toréro, côtoie toujours la mort. Voilà ce que dit Alcazer, son fils:

Vous êtes comme le renard qu'on appoife d'une volaille qui flaire très bien le piège et qui vient quand même tant il a deviné.<sup>25</sup>

Sans aucun doute, le Don Juan montherlantien se rapproche, par certains traits, du stéréotype, et par d'autres, il s'en éloigne. Mise à part la passion pour les femmes qui constitue le point commun des deux Don Juan, on peut chercher encore quelques ressemblances entre eux dans le reniement de la foi. Il faut pourtant se rendre compte que Le Don Juan de Montherlant n'est pas toujours conséquent dans ses actions: quand il vit des moments difficiles, il réclame l'aide de Dieu. Malgré la scène finale où Don Juan ne peut pas retirer le masque figurant la mort, il n'a rien de diabolique, il est plutôt victime de la passion dont il n'est pas capable de se libérer. Le héros de Montherlant a 65 ans et ne réussit pas, durant l'action du drame, à confirmer sa réputation de séducteur. L'attrait physique n'est plus son fort; en visant à séduire une fille de 15 ans, il recourt, d'ailleurs en vain, à un cadeau

<sup>23</sup> Ibid., p.147.

<sup>24</sup> Ibid., p.25.

<sup>25</sup> Ibid., p.107.

précieux<sup>26</sup>. Le manque de virilité du protagoniste de *La Mort qui fait le trottoir* constitue le désaccord flagrant par rapport à l'amant légendaire.

Celestino du *Chaos et la nuit*, un vieil anarchiste qui a émigré en France possède quelques traits pareils à ceux des héros des drames. Il souffre lui aussi à cause d'une obsession: c'est le sentiment d'être menacé par les ennemis politiques — ceux de la gauche et ceux de la droite. Il s'écarte, comme Alvaro de la société et veut en isoler sa fille. Cependant, Pascualita et ses amis ne le prennent pas au sérieux. L'exil et le temps le transforment d'un combattant courageux de l'époque de la guerre civile en un vieillard ridicule.

Quoique angossé, il entreprend un voyage en Espagne où il meurt. Juste avant la mort, Celestino assiste à une drôle de corrida. Sur la réalité de la course se superposent les figures créées par son imagination:

Il y eut en même temps dans l'arène quarante matadors qui faisaient tous la même passe stéréotypée et à l'abri<sup>27</sup>.

Quelque temps après, le narrateur décrit précisément la transformation subie par l'esprit du héros:

Aujourd'hui il pensait que c'était l'homme qui était un taureau de combat. Ce qu'on toréait dans cette arène [...], c'était l'homme<sup>28</sup>.

Le personnage de Celestino marque un tournant dans la manière de percevoir la tauromachie par Montherlant. Le mythe solaire et la prétrise du toréro tels qu'ils étaient décrits dans *Les Bestiaires* ont disparu, à leur place, il y a Celestino qui effectue les passes de gabardine à une voiture et qui donne l'estocade à un fruit. Tout cela signale une maladie d'imagination qui fait penser à Don Quijote.

<sup>26</sup> Cf. *ibid.*, p.43.

<sup>27</sup> *Id.*, *Le Chaos et la nuit*, Paris 1973, Gallimard, p.274.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.276.

De même dans *Le Chaos et la nuit*, Montherlant offre une conception caricaturale de l'arène, qui considérée normalement comme un des lieux privilégiés de cet auteur, surgit ici dépourvue de tout compositant sacré<sup>29</sup>.

La comparaison de l'homme au taureau, en ce qui concerne *Le Chaos et la nuit*, est intégrée dans le récit. C'est aussi une raison qui justifie la juxtaposition de Celestino et des protagonistes des drames ibériques. Il n'existe qu'une différence qui les oppose: Celestino étant aussi tragique que Ferrante, Alvaro ou Cisneros, se montre en même temps caricatural, pourtant pas comique comme Don Juan.

### 3. Conclusion

Il paraît justifié de voir dans quelle mesure la vision montherlantienne de l'habitant de la Péninsule se rapproche ou s'éloigne de celle qui était propagée par la littérature française.

Certains personnages (p.ex. Ferrante, don Alvaro) des drames historiques ressemblent sous quelques aspects au Cid de P. Corneille ou à Hernani de V. Hugo. Il est vrai que les actes de Ferrante ou celles de don Alvaro entraînent les conséquences néfastes et que leurs idées paraissent assez ambiguës en comparaison avec les causes défendues par Le Cid ou Hernani. Cependant, la pureté quant à don Alvaro ou le bien d'Etat dans le cas de Cisneros fonctionnent comme l'honneur dans les pièces „espagnoles” des écrivains mentionnés plus haut, c'est à dire comme une valeur suprême à laquelle on sacrifie tout.

La question des divergences entre la vision traditionnelle de Don Juan et celle de Montherlant a été déjà abordée, mais il existe encore un personnage montherlantien qui avait son prototype dans la littérature espagnole. Il s'agit de Don Celestino qui peut être comparé à Don Quijote. Le protagoniste du *Chaos et la nuit* vit dans le monde de ses idées comme Tartarin de Tarascon de Daudet. Montherlant et Daudet profitent du fait que le brave Hidalgo de Cervantes soit déjà implanté dans la conscience du Français moyen. Il faut souligner que

<sup>29</sup> Cf. M.Monballin, *Le Décor dans l'oeuvre romanesque de Montherlant*, Louvain — La Neuve 1979, S.I. de l'Université Catholique de Louvain.

Daudet a facilité au maximum le décodage de la référence (les dilemmes de Tartarin sont présentés comme la lutte entre Tartarin-Quichotte et Tartarin-Pansa): par contre, Montherlant s'abstenait d'évoquer directement le nom du personnage créé par Cervantes. Le lecteur du *Chaos et la nuit* doit donc faire preuve d'une certaine expérience.

Pourquoi Montherlant a situé ces quatre drames et un roman, ainsi que beaucoup d'autres oeuvres dans l'ambiance ibérique? Il faut rappeler A.Blanc<sup>30</sup> qui croit que les Français comprennent mieux certains mots et gestes dans le contexte espagnol. Cette réponse, bien que vraisemblable, n'est pas exhaustive. Montherlant montrait bien des fois son dégoût pour les touristes qui profanent l'Espagne par leurs représentations simplistes. Il convient pourtant d'observer que son oeuvre est, d'une part, profondément marqué par le stéréotype de l'Espagne, et d'autre part, ses livres perpétuent les clichés sur ce pays. Les oeuvres de fiction et les essais de Montherlant propagent la conception de l'Espagnol qui se caractérise par la violence. Cela illustre le mieux la thèse que Montherlant est lui-même victime des lieux-communs.

Pour un Européen non-ibérique, y compris Montherlant, la corrida est le symbole de l'Espagne. Dans presque toutes ses oeuvres espagnoles les motifs tauromachiques exercent un rôle très important. À côté du toréro, Montherlant met les danseuses de cabaret qui remplacent les joueuses de castagnettes de Mérimée.

Montherlant ne s'est pas libéré de l'influence de l'image traditionnelle de l'Espagne, même si ses voyages et la connaissance de la langue le prédisposaient à montrer ce pays tel qu'il semblait être en vérité. Il ne voulait peut-être voir en Espagne que le pays des toréros, la meilleure illustration de son idéal du macho.

<sup>30</sup> A. Blanc, *La Reine morte. Analyse critique*, Paris 1970, Hatier, p.58.