

Rousseau en Espagne au XVIII^e siècle

Jacques Soubeyroux
Université Jean Monnet/Saint-Étienne

On sait l'exceptionnelle résonance qu'ont eue les œuvres de Rousseau dans toute l'Europe, en dépit – parfois à cause – des nombreuses controverses et interdictions auxquelles leur publication a donné lieu dans de nombreux pays, à commencer par la France et la Suisse. Dans ce contexte européen, l'Espagne constitue pourtant un cas particulier dans la mesure où l'autorité du philosophe genevois s'y heurtait à une autre autorité, celle de l'Inquisition qui, si elle n'envoyait plus guère d'hérétiques et de sorcières au bûcher, se montrait encore très vigilante quant à la pénétration des écrits mettant en cause l'orthodoxie religieuse, ceux des philosophes étrangers en particulier qui, de leur côté, ne se privaient pas de dénoncer l'archaïsme d'une telle institution. La réception de Rousseau, auteur consacré, son « visa » pour reprendre l'expression employée par Véronique Gély dans son exposé introductif de notre colloque, s'écrivait donc en termes de conflit et c'est ce conflit entre deux autorités, celle de l'auteur étranger et celle d'un tribunal religieux et politique, avec les répercussions qu'il a pu avoir sur les plans idéologique et esthétique, que j'ai voulu questionner. Je résumerai d'abord rapidement, en m'appuyant sur les travaux de différents historiens, ce qui est le mieux connu, qui concerne les poursuites engagées par l'Inquisition contre les œuvres de Rousseau, en essayant de nuancer des conclusions parfois trop péremptoires. Je m'attacherai ensuite à étudier plus particulièrement, en utilisant des sources inédites et novatrices¹, ce qui est moins connu, à savoir les stratégies et les moyens détournés par lesquels les idées et les modèles rousseauistes ont subverti la norme idéologique imposée en Espagne pour créer une dynamique créatrice qui a été source de renouveau esthétique au théâtre et dans le roman.

L'Inquisition et l'œuvre de Rousseau

Contrairement au contrôle *a priori* exercé par le Conseil de Castille auquel était soumise toute publication, même périodique, la censure inquisitoriale ne pouvait intervenir qu'*a posteriori*, à la suite d'une dénonciation, qui ne se produisait parfois que plusieurs années après

¹ Je n'utiliserai pas ici les travaux fondateurs mais déjà anciens de J. R. Spell (*Rousseau in the Spanish World before 1833. A study in Franco-Spanish Literary Relations*, The University of Texas Press, 1938) et je m'appuierai principalement sur les mémoires de Maîtrise et de Master 2 de Maud Le Guellec soutenus le premier à l'université de Saint-Etienne sous ma direction en 2003 et le second à l'université de Paris III sous la direction de Mme Françoise Etienne en 2005. Je remercie Maud, actuellement Maître de Conférences à l'université de Lille III, qui m'a autorisé à diffuser les résultats inédits de sa recherche et m'a aidé en me communiquant les documents qui me manquaient pour la réalisation de mon travail.

la parution d'un ouvrage. Pourtant, dans le cas de Rousseau, la réaction a été exceptionnellement rapide : le *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité*, publié en France en 1755, fut condamné dès 1756, et la trilogie constituée par *La Nouvelle Héloïse*, *Le Contrat social* et *L'Émile*, publiée en 1761 et 1762, fit l'objet en 1764 d'une interdiction assortie d'une « condamnation de première classe » de l'ensemble des œuvres de l'auteur, parues et à paraître, étendue même aux possesseurs d'une licence autorisant la lecture des ouvrages prohibés. Rousseau lui-même était présenté dans cette sentence comme le Diable ou l'Antéchrist, qualifié de « auteur hérétique, opposé à la religion, aux bonnes mœurs, au gouvernement civil et à la juste obéissance aux supérieurs² ».

Ces condamnations sévères étaient-elles réellement efficaces ? Oui, sur le plan intérieur, dans la mesure où elles ont empêché toute traduction des œuvres de Rousseau qui ne pouvaient donc être lues que dans le texte français, ce qui ne pouvait constituer un obstacle pour les membres de l'élite éclairée, comme on le verra³. Dans la mesure aussi où le risque de poursuite a induit une certaine prudence, pouvant aller jusqu'à l'auto-censure, chez bon nombre d'intellectuels, qui rend difficile une juste appréciation de l'influence de ces œuvres. Mais les nombreux témoignages recueillis dans les archives inquisitoriales et dans les écrits des contemporains tendent à montrer que le cordon sanitaire établi par l'appareil inquisitorial pour empêcher l'entrée en Espagne d'ouvrages étrangers était loin d'être imperméable. Si l'on en croit l'éditeur genevois François Grasset, qui était présent à Madrid lors de la condamnation de *L'Émile*, ce jugement eut même un résultat inverse de celui qui était recherché : le fait que le livre ait été brûlé dans l'église des Dominicains engagea plusieurs seigneurs espagnols et les ambassadeurs de cours étrangères à se le procurer à tout prix et à le faire venir par la poste⁴.

Le commerce clandestin des livres étrangers prohibés semble même avoir été prospère, qu'ils soient introduits par voie terrestre à travers la frontière du Pays Basque ou par voie maritime, par les ports de la côte cantabrique (de Saint-Sébastien à Gijón) ou de la côte méditerranéenne, et surtout par Cadix où vivait une nombreuse colonie de commerçants français. Dans les cent-neuf dossiers de différents tribunaux inquisitoriaux portant sur des livres interdits qui ont été dépouillés par Lucienne Domergue, le nom de Rousseau apparaît 45 fois, les œuvres les plus souvent citées étant *Le Contrat social*, *L'Émile* et *La Nouvelle Héloïse*⁵. Ces lecteurs du philosophe genevois étaient d'une grande diversité : ils vivaient dans des provinces différentes, ils étaient avocats, professeurs, militaires, libraires, étudiants et même parfois

² ESTEBAN León, « Las obras ilustradas sobre educación y su recepción en España », *Revista de Educación*, 1988, número extraordinario dedicado a *La Ilustración española*, p. 152 : « autor hereje, opuesto a la religión, a las buenas costumbres, al gobierno civil y a la justa obediencia a los superiores » (traduction personnelle).

³ Les premières traductions datent de la seconde décennie du XIX^e siècle : 1812 (Valencia) pour le *Contrat social*, 1814 (Bayonne), 1820 (Bordeaux), 1821 (Madrid) pour *La Nouvelle Héloïse*, 1818 (Bordeaux) pour *L'Émile*. Il n'existe de nos jours encore aucune édition des œuvres complètes de Rousseau en espagnol.

⁴ Cité par DEFOURNEAUX Marcelin, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1963, p. 158.

⁵ DOMERGUE Lucienne, « Lectores de Rousseau », *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, p. 43-67.

ecclésiastiques. Les bibliothèques privées des grandes figures de la *Ilustración* attestent la fréquence de la lecture clandestine des œuvres de Rousseau : on a trouvé une édition en français de *L'Émile* dans les bibliothèques de Jovellanos, de Meléndez Valdés et de Pablo de Olavide. Ce dernier, qui fut condamné par l'Inquisition en 1776, possédait aussi une édition en trois volumes d'*Oeuvres diverses* de Rousseau avec qui il avait entretenu une relation épistolaire. Ces quelques exemples, qu'on pourrait multiplier, confirment les conclusions du grand érudit catholique Menéndez Pelayo qui écrivait dans son *Histoire des hétérodoxes espagnols* (*Historia de los heterodoxos españoles*, 1880) :

Je n'exagère pas si je dis qu'aujourd'hui même les bibliothèques particulières d'Espagne sont inondées d'exemplaires de Voltaire, de Rousseau, de Volney, de Dupuy, etc., et qui proviennent pour la plupart de cette époque⁶,

c'est-à-dire du XVIII^e siècle. On peut donc affirmer que l'élite éclairée espagnole était familiarisée avec la pensée et les différentes formes d'écriture de Rousseau. Il nous reste à voir comment cette connaissance, née de la lecture, s'est investie dans les écrits des *Ilustrados*, des simples références aux emprunts et des imitations à la création de genres nouveaux.

Des références aux emprunts

Comment parler de Rousseau dans l'Espagne de la fin du XVIII^e siècle sans être censuré et poursuivi par l'Inquisition ? A cette question qu'ont dû se poser plusieurs membres de l'élite éclairée, le duc d'Almodóvar apporta une réponse originale dans sa *Décade épistolaire sur l'état des lettres en France* (1781)⁷ : ne pouvant parler directement du Philosophe genevois, il cède la parole à l'Abbé Sabatier de Castres dont il traduit littéralement l'article qui lui est consacré dans ses *Trois siècles de littérature française* (1772). Ce texte dénonce les erreurs du parti philosophique dans lequel Sabatier avait milité avant de se ranger parmi les défenseurs de la religion, mais il ne cache pas une réelle admiration pour le génie de Rousseau, faisant l'éloge de *La Nouvelle Héloïse* et de *L'Émile* et qualifiant le *Contrat social* de traité « profond, original, lumineux ».

Une autre stratégie consista à traduire des passages entiers des œuvres de Rousseau en dissimulant le nom de leur auteur, ou en le désignant de façon indirecte. Ce procédé fut fréquemment utilisé par la presse, genre qui se développa tardivement en Espagne et qui fut le plus largement ouvert aux idées venues d'Angleterre et de France. Je prendrai deux exemples empruntés aux deux principaux périodiques de la seconde moitié du siècle.

⁶ MENENDEZ PELAYO Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, 2a edición, Madrid, V. Suárez, 1930, t. VI, p. 305-306, cité par Jean Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1954, p. 311.

⁷ SILVA Francisco María (de), Duque de Almodóvar, *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha en París año de 1780*, Madrid, Sancha, 1781.

Le premier est *El Pensador* de Clavijo y Fajardo, qui fut le grand périodique des années 1760. Son discours n°12, intitulé « Sur l'éducation » (« Sobre la educación ») est dans sa quasi-totalité une traduction littérale de passages du Livre premier de *L'Émile*⁸. Ce plagiat est d'autant plus remarquable qu'il est daté de 1762, l'année même de la sortie du traité de Rousseau, ce qui atteste la rapide diffusion de celui-ci en Espagne avant son interdiction en 1764. Le discours 16, s'ouvre sur cette phrase qui reprend presque au pied de la lettre la première phrase de *L'Émile* : « Tout est bon, dit un auteur célèbre, en sortant des mains de la nature : tout est mauvais après être passé par celles de l'homme⁹ ». Quant à la suite du texte, elle se construit autour de quelques idées-force du *Discours sur les origines de l'inégalité* (« on commença à dire “ceci est à toi et ceci est à moi” ») et du *Contrat social*.

Une vingtaine d'années plus tard, les emprunts à l'auteur de *L'Émile* se multiplient dans le principal périodique des années 1780, *El Censor*, qui reprend des idées ou des passages entiers de celui que le rédacteur désigne par la périphrase « ce grand philosophe genevois » dans le traitement de nombreux thèmes : les relations entre pères et fils (discours 36), du bon usage des richesses (discours 39), contre les superstitions (discours 46), sur l'autorité des parents (discours 64), sur le théâtre comme un mal nécessaire, principalement dans les villes (discours 92), contre la torture (discours 156), à tel point que dans sa thèse sur la presse espagnole du XVIII^e siècle Paul-Jacques Guinard a pu affirmer : « On peut dire que l'influence du Genevois s'étend, d'une manière diffuse dans tout le journal, comme dans tant d'autres écrits de l'époque¹⁰. »

Cette influence, on la retrouve tout autant au niveau idéologique qu'au niveau pédagogique dans les ouvrages des vingt dernières années du siècle : elle est manifeste dans les écrits des économistes les plus avancés, comme León de Arroyal qui défend l'idée de la nécessité d'un nouveau pacte social dans ses *Lettres politico-économiques au comte de Lerena* (*Cartas político-económicas al conde de Lerena*, 1787-1790 et 1792-1795). Et elle est tout aussi flagrante dans *Eusebio* (1786), un roman pédagogique souvent qualifié de « *Émile* espagnol ». L'auteur, Pedro Montengón (1745-1824), était un jésuite défroqué qui s'était réfugié à Naples après l'expulsion d'Espagne de l'ordre en 1767. Le roman raconte l'histoire d'un jeune Espagnol devenu orphelin à la suite du naufrage du bateau sur lequel il naviguait avec ses parents, qui est recueilli et élevé par des quakers du Maryland. Au terme d'une éducation naturelle dans une ferme éloignée des vices de la ville, Eusebio fait un voyage plein

⁸ Ce « plagiat » est démontré de façon indiscutable par la confrontation des deux textes proposée par José Santos Puerto, « La penetración de Rousseau en España: el caso de *El Pensador* de Clavijo y Fajardo », *Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, X^o Coloquio de la Asociación de Profesores de francés de la universidad española*, La Laguna, 2001, t. III, p. 1249-1260.

⁹ « Todo es bueno, dice un autor famoso, cuando sale de las manos de la naturaleza: todo es malo después que pasa por la de los hombres » (traduction personnelle).

¹⁰ GUINARD P.-J., *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'une genre*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 297.

de désillusions en Angleterre, en France et en Espagne, avant de retourner à Philadelphie pour y retrouver le bonheur et la vertu. Si la trame de l'*Eusebio*, influencée par les romans d'aventures du XVIII^e siècle, est plus romanesque que celle de l'*Émile*, on retrouve dans les principes d'éducation que le maître Hardyl inculque à son élève cet idéal de vertu et de tolérance sur fond de déisme qui constituait l'essentiel des idées pédagogiques de Rousseau. Cela ne manqua pas de susciter la méfiance de l'Inquisition : dénoncé en 1787, un an après sa parution, le roman fut condamné en 1798 au terme d'une longue procédure de qualification et Montengón dut présenter une édition expurgée qui n'obtint qu'en 1807 la licence de publication.

Ainsi, qu'elle soit diffuse ou manifeste, masquée ou déclarée, l'influence de Rousseau a nourri la pensée de l'élite éclairée et enrichi les contenus de la littérature espagnole de la fin du XVIII^e siècle, tous genres confondus. Mais elle a aussi apporté des nouveautés esthétiques qui ne sont pas moins importantes dans les genres théâtral et romanesque.

Le *Pygmalion* en Espagne

Parmi la dizaine de pièces, appartenant à différents sous-genres, écrites par Rousseau, une seule a franchi les Pyrénées et a marqué l'histoire du théâtre espagnol. Il s'agit de *Pygmalion*, écrite en 1762 et jouée pour la première fois avec son accompagnement musical en 1770 à Lyon, puis à Paris en 1775, et représentée ensuite en Espagne, d'abord dans sa version originale française à Madrid en 1788, puis dans des versions espagnoles différentes, en prose ou en vers, dues à plusieurs traducteurs ou dramaturges, Francisco Durán, Juan Ignacio González del Castillo et Francisco Mariano Nifo, à Cadix et à Madrid en 1788, 1792, 1793 et 1796. Chacune de ces versions donna lieu à la publication d'un livret qui n'attira pas l'attention de la censure, même quand le nom de Rousseau figurait explicitement dans le titre¹¹. Ce n'est qu'en 1792, lorsque González del Castillo demanda à rééditer son livret sous forme de livre, que l'Inquisition réagit et interdit l'ouvrage accusé de contenir des propositions « incitant à la lascivité et contraires aux maximes fondamentales de notre Religion et de notre Morale », formule stéréotypée applicable à toute œuvre de Rousseau et sans relation explicite avec la pièce qui était examinée. Cette interdiction n'empêcha pourtant pas la poursuite des représentations de la pièce, comme on l'a vu¹².

¹¹ La plupart de ces publications se présentent simplement comme « traduites du français », mais celle de Cadix de 1788 précise : *Versión parafrástica del Pigmalión, en verso endecasílabo, escena lírica unipersonal de Rousseau (original francés) por D. Juan Ignacio González del Castillo, representado en 17 de agosto de 1788*, Imprenta Ximénez Carreño, Cádiz.

¹² La réception de la pièce a été étudiée par Juan Fernández Gómez, « Notas sobre *Pigmalión* en el siglo XVIII español », *Archivum*, Universidad de Oviedo, XXV, 1975, p. 269-273. Pour ma part j'utilise largement, dans cette partie de mon travail, le mémoire de Master 2 de Maud Le Guellec, *L'influence socio-littéraire de Rousseau en Espagne : la question théâtrale*, Université Paris 3, 2005.

Comment expliquer ce succès de *Pygmalion* en Espagne ? D'abord par la situation de crise que connaissait le théâtre espagnol de l'époque, incapable de renouveler son répertoire qui faisait une large place aux « comedias » de Calderón, aux « autos sacramentales » et aux comédies de magie à grande mise en scène. Depuis la publication de la *Poétique* de Luzán en 1737, plusieurs projets de réforme avaient été élaborés, mais les comédies néo-classiques ne réussirent à s'imposer avec Leandro Fernández de Moratín que dans les premières années du XIX^e siècle. La pièce de Rousseau, qualifiée de « scène lyrique », qui était composée presque entièrement du monologue d'un sculpteur tombé amoureux d'une de ses statues, et qui prétendait moins raconter une histoire que donner à voir des sentiments, proposait un modèle résolument nouveau, aux antipodes de la comédie héroïque du Siècle d'Or. Mais elle comportait aussi une autre dimension nouvelle avec la musique dont la complémentarité avec les paroles était essentielle pour exprimer les états d'âme du personnage et qui n'avait donc rien à voir avec la musique des opérettes populaires (les « tonadillas » et les « zarzuelas ») qui occupaient la scène jusque là. Le *Pygmalion* de Rousseau, qui fut rapidement imité par quelques-uns des meilleurs dramaturges espagnols du moment, donna naissance à un genre nouveau qui reçut des qualificatifs différents : si certains, comme González del Castillo, conservèrent le nom de « scène lyrique » que Rousseau avait donné à son monologue, Tomás de Iriarte, qui est comme traducteur, essayiste, fabuliste et dramaturge, une des figures majeures des Lumières espagnoles, préféra celui de « scène tragique unipersonnelle » (« escena trágica unipersonal ») pour son *Guzmán el Bueno* (1790) qui connut un immense succès et fut à son tour imité par d'autres dramaturges. Les dernières années du XVIII^e siècle virent ainsi les scènes de la capitale et des grandes villes de province envahies par une quantité de « monologues dramatiques », de « mélodrames unipersonnels », de « mélodrames en un acte » ou de « scènes tragico-lyriques » que la critique a finalement réunis sous le nom générique de « mélologue » (« melólogo ») dont José Subirá a résumé les différentes composantes dans la définition suivante : « Genre théâtral inventé par Rousseau, dans lequel l'orchestre dialogue avec les mots de l'acteur situé sur la scène, pour exprimer, grâce à la musique, les sentiments qui l'agitent¹³. »

Plusieurs manuscrits des pièces espagnoles qui ont été conservés avec leur partition, entre autres la version du *Pygmalion* de Nifo et le *Guzmán el Bueno* de Iriarte, montrent que les « mélologues » espagnols respectaient le principe de l'alternance entre parole et musique voulu par Rousseau : à chaque fois, dans la version de Nifo par exemple, une didascalie précise que « la musique occupe l'intervalle », « la musique occupe le silence de l'acteur », ou encore « ce passage est occupé par la musique », de telle sorte que la musique ne se superpose jamais au

¹³ « Género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven », SUBIRA José, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, C.S.I.C., 1949, cité par M. Le Guellec, *L'influence socio-littéraire de Rousseau...*, p. 22.

langage. Le *Guzmán el Bueno* de Iriarte annonce cette alternance dès le sous-titre : « scène tragique unipersonnelle avec de la musique dans ses intervalles ¹⁴ ». Et l'auteur a indiqué de façon précise chacun des instruments qui doivent intervenir successivement (le violon, la viole, la contrebasse, le hautbois, la flûte, la clarinette). Finalement ce que le *Pygmalion* de Rousseau a introduit en Espagne, ce n'est pas un thème qui aurait été destiné à renouveler un répertoire à bout de souffle, c'est une autre forme d'écriture théâtrale et d'expression scénique privilégiant l'intériorité, et c'est une façon nouvelle d'envisager les rapports entre théâtre et musique grâce à la création d'un nouveau langage musical. Même s'il ne dura qu'une vingtaine d'années, le succès du mélologue marqua une étape dans un processus de changement qui se poursuivrait jusqu'à l'émergence du drame romantique dans les années 1830.

***La Nouvelle Héloïse* et le renouvellement du roman espagnol de la fin du siècle**

L'histoire du roman espagnol du XVIII^e siècle est paradoxale et sans doute unique en Europe. Alors que l'Espagne avait créé au XVII^e siècle avec le *Don Quichotte* et les romans picaresques des modèles qui devaient être imités dans tous les pays voisins, le genre romanesque fut l'objet au XVIII^e siècle d'incessantes diatribes de la part de l'Eglise et de tout un secteur de l'élite éclairée, défenseur de la morale la plus puritaine, qui dénonçaient les dangers de la passion et s'en prenaient à toutes les formes du « romanesque », que ce soit dans le récit en prose ou au théâtre. Pendant un siècle on n'écrit pratiquement plus de romans en Espagne, alors même que la réédition constante des grandes œuvres du Siècle d'Or – quarante-quatre éditions du *Don Quichotte*, quatorze du *Buscón* de Quevedo entre 1700 et 1808¹⁵ – atteste l'existence d'un public de lecteurs demandeurs de ce genre de littérature. Il faut attendre la dernière décennie du siècle, au cours de laquelle se multiplient les traductions des romans étrangers, pour assister à un renouvellement des formes et des contenus romanesques avec l'émergence des romans épistolaires à contenu sentimental – *Leandra* (1797) de Valladares de Sotomayor, *Serafina* (1798) de Mor de Fuentes – dans le droit fil de la traduction de la *Pamela* de Richardson en 1794. Tout aussi déterminante, l'influence de Rousseau emprunta une voie indirecte, plus originale. Si la première traduction de *La Nouvelle Héloïse* fut plus tardive (1814 à Bayonne), pour les raisons déjà indiquées, certaines imitations, dues à des épigones de Rousseau, pénétrèrent plus tôt en Espagne : c'est le cas de *La philosophe par amour ou lettres de deux amants passionnés et vertueux* (1765), attribuée à un avocat du nom de Gatrey,

¹⁴ « Escena trágica unipersonal con música en sus intervalos ».

¹⁵ Chiffres empruntés à l'article de Antonio Fernández Insuela, « Sobre la narrativa de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII », *Revista de Literatura*, n° 109, 1993, p. 55-84.

librement traduite par un libraire-imprimeur de Salamanque, Francisco de Tójar, et publiée dans cette ville en 1799¹⁶.

Le lien entre le roman de Rousseau et celui de Gatrey, outre la similitude des sous-titres, est explicitement établi dès l'Avis de l'éditeur de *La philosophe par amour* qui qualifie *La Nouvelle Héloïse* de roman « immortel... qui vivra toujours ¹⁷ ». Le mariage impossible entre deux jeunes amoureux dont les familles appartiennent à des classes sociales différentes est la source du conflit entre amour et convenances sociales ou entre autorité paternelle et liberté des enfants, qui est identique dans les deux romans, où on retrouve la même conception de l'amour pur, fondé sur la vertu, qui fait dire à l'héroïne de Gatrey, Adelaïde, « J'adore ses vertus et, s'il cesse d'en posséder, il n'est plus rien pour moi ¹⁸ », tout comme Saint-Preux affirmait : « quand je cesserai d'aimer la vertu, je ne t'aimerai plus ». Un amour qui ne saurait empêcher le respect dû aux parents par les enfants, mais qui justifie aussi des revendications qui reprennent de grandes idées affirmées dans toute l'œuvre de Rousseau sur différents sujets : l'opposition entre naissance et mérite, l'éducation, la justice, etc. L'échange épistolaire favorise le débat et permet de « saisir dans leur intersubjectivité les rapports entre les personnages ¹⁹ », qu'il dote d'une véritable épaisseur humaine. Sur ce plan *La philosophe par amour* va même plus loin que *La Nouvelle Héloïse* en inversant les rôles à l'intérieur des couples et en faisant de la femme, Adelaïde, le personnage actif, qui n'hésite pas à déclarer ses sentiments à l'être aimé. Dans l'Avis de l'éditeur sur lequel s'ouvre le roman de Gatrey et qui est fidèlement traduit dans le Prologue de l'édition espagnole, l'auteur justifie le comportement de son héroïne avec des arguments qui ont une résonance très rousseauiste :

Pourquoi doit-il y avoir plus de conséquence à un tel aveu de la part d'une femme qui aime, que de la part d'un homme ? [...] Rien de plus conforme aux principes de la Nature et de la raison. Mais la Nature a trop perdu de ses droits ; sa voix ne parle plus que dans les cœurs et l'on rougit tous les jours d'en orner sa bouche. Les hommes se sont imposé des chaînes, sous le poids desquelles ils succombent, sans oser s'en affranchir²⁰.

¹⁶ *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Salamanca, en la oficina del editor, 2 vol., 1799. Il existe une édition récente avec une préface de Joaquín Álvarez Barrientos qui apporte quelques informations sur Francisco de Tójar, connu comme traducteur d'œuvres françaises assez osées qui eut plusieurs fois maille à partir avec l'inquisition (TOJAR Francisco (de), *La filósofa por amor*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Publicaciones de la universidad de Cádiz, 1995). Pour une comparaison entre *La Nouvelle Héloïse* et *La filósofa por amor*, je renvoie au mémoire de Master 1 de M. Le Guellec, *L'influence française en Espagne à la fin du XVIII^e siècle : La Nouvelle Héloïse et La filósofa por amor*, Université de Saint-Etienne, 2003.

¹⁷ *La philosophe par amour...*, Paris, Cailleau, 1766, p. IX.

¹⁸ « Adoro sus virtudes, y, si deja de tenerlas, para mí es nada ».

¹⁹ L'expression est de Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, p. 161.

²⁰ *La philosophe par amour...*, op. cit., p. XIII-XIV.

²¹ SARRAIL Jean, *L'Espagne éclairée...*, op. cit., p. 306.

La hardiesse d'Adélaïde réussit à fléchir l'autorité rigoureuse de son père pour faire triompher son amour dans un dénouement euphorique qui s'oppose à la fin tragique du roman de Rousseau. Peut-être est-ce cette hardiesse qui plut à Francisco de Tójar et qui le décida à traduire une œuvre qui fut rééditée deux fois en 1805 et 1814 et qui contribua aussi à faire connaître en Espagne le roman de Rousseau, communément appelé « la *Julia* », qui, bien qu'il n'ait été traduit que tardivement, n'en est pas moins considéré de nos jours comme une des œuvres-clé de la transition entre les Lumières et le Romantisme.

Conclusion

Le premier acquis de ce travail est sans doute la confirmation de la porosité de l'appareil inquisitorial, incapable d'empêcher la pénétration de l'œuvre de Rousseau en Espagne en dépit des nombreuses condamnations prononcées : on dira, en reprenant une formule de Jean Sarrailh, que « la douane des pensées » n'a pas pu s'opposer à la « contrebande intellectuelle ²¹ » dont on a pu voir quelques-unes des multiples stratégies qu'elle a utilisées et la large diffusion des œuvres de Rousseau qu'elle a favorisée, dans tous les genres. Les travaux inédits de Maud Le Guellec nous ont permis de voir comment, au moment où les conséquences de la Révolution française déchiraient l'élite éclairée espagnole provoquant une crise idéologique qui remettait en cause la toute-puissance de la Raison, le *Pygmalion* et *La Nouvelle Héloïse* ont contribué au renouvellement de la littérature espagnole en apportant des modèles nouveaux qui faisaient une large place à l'intériorité du Moi et à l'expression des sentiments. La multiplication des traductions de Rousseau pendant les trois premières décennies du XIX^e siècle, dont certaines sont l'œuvre d'éminentes figures du monde des lettres de l'époque (José Marchena, José Mor de Fuentes) a donné une visibilité nouvelle à cette influence durable. Je terminerai en m'arrêtant sur une conjonction chronologique qui me semble emblématique de la reconnaissance de cette influence. En 1836, à l'heure où le romantisme s'imposait enfin en Espagne, Mor de Fuentes, qui est l'auteur d'un des premiers romans épistolaires sentimentaux espagnols, la *Serafina*, en 1798, et qui avait publié l'année précédente une traduction de *Werther*, traduisait *La Nouvelle Héloïse*, soulignant ainsi le lien étroit existant sur le plan esthétique entre le roman épistolaire du XVIII^e siècle et la littérature romantique, qui justifie le qualificatif de « parrain du romantisme » (« padrino del romanticismo ²² ») qui a été donné par Iris Zavala à Jean-Jacques Rousseau.

²² L'expression de Iris Zavala est citée par M. Le Guellec, *L'influence française...*, cit. p. 95.