

L'écriture du fantasme : le cycle des « novelas árabes » d'Isaac Muñoz (1881-1925)

Manon Larraufie

Mémoire de Master Recherche Études Romanes 2nde année

Septembre 2018

Sous la direction de Madame la Professeur Sylvie Baulo



Université Toulouse II -Jean Jaurès

UFR Langues, Littératures et Civilisations étrangères

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines

L'écriture du fantasme : le cycle des « novelas árabes » d'Isaac Muñoz (1881-1925)

Manon Larraufie

Mémoire de Master Recherche Études Romanes 2nde année

Septembre 2018

Sous la direction de Madame la Professeur Sylvie Baulo

Jury :

Madame la Professeur Sylvie Baulo, Université de Toulouse Jean-Jaurès

Monsieur le Professeur Javier Pérez Bazo, Université de Toulouse Jean-Jaurès



Université Toulouse II -Jean Jaurès

UFR Langues, Littératures et Civilisations étrangères

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines

Annar a Rebbi nudjen,
Lfjul tuetjet en,
Armi relin deg lka'a.
Dimeksauen ermi ter ten.
Ig zfd ren luten.
Ar tzeeggid en deg essa'a ia.
Uida ull iu tjessent en,
Ur tjeddu id sen,
Ur sain ula lmenfiaa.

Piedad, mi Dios, yo estoy enfermo y
sufro.
No soy más que un pobre despojo
Atormentado por todas las torturas.
Los jardines tienen fragancias misteriosas,
Las llanuras brillan como oros,
Y la riqueza luce como una fiesta.
Oh, corazón, tú no gozarás nada,
Ni nada sentirás.
Vales menos que una pobre hoja seca.

Si Mohand. *El jardín de los deseos*,
Poème XIV, traduction d' Isaac Muñoz, Madrid,
Renacimiento, 1914.

Remerciements

Je souhaiterais remercier en tout premier lieu ma directrice de recherche, Madame la Professeur Sylvie Baulo. Toujours à l'écoute, patiente, attentive, humaine, elle a su me guider et me laisser entrevoir certaines perspectives, bien au-delà de mes lectures ou de mes certitudes initiales.

Je tiens également à citer Madame la Professeur Amelina Correa Ramón qui a toujours bien voulu répondre à mes interrogations, grande spécialiste de l'écrivain Isaac Muñoz, sans oublier les enseignements dispensés par Monsieur Alet Valéro, Madame Amaia Arizaleta, Madame Marta Palenque et Monsieur José Augustín Vidal, des universités de Toulouse et de Séville.

Je remercie de manière bien plus informelle ma famille, mes amis de Master qui ont fait de ces années universitaires un souvenir insigne, empli d'interrogations, de remises en question et de découvertes, mon compagnon, et, bien sûr, mon éternelle source d'inspiration, Monique Deregibus.

Enfin, je ne saurais dire à quel moment j'ai commencé à m'intéresser à l'orientalisme ni qui je dois remercier pour cela. Peut-être tout simplement le destin qui, un jour, alors que j'étais encore au lycée, a fait en sorte que mon chemin croise celui d'une enseignante d'histoire des arts. Elle m'a proposé d'étudier une œuvre de Delacroix. Je n'ai pas choisi *La liberté guidant le peuple* ou *La barque de Dante*. Mon choix s'est porté sur *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Je suis allée au Louvre, j'ai regardé longtemps, très longtemps ce tableau immense, jusqu'à ce que les quatre femmes intègrent mon espace, à moins que ce ne soit moi qui ai intégré le leur.

Sommaire

INTRODUCTION	1
1. Approche épistémologique de la littérature orientaliste	5
1.1. Les études (post)coloniales : théories générales	6
1.1.1 Les hiérarchies	7
1.1.2. Moi et l'Autre	10
1.1.3. Les limites	12
1.2. Les études (post)coloniales appliquées à la littérature moderniste	16
1.3. Le cas des œuvres du cycle des « novelas árabes » d'Isaac Muñoz : érotisme, décadence et orientalisme face à l'approche postcoloniale.	21
2. Isaac Muñoz : Vie, Œuvre et Orient	29
2.1. Biographie d'un dandy du début du XXème siècle	30
2.2. Publications de l'écrivain	35
2.2.1. Romans et poésies	36
2.2.2. Essais, souvenirs de voyage et articles	38
2.3. Les romans du cycle des « novelas árabes » : présentation et résumés	39
2.3.1. Les romans d'Andalousie	40
2.3.2. Les romans d'Afrique du Nord	41
2.3.3. Les romans du Proche-Orient	44
3. Analyse des personnages dans les romans du corpus	51
3.1. Les narrateurs : voyageurs, bohémiens et orientaux	52
3.1.1. Le narrateur-protagoniste bohème d'Ambigua y cruel et de Morena y trágica	53
3.1.2. Le protagoniste révolutionnaire de La serpiente de Egipto et La fiesta de la Sangre	57
3.2. Le prototype féminin ou l'orientalisation de la traditionnelle dichotomie « Mater dolorosa » vs « Mater triumphalis »	60

3.2.1.	Les trois personnages féminins de Ambigua y cruel	60
3.2.2.	La figure de Nikris dans La serpiente de Egipto	63
3.3.	La vision de l'arabe, du juif et du musulman dans les « novelas árabes »	66
4.	Analyse du temps et de l'espace dans les romans du corpus	70
4.1.	Trois espaces, trois cultures : Andalousie – Maroc – Proche Orient	70
4.2.	Tension entre les espaces ouverts et les espaces fermés	73
4.2.1	Les espaces clos ou les scènes d'intimité	75
4.2.2	Les espaces semi-fermés ou semi-ouverts : la vie quotidienne	77
4.2.3	Les espaces ouverts ou le désir de liberté	79
4.2.4.	Les espaces urbains	82
4.3.	Le jeu entre deux époques : l'entre-deux siècles et l'Égypte antique	84
CONCLUSION		87
Annexes:		89
Annexe 1 :		89
Annexe 2.a :		90
Annexe 2.b :		93
Annexe 3.a :		94
Annexe 3.b :		95
Annexe 3. c :		96
Annexe 4 :		97
Annexe 5 :		98
Annexe 6 :		99
Annexe 7 :		100
Annexe 8 :		101
Annexe 9 :		104
Annexe 10 :		104
Annexe 11 :		105

Annexe 12 :	106
Annexe 13 :	106
Annexe 14 :	107
Annexe 15 :	108
Annexe 16.a :	109
Annexe 16.b :	110
Annexe 16.c :	111
Bibliographie de base :	112
Bibliographie :	112

INTRODUCTION

Le présent mémoire intitulé « L'écriture du fantasme : le cycle des « novelas árabes » d'Isaac Muñoz (1881-1925) » ne rend pas compte de manière exhaustive du travail de l'écrivain espagnol, mais permet une approche de ses romans orientalistes et quelques pistes de réflexion afin de les étudier au mieux. À partir de la définition de l'orientalisme, et plus particulièrement de l'orientalisme espagnol, proposée dans mon mémoire de première année, j'ai souhaité, à la fois élargir et resserrer mon objet de recherche, grâce à un corpus de six romans d'Isaac Muñoz : élargir car ils n'appartiennent pas seulement au mouvement orientaliste, mais également au modernisme, voire au symbolisme, et resserrer car je me concentre dès lors uniquement sur la littérature, mettant volontairement de côté l'iconographie, bien que les deux disciplines restent étroitement liées.

Mon hypothèse initiale était celle de l'existence d'un *Ailleurs* et d'un *Autre* fantasmés et refoulés qui se situeraient à la fois dans le miroir de l'orientaliste espagnol et dans les productions orientalistes. Cette théorie peut aisément s'appliquer aux romans qui composent notre corpus, mais pourquoi ne pas aller plus loin et émettre l'hypothèse d'une reconstruction, entièrement fictive, fondée sur une association de fantasmes et refoulements de l'écrivain, sans doute, mais surtout de toute une génération de lecteurs occidentaux ?

Pour ce qui est du contexte historique, nous considérerons la période qui s'étend de 1898 à 1914, puisque c'est en 1898 qu'Isaac Muñoz commence à écrire des nouvelles et des romans, et que c'est en 1914 que sera publié le dernier d'entre eux.

L'époque d'entre-deux siècles en Espagne est marquée par de nombreuses mutations et altérations de la société, de la politique, de l'économie, de la culture et des sciences, comme dans tous les autres pays d'Europe occidentale, bien que l'évolution de la péninsule ne soit pas toujours parallèle à celle de la France ou de l'Angleterre. Cette ère débute avec la perte des dernières colonies espagnoles et la crise du système politique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. En effet, 1898 est la date clé qui sonne la fin de quatre années de guerres contre les insurgés de Cuba et des Philippines. Les organisations ouvrières luttent à ce moment-là contre la guerre, avec le slogan « o todos o ninguno », puisque la majorité des soldats envoyés étaient issus de milieux modestes, les autres pouvant payer pour ne pas être appelés au front.

Les désastres humains et économiques liés à cette guerre créent un climat de pessimisme qui, sur le plan littéraire, donne lieu à ladite « Crisis de fin de siglo ». L'Espagne vit alors une banqueroute sociale, culturelle, économique et politique. La crise de 98 remet en cause également le système du « turnismo », qui avait été mis en place en 1876 par Cánovas del Castillo (1828-1897) et Mateo Sagasta (1825-1903), pour supplanter le pouvoir monarchique de la Restauration¹. Ce système permettait une alternance continue entre le « Partido Liberal Conservador² » et le « Partido Liberal Fusionista³ », grâce à des élections truquées qu'organisaient les caciques de chaque circonscription. Le courant de pensée qui a participé à la vie politique et économique de la fin du XIX^{ème} siècle en Espagne est le « regeneracionismo ⁴ ». Ce dernier propose différentes solutions face aux problèmes, selon eux, causés par le « caciquismo », comme par exemple le développement de l'éducation, l'eupérisation ou l'autonomie locale.

Enfin, l'Espagne a pour projet d'imposer son hégémonie sur le Maroc depuis le milieu du XIX^{ème} siècle (avec la « Guerra de África » d'octobre 1859 à avril 1860) mais celle-ci se limite, à cette époque- là, aux possessions de Ceuta et Melilla. En 1906, lors de la Conférence Internationale d'Algeciras, les Espagnols acquièrent le droit de gouverner une partie du territoire marocain. Le protectorat espagnol au Maroc commence officiellement le 27 novembre 1912, date de la convention franco-espagnole de Madrid, qui fait suite au traité signé en mars entre la France et le Maroc. Le pays est donc divisé en deux territoires distincts, chacun gouverné par une des deux puissances européennes⁵.

Depuis le XVIII^{ème} siècle en Europe⁶, trois groupes sociaux se distinguent : les classes populaires, les classes moyennes⁷ et l'aristocratie. Le premier est composé pour l'essentiel de

¹ Période historique espagnole qui débute avec le retour des Bourbons (partis en exil pendant la Révolution de 1868). Alfonso XII, fils d'Isabel II, revient donc en 1874. Une nouvelle constitution fut établie en 1876 et cette dernière ne fut abolie que par la dictature de Primo de Rivera en 1923.

² Parti politique créé par Cánovas del Castillo. Le parti prit fin à la mort de ce dernier.

³ Parti politique créé en mars 1880 par l'union du « Partido Constitucional » et les diverses branches libérales. Son représentant fut Mateo Sagasta et il disparut avec l'arrivée de la dictature de Primo de Rivera.

⁴ Courant qui prétend rénover la réalité sociale et économique espagnole. Ce ne fut pas un mouvement de pensées unitaire. La définition du terme « regeneracionismo » peut varier selon l'auteur ou le politique qui l'utilise.

⁵ Annexe 1 : carte représentant cette répartition.

⁶ Parfois plus tôt ou plus tard selon les pays.

⁷ Le concept de « bourgeoisie » dans l'Espagne du XIX^{ème} siècle est relativement délicat : « Rappelons donc, que si le mot "bourgeois" est employé depuis longtemps, il l'est dans l'acception traditionnelle de "citadin bénéficiant de privilèges", parfaitement repérable dès la naissance de l'unité espagnole ; et que le terme de *burguesía* n'apparaît qu'au milieu du XIX^e siècle. L'historien qui affronte ce problème est conduit à revenir au terme ancien, plus vague, plus souple, mais aussi infiniment plus ambigu, celui de *clases medias*. Il introduit en

paysans dans les zones rurales et d'ouvriers dans les zones urbaines. En Espagne, la vie des agriculteurs ne change guère entre la fin du XIX^{ème} siècle et la Seconde République, en particulier dans les régions oubliées par le capitalisme (Andalousie, Estrémadure, etc.). Quant aux ouvriers, leur nombre ne cesse d'augmenter, conséquence directe de l'exode rural et du besoin de main d'œuvre croissant dans les grandes villes de Catalogne ou du Pays Basque. C'est, en effet, dans ces régions qu'a réellement débuté la révolution industrielle en Espagne, grâce à l'industrie textile et à la sidérurgie. Le rôle de la femme subit également de nombreuses mutations, en particulier dans les classes populaires et moyennes, bien que leur instruction diffère selon le milieu social auquel elles appartiennent⁸.

Les écrivains et artistes espagnols de l'époque vivent ce que les critiques ont ensuite appelé la « Segunda Edad de Oro ». De grands peintres émergent comme Joaquín Sorolla, Francisco Gimeno ou Ignacio Pinazo Camarlench, influencés par l'impressionnisme français, ainsi que des auteurs comme Pio Baroja, Valle Inclán, Azorín, Manuel Machado ou Antonio Machado. Des écrivains en langues se font également connaître, comme Joan Maragall et Josep Carner en Catalogne, ou Eduardo Pondal, Manuel Curros Enríquez et Eduardo Blanco Amor en Galice. La rédaction de « folletines », revues et journaux, était une manière pour les intellectuels de transmettre leurs idées aux espagnols lettrés depuis le début du XIX^{ème} siècle. Ce fut là le biais essentiel de la diffusion de la culture jusqu'à la Guerre Civile.

À l'échelle internationale, le début du XX^{ème} siècle présente plusieurs événements marquants comme la mort de la Reine Victoria, qui signe la fin d'une époque, le début de la domination américaine, qui remplacera d'ailleurs parfois celle de l'Europe sur les pays latino-

même temps une dimension nouvelle : l'idée que ces classes se situent en permanence dans un devenir aussi bien économique que politique ; elles sont des classes intermédiaires, multifformes, et dont les liens avec les classes sociales mieux définies vont varier selon leur origine et leur insertion dans l'économie et la société espagnoles. » Témime Émile & Chastagnaret Gérard. (1978). « "Classes médias" et concept de bourgeoisie dans la société espagnole du XIXe siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, n°3, p. 101-113.

⁸ «A finales de siglo, no eran iguales las enseñanzas que recibía una mujer perteneciente a la clase obrera que otra nacida en el seno de una familia burguesa. La primera tenía probabilidades de no llegar a escribir y leer correctamente tras, en el mejor de los casos, asistir irregularmente unos cuantos años a la escuela primaria. La segunda podía incluso aprender algo de francés o de piano. Por otra parte, la sociedad española, incipientemente industrial, llegó estos años a pensar en un tipo de enseñanza femenina que posibilitara a la mujer obrera y a la de la pequeña burguesía incorporarse más eficazmente al sistema productivo. No obstante, para las hijas de la burguesía, las puertas de las escuelas superiores y de las universidades permanecerían cerradas todavía algunos años.» Enrique Bernard Royo. (1983). «La instrucción de la mujer a finales del siglo XIX», *Historia de la educación*, n°2, Ediciones Universidad de Salamanca.

[En ligne : https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/79328/1/La_instruccion_de_la_mujer_a_finales_del.pdf]

américains, le début du protectorat français au Maroc, ainsi que de la Première Guerre Mondiale qui, elle aussi, représentera le début d'une nouvelle ère pour les pays impliqués dans le conflit.

L'écriture des romans d'Isaac Muñoz se situe donc dans ce contexte historique si particulier qu'est l'entre-deux siècles en Europe. C'est essentiellement à partir des études postcoloniales que nous pourrions analyser le corpus par rapport à l'objet de la production littéraire, et non à l'écrivain ou au récepteur, bien que ces derniers points de vue puissent être pris en compte. Trois grands sujets d'études s'appliquent à cette théorie : les personnages, les lieux, les temps, mettant volontairement de côté la forme de l'œuvre⁹, qui n'est pas étudiée par les études postcoloniales. Enfin, comme nous l'expliquerons par la suite, le contexte historique code les romans orientalistes, mais également la bibliothèque antérieure qui, déjà, mettait en scène les fantasmes et refoulements du lecteur et de l'auteur occidental.

Le présent travail sera divisé en quatre parties. Dans un premier temps, il présentera une approche épistémologique de la littérature orientaliste. Ensuite, il expliquera les aspects biographiques d'Isaac Muñoz. Enfin, il analysera les personnages des romans du corpus et, dans une dernière partie, le temps et l'espace.

⁹ Au sens de « format », portant sur les caractéristiques physiques du roman, de la poésie, de l'essai, etc. Dans la traditionnelle dichotomie du fond et de la forme, les études postcoloniales ne s'intéressent qu'à la première approche. L'œuvre est alors une sorte de microcosme véhiculant une certaine idéologie, de certaines images, que souhaitent étudier les théoriciens des *postcolonial studies*.

1. Approche épistémologique de la littérature orientaliste

Lorsque l'on décide d'étudier l'orientalisme, qu'il soit littéraire ou artistique, français, espagnol, britannique ou portugais, quels choix théoriques s'offrent à nous ? Peu en réalité. Certains préféreront une approche relativement positiviste, quand d'autres s'appuieront sur les études (post)coloniales. Lorraine Decléty définit ainsi l'orientalisme positiviste qui s'est concrétisé durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle :

Cette évolution reflète, selon moi, l'influence croissante du positivisme sur tous les champs de la création artistique (la peinture orientaliste connaît une évolution similaire). Celle-ci implique une nouvelle conception du rapport entre source et interprétation, marqué par un nouveau souci d'authenticité, et le refus des excès de l'imagination de l'époque romantique. Les édifices en « néo-styles » doivent dorénavant manifester le nouvel esprit scientifique en restant fidèle au modèle¹⁰.

J'exclus donc dans un premier temps la première théorie, qui se situe du point de vue de l'artiste¹¹, aujourd'hui largement révolue dans la recherche en sciences humaines¹², pour me tourner vers la seconde, qui se situe du point de vue de l'œuvre, et plus précisément de l'objet de la production artistique ou littéraire. Cette dernière, initiée par Edward Saïd grâce à la publication de *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* en 1978, apparaît comme notre « science normale »¹³ depuis les années 1980. Je souhaiterais donc analyser la littérature orientaliste espagnole à partir du paradigme théorique des

¹⁰ Lorraine Decléty. (2005). « L'Orientalisme, entre connaissance et réinterprétation de l'architecture islamique », *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris : INHA (« Actes de colloques »).

¹¹ Au sens large, l'écriture étant « l'art d'écrire ».

¹² Edward Saïd l'exprime dans *Orientalisme* (p.21) : « Je crois que deux défauts sont à craindre : la distorsion et l'imprécision, pour mieux dire l'espèce d'imprécision que produisent une généralisation trop dogmatique et une focalisation trop positiviste ».

Tammouz Al-Douri reprend cette idée dans son mémoire de maîtrise (*Trouble dans l'identité nationale. Les études postcoloniales en France*, 2011) : « Mais au-delà de l'historicité du discours orientaliste, c'est l'historicité de tout discours, y compris du discours « scientifique », qui se trouve ici soulignée par Saïd. L'Orientalisme s'inscrit en effet dans un contexte global de remise en cause du positivisme scientifique par un ensemble de critiques, qu'on les qualifie de « postmodernes », de « constructivistes » ou de « postpositivistes ». Saïd participe à ce débat en proposant une distinction entre le « savoir pur » et le « savoir politique ».

Lahouari Addi l'exprime également concernant les travaux anthropologiques de l'américain Clifford Geertz dans *Clifford Geertz: interprétation et culture* (p. 30) : « En critiquant de manière si convaincante le positivisme dans les sciences sociales, Geertz a participé à délégitimer le discours anthropologique de moins en moins accepté dans les départements d'anthropologie dans les années 1980 par des étudiants qui ont la perspectives des études postcoloniales avaient ouvert les yeux sur l'ethnocentrisme occidental ».

¹³ Voir *La structure des révolutions scientifiques* de Thomas Samuel Kuhn. La « science normale » constitue, selon lui, le paradigme accepté au sein de la majorité des communautés scientifiques, à une époque donnée. C'est ainsi qu'apparaissent les études postcoloniales depuis les années 1980, particulièrement aux États-Unis, bien qu'elles soient aujourd'hui largement remises en question.

études (post)coloniales, bien que ces dernières ne fassent pas l'unanimité au sein de la critique.

Cependant, nous ferons appel à d'autres théories afin d'enrichir au mieux l'analyse de l'œuvre. L'aspect orientaliste sera développé en lien avec la théorie des *post colonial studies* mais l'aspect romanesque pourra être considéré à travers le prisme des essais des philologues russes Mikhaïl Bakhtine (1895-1965) et Vladimir Propp (1895-1970), ainsi que de Vincent Jouve ou Gérard Genette (1930-2018).

1.1. Les études (post)coloniales : théories générales

Tout commence dans les années 1970 avec la figure d'Edward Said, père fondateur des études (post)coloniales. Il naît en 1935 à Jérusalem, d'un père chrétien palestinien et d'une mère chrétienne libanaise. Il part ensuite aux États-Unis, en 1951, pour continuer sa scolarité et entre à Harvard où il réalisera son doctorat. Il devient en 1970 professeur de littérature à l'Université de Columbia. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, bouleverse les études littéraires. Pour la première fois, un scientifique démontre et déconstruit la manière dont l'Occident voyait, et voit encore, l'Orient, à partir d'une relecture politique et idéologique des œuvres orientalistes des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

L'ouvrage clé de Said se décompose en trois parties : « le domaine de l'orientalisme », « l'orientalisme structuré et restructuré » et « l'orientalisme aujourd'hui ». C'est cette approche qui nous intéresse ici tout particulièrement, car il y développe une définition nouvelle de l'orientalisme. Pour ce faire, le scientifique prend appui sur le concept de connaissance de l'être ou de la zone géographique que l'on appelle « oriental(e) », ainsi que sur la représentation de ses sujets et espaces par les occidentaux. Said rappelle également les « projets » européens pendant l'époque coloniale et la « crise » de ces derniers pendant l'entre-deux-guerres, grâce à une perspective plus historique et philosophique.

1.1.1 Les hiérarchies

L'Orient serait alors une « création » de l'Occident, le « créateur » étant, comme toujours, dominant vis-à-vis de sa création. Cette phrase d'Edward Said résume cette idée de hiérarchies de pouvoirs : “La relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination : l'Occident a exercé à des degrés divers une hégémonie complexe” (Said, 2005, 18). L'orientalisme devient dès le XIX^{ème} siècle, comme je l'ai rappelé auparavant dans *Itinerario de Granada a Jerusalén, el orientalismo español o la construcción de un allá y de un otro fantaseados y reprimidos (1850-1915)*¹⁴, une discipline à part entière dans l'institutionnalisation des sciences humaines. De ce fait, il véhiculera l'idée d'un Orient exotique, largement fantasmé et manipulé par les occidentaux. Cette vision de l'Orient doit alors être considérée comme inhérente à la culture occidentale (Said, 2005, 25) :

[L'orientalisme] est plutôt la distribution d'une certaine conception géoéconomique dans des textes d'esthétique, d'érudition, d'économie, de sociologie, d'histoire et de philologie; c'est l'élaboration non seulement d'une distinction géographique (le monde est composé de deux moitiés inégales, l'Orient et l'Occident), mais aussi de toute une série d'« intérêts » que non seulement il crée, mais encore entretient par des moyens tels que les découvertes érudites, la reconstruction philologique, l'analyse psychologique, la description de paysages et la description sociologique; il est (plutôt qu'il n'exprime) une certaine volonté ou intention de comprendre, parfois de maîtriser, de manipuler, d'incorporer même, ce qui est un monde manifestement différent (ou autre et nouveau) ; [...] En fait, ma thèse est que l'orientalisme est — et non seulement représente — une dimension considérable de la culture politique et intellectuelle moderne et que, comme tel, il a moins de rapports avec l'Orient qu'avec « notre » monde.

Edward Said, ainsi que les autres scientifiques de la « postcolonialité » qui lui ont succédé, ne s'appuient pas sur la vision dichotomique Orient/Occident qui renverrait de manière chronologique à une distinction entre période coloniale et période postcoloniale, mais considèrent qu'il n'y a pas eu de rupture idéologique et que, par conséquent, l'ère postcoloniale doit s'étudier en lien avec le passé colonial. Dans cette veine scientifique, Bill Ashcroft définit le terme « postcolonial » comme « toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours » (Ashcroft, 2012, 14).

¹⁴ Mémoire de première année

L'étude de l'orientalisme est finalement l'étude d'un discours, qu'il apparaisse sous la forme d'une œuvre artistique ou littéraire. Et ce discours nous amène à réfléchir tant sur le texte, le contenu visible, que sur le paratexte, plus implicite. Ainsi, outre le message interne à l'œuvre, il existe une dualité à la fois omniprésente et dissimulée : celle de l'auteur /artiste ou du lecteur/spectateur, comme il existe celle de l'orateur et de son public. Le lien invisible qui se dresse alors entre les deux sujets de la dualité compose un ensemble de réflexions et de positions, que l'on appelle l'idéologie. Le discours est alors une pure production idéologique, qui, dans le cas de l'orientalisme, vise l'autre et l'ailleurs « orientaux ».

Said ne croit pas en l'Orient comme entité réellement présente. Ce qui existe ne serait qu'une représentation erronée de l'Orient, une *orientalisation* de l'Orient. Ainsi, les attentes des occidentaux aux XVIII^{ème}, XIX^{ème} et XX^{ème} siècles étaient telles, que face à la « déception » vécue dans les terres dites « orientales », orientaliser l'autre et l'ailleurs selon les stéréotypes de l'époque était inévitable. Ce qui est représenté ne correspondrait alors à aucune réalité, mais à un imaginaire largement développé depuis le XVIII^{ème} siècle¹⁵. Ce processus réalisé, entre autres, par les écrivains voyageurs et artistes voyageurs, est décrit par Edward Said comme « la distorsion et l'imprécision, pour mieux dire l'espèce d'imprécision que produisent une généralisation trop dogmatique et une focalisation trop positiviste »¹⁶.

Dans son ouvrage, Said rappelle également le phénomène d'intertextualité, qui implique une contextualisation de toute création. De ce fait, une œuvre orientaliste a impliqué par la suite une œuvre orientaliste B et ainsi de suite. Chacune sera différente, mais chacune s'appuiera implicitement sur le schéma de la précédente. Le contexte de l'art colonial empêche alors une certaine créativité, la possibilité de passer outre l'académisme. L'exploitation du sujet oriental, par exemple, sera donc toujours partielle, car elle dépendra de l'exploitation généralisée de ce sujet au sein d'une communauté artistique, littéraire ou scientifique. Le discours orientaliste ethnocentriste, sera réduit à la « récitation » d'une même stéréotypie tout au long du XIX^{ème} siècle.

Comme je l'avais évoqué dans mon travail de Master 1, l'orientalisme selon Edward Said pourrait se résumer grâce à la distinction géographique et culturelle entre Orient et Occident, une distinction hiérarchisée, comme nous l'avons précisé précédemment. Cette

¹⁵ Il est communément admis que l'orientalisme commence au XVIII^{ème} siècle. Plusieurs critiques considèrent cependant qu'il prenait déjà sa source dans les textes et représentations médiévales. Au XVIII^{ème} siècle se produirait alors une sorte de Renaissance orientale, d'engouement nouveau pour l'Orient.

¹⁶ Said, Edward. (2005), p.21.

division renvoie à une différenciation entre « nous », sous-entendu occidentaux, et « eux », sous-entendu orientaux. En aucun cas une assimilation des deux entités n'est considérée par le scientifique palestino-américain.

En effet, l'orientalisme est en fin de compte une vision politique de la réalité, sa structure accentue la différence entre ce qui est familier (l'Europe, l'Occident, « nous ») et ce qui est étranger (l'Orient, « eux »). Cette vision a, d'une certaine manière, créé, puis servi les deux mondes ainsi imaginés : les Orientaux vivent dans leur monde, « nous » dans le nôtre; cette vision et la réalité matérielle se soutiennent, se font fonctionner l'une l'autre. Une certaine liberté dans les rapports est toujours le privilège de l'Occidental; parce que sa culture est plus forte, il peut pénétrer le grand mystère asiatique, comme disait Disraeli, se colleter avec lui, lui donner forme. (Said, 2005, 59).

Ces deux concepts (Orient et Occident) sont représentés ici comme des catégories. L'être humain peut donc appartenir à l'une des deux catégories mais en aucun cas aux deux, voilà ce que tentent de nuancer nombre de scientifiques aujourd'hui qui réfutent les études postcoloniales.

De plus, l'orientalisme est une discipline (évoquée par le suffixe « isme »). Said prend comme point de départ les érudits de la Renaissance – alors qu'il serait possible de remonter jusqu'aux archives du Bas Moyen-Âge puis se concentrer sur l'apogée de la discipline au XIX^{ème} siècle, appelée « Renaissance orientale ».

Enfin, il paraît essentiel de définir le « Moi »¹⁷ orientaliste de l'écrivain, appliqué ici à l'auteur Isaac Muñoz, en vue de l'appliquer par la suite aux narrateurs, mais en nous basant désormais sur le texte de Said et le point de vue des chercheurs qui suivent sa théorie.

¹⁷ La définition du « moi » peut se construire d'un point de vue psychanalytique, *das Ich* en allemand, en l'opposant au « ça » et au « surmoi ». Ici, nous nous contenterons de l'opposer au « lui », « autre », « étranger », « sujet représenté », tout ce qui finalement ne fait ni partie du « moi » auteur ou du « moi » narrateur. Pour Lacan, dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*, l'imaginaire est « le registre du moi avec ce qu'il comporte de méconnaissance, d'aliénation, d'amour et d'agressivité dans la relation duelle ». Peut-être que cette approche s'apparenterait finalement au travail même de l'écrivain ou du poète. Ainsi, certains disent devenir un « autre » le temps de l'écriture, peut-être alors pour devenir ce « moi » narrateur. Fernando Pessoa écrit dans son essai *Le chemin du serpent* : « Je suis diversement autre d'un moi dont je ne sais s'il existe (ni s'il est ces autres). Je suis multiple ». Cela se reflète chez lui de manière particulière avec les hétéronymes, ce qui n'est pas le cas chez Isaac Muñoz. Cela crée par la suite une série de confusions pour le lecteur à cause de la frontière floue (voire de l'absence de frontière) entre le réel et la fiction.

1.1.2. *Moi et l'Autre*

Pour comprendre la dualité entre le « Moi » et l' « Autre », il faut tout d'abord préciser que certains vont plus loin, et parlent alors de « post-impérialisme », plus que de « post-colonialisme ». La colonisation peut être étudiée par le prisme de ses discours, représentés par des textes, des œuvres d'art, etc. Il nous faut alors les concevoir dans leur sens foucauldien, c'est-à-dire comme une pratique discursive qui aboutit à une violence épistémique¹⁸. L'épistémè telle qu'elle est décrite par Michel Foucault dans *Les mots et les choses* n'est pas seulement une idéologie, mais l'édifice qui supporte les productions intellectuelles et culturelles d'une époque, ici les productions orientalistes. Le climat intellectuel qui a tendance à concevoir comme marginal tout ce qui lui est étranger et à le décrédibiliser, reproduit dans le discours le clivage colonisateur *versus* colonisé. Le colonisé devient alors « l'Autre », l'objet du discours, pour nous ici objet de production littéraire ou artistique aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

Il existerait alors pour l'Europe un monde binaire, divisé en deux parties (en théories égales mais en pratique inégales) : l'Orient et l'Occident. Le « moi » ou « je » de l'artiste, écrivain, poète, voyageur, scientifique, etc. aborde alors « l'autre », et exerce, volontairement ou non, une certaine pression sur cet autre, liée à une série d'intérêts qu'il a lui-même créée.

Mais qui était (voire est pour les postcolonialistes) ce « je » ? Il s'agirait, depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, d'amateurs ou de professionnels, passionnés par ce qui relève de l'Orient. Être orientaliste est indiscutablement à la mode tout au long du XIX^{ème} siècle, que l'on soit savant ou simplement enthousiaste à l'idée d'appréhender l'exotisme et le mystère de ces contrées que l'on considère alors comme moins civilisées mais riches d'art, de littérature, de langues ou de ressources primaires.

Qui est alors cet « autre » ? Il est l'objet du discours que l'on étudie, celui qui est différent, celui qui vit dans cet Orient lointain. Ce « il » parle une autre langue, souvent sémitique mais pas seulement. À partir du moment où il ne parle pas une langue latine ou germanique, il paraît « exotique ». La langue étant synonyme de culture, la sienne est par conséquent différente. La différence intrigue l'orientaliste, mais au lieu de l'assimiler et de la

¹⁸ Voir l'article « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse de discours » de Dominique Maingueneau (*Langage et société*, 2011) qui revient sur le concept d'idéologie comme formation discursive, en rapport direct avec la théorie de Foucault.

comprendre, il cherche à en tirer des données scientifiques qu'il pourra ramener en Occident dans de petits carnets de croquis.

Mais, parfois, l'orientaliste est déçu de son voyage, à la fois géographique, scientifique et initiatique. En effet, l'occidental part avec un imaginaire, un autre idéal forgé au cours de ses années d'études, une théorie qu'il souhaite retrouver en pratique. La rencontre avec l'Orient ne correspond pas toujours aux attentes du « moi ». Il n'a pas d'autre choix alors que d'orientaliser « l'autre » pour qu'il corresponde à un modèle stéréotypé. Il s'agit de « la confrontation polémique » dont parle Said, « des lentilles à travers lesquelles l'Orient est vu et qui modèlent le langage, la perception, la forme de la rencontre entre l'Est et l'Ouest » (Said, 2005, 75).

Cependant, cette dualité doit être repensée, à travers le prisme du refoulement, au sens d'action qui empêche d'extérioriser une réaction d'ordre affectif (sans parler ici du sens psychanalytique du terme, repéré et défini par Freud puis repris par Lacan¹⁹). Afin de nuancer la thèse d'Edward Said, il semble nécessaire de mettre en exergue le cas espagnol, à la fois semblable à l'orientalisme européen, et différent grâce à son histoire médiévale qui lui a offert un rapport atypique à l'Orient. Mon hypothèse serait celle selon laquelle l'oriental serait un autre refoulé qui se situerait dans le miroir de l'orientaliste et sur lequel ce dernier ne cesserait de fantasmer. Parfois la limite entre le chercheur et l'objet de sa recherche devient alors flou, et cet objet ne ferait que renvoyer au chercheur une image de lui-même.

Pourquoi parler d'autre refoulé ? Parce que la relation des Espagnols à l'Orient est ambiguë, car leur intérêt est intimement lié au débat sur l'identité nationale espagnole, dû à une longue présence musulmane et juive, en particulier dans le sud de l'Espagne. En cela il nous faut considérer l'affirmation suivante d'Edward Said : « La culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même, inférieure et refoulée ». Les espagnols refusent alors d'accepter l'Orient comme partie intégrante de leur culture, voire de la civilisation européenne. L'ambiguïté s'accroît quand certains orientalistes espagnols se revendiquent comme « orientaux » plus que comme « occidentaux », tout en gardant un point de vue colonialiste. Issac Muñoz et Francisco Villaespesa, par exemple, se promènent dans les rues de Madrid dans les années 1910 en tenues traditionnelles marocaines, une attitude qui contraste radicalement avec la

¹⁹ expli

mode européenne et qui cherche, sans doute, à attirer l'attention sur une certaine forme de revendication. Pedro de Alarcón écrit à Emilia Pardo Bazán : “Usted bien sabe que yo soy moro. Allah es grande y hará de mi lo que quiera”.

Ici se situe notre première limite à la science normale développée par Said. Il ne peut nous apporter d'explication à cette manière de vivre à l'orientale dont jouissent quelques *dandies* et *bohémios* orientalistes de la fin du XIX^{ème} siècle ou du début du XX^{ème} en Espagne, puisqu'il ne se place point du côté du créateur. Il ne s'agit donc pas simplement ici d'une mode orientale (tenues japonisantes, mobilier japonais ou arabe, tentures et tapis orientaux qui décorent les maisons bourgeoises européennes, etc.), mais plutôt d'une revendication et d'une assimilation. Ces intellectuels espagnols ne se contentent pas d'observer, ils s'identifient, comme nous le verrons par la suite avec la figure d'Isaac Muñoz.

1.1.3. Les limites

L'engouement pour les études postcoloniales est incontestable. Aux travaux d'Edward Said se greffent ceux d'Ania Loomba à la fin des années 1990 (*Colonialism / Postcolonialism, Postcolonial Studies and Beyond*), de Maureen Murphy, Zahia Rahmani, Trevor Harris, Susan Finding en France, entre autres, de Santiago Castro-Gomez en Colombie ou encore Karina Bidaseca en Argentine.

Ces scientifiques ne se sont pas intéressés au cas espagnol (ou seulement dans le cadre de la colonisation au XVI^{ème} siècle de l'Amérique), préférant centrer leurs recherches sur les deux grandes puissances européennes des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles : la France et l'Angleterre. Il nous faudra, de ce fait, élargir le débat sur la dichotomie Orient/Occident à partir de l'étude de l'époque précoloniale et coloniale espagnole en Afrique du Nord, et son influence sur les œuvres orientalistes de l'époque.

La Grande-Bretagne et la France ont dominé la Méditerranée orientale à partir de la fin du dix-septième siècle. Mon étude de cette domination et de cet intérêt systématique ne rend cependant pas justice a) à l'importante contribution fournie à l'orientalisme par l'Allemagne, l'Italie, la Russie, l'Espagne et le Portugal; b) au fait que la révolution dans les études bibliques, stimulée par des pionniers intéressants à différents titres, comme l'évêque Lowth, Eichhorn, Herder et Michaelis, a donné une impulsion marquante à l'étude de l'Orient au dix-huitième siècle.

En premier lieu, j'ai dû centrer rigoureusement mon travail sur les matériaux anglo-français, puis américains, parce qu'il me semblait indiscutable que non seulement l'Angleterre et la France ont été des pionniers dans l'Orient proprement dit, et dans les études orientales, mais qu'elles ont conservé ces positions d'avant-garde grâce aux deux plus grands réseaux coloniaux de l'histoire avant le vingtième siècle. (Said, 2005, 31)

Les limites de la théorie postcoloniale sont nombreuses, bien que son rôle soit indiscutable au sein de l'étude de nos sciences humaines. Outre, le peu de recherches sur le cas de l'orientalisme espagnol, il existe une vraie problématique autour de l'entité « Orient ». Edward Said la réfute explicitement²⁰ mais sa réflexion n'aboutit pas pour autant à une autre définition de cette culture du bassin méditerranéen, africaine ou asiatique, ni à la mise en évidence de ces différences vis-à-vis de la culture des pays d'Europe de l'ouest.

De plus, la vision inverse, celle du « colonisé » sur le « colonisateur » n'est à aucun moment présentée par le scientifique, alors qu'elle pourrait servir de contrepoids aux théories coloniales. Il a existé un « occidentalisme arabe » au XIX^{ème} siècle, dont peu de scientifiques parlent en Europe, alors qu'il est étudié dans les universités arabes, en particulier au Proche-Orient. C'est ce que l'on appelle improprement en France la « Renaissance arabe ». La littérature arabe de l'époque créa également une spatialisation et une personnification de l'Europe.

Dans *L'ailleurs de l'autre : Récits de voyageurs extra-européens*, Claudine Le Blanc et Jacques Weber rappellent les étapes de cette occidentalisation de l'Europe au XIX^{ème} siècle. En effet, « les villes européennes occupent une place de choix dans l'imaginaire de l'arabe moderne » (Said, 2005, 64). L'altérité urbaine que représentent Paris ou Londres, renvoie à l'altérité urbaine que représentent Marrakech, Tanger, Le Caire, Alger, Jérusalem ou Istanbul pour l'euro-péen. De même, la dimension charnelle de la femme occidentale est comparable à celle de la femme orientale pour les orientalistes.

Jacques Pourchepadass²¹, dans un entretien, invite à reconsidérer la suprématie des études postcoloniales. Dans un premier temps, il s'agirait de mettre en évidence ce qu'a apporté ce courant de pensées aux études en sciences humaines qui ont suivi :

²⁰ « J'ai commencé par faire l'hypothèse que l'Orient n'est pas un fait de nature inerte. Il n'est pas simplement là, tout comme l'Occident n'est pas non plus simplement là. » (Said, 2005, 17)

²¹ Jacques Pourchepadass est historien et chercheur émérite au CNRS. L'entretien a été réalisé par la revue *La vie des idées* du Collège de France : Naudet, Jules. (2011). « La portée contestataire des études postcoloniales Entretien avec Jacques Pourchepadass », *La vie des idées*, Collège de France. [En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/La-portee-contestataire-des-etudes-postcoloniales.html>]

Les études postcoloniales ne sont pas une discipline. C'est un courant de pensée critique qu'on pourrait qualifier de radical et qui est marqué à son origine par le contexte intellectuel dans lequel il est apparu : celui du poststructuralisme, du postmodernisme, de tout ce qu'on a appelé à l'époque la French theory, parce que cette attitude philosophique était pour une large part issue des écrits de Foucault, Derrida, Deleuze etc. Cette position critique s'adresse à toutes les disciplines des humanités et des sciences sociales et les appelle à une espèce de décentrement, à une conversion du regard, ce qui a beaucoup contribué à les amener à travailler sur elles-mêmes, à se déprendre d'une façon de penser qui met au centre de tout le modèle de référence européen, et à reconnaître aux façons de penser non européennes une égale dignité.

Il insiste ensuite sur une première critique qui vise à la fois le texte comme unique archive de Said et les généralités qui empêchent de distinguer les hiérarchies à l'intérieur d'une même société orientale :

Un autre aspect de la même critique, c'est qu'en critiquant les sociétés ex-colonisées exclusivement sous l'angle de ce que l'Occident continue à exercer comme influence sur elles, on fait silence ou on ignore les inégalités internes à ces sociétés, les faits d'oppression dont l'origine est à l'intérieur de ces sociétés elles-mêmes. En gros, cet idéalisme textualiste des études postcoloniales aurait pour conséquence l'abandon des masses opprimées à leur triste sort matériel au profit d'intérêts d'ordre purement culturel.

La seconde critique que le chercheur met en relief sont les problèmes d'ordre historique que posent les études postcoloniales. Ces problèmes mèneraient, là aussi, à une généralisation des faits, et ce, à cause de l'aspect littéraire de ces études. Là encore, se reflète la traditionnelle dichotomie entre la littérature et l'histoire, l'une s'appuyant toujours sur l'autre, mais l'une se situant souvent en désaccord avec l'autre.

L'autre grand massif de critiques, et donc de limites reconnues ou attribuées au postcolonialisme, concerne son aspect historien, la façon dont les postcolonialistes considèrent l'histoire. Les historiens leur ont beaucoup reproché de rompre avec l'empirisme. Leur obsession de la textualité les empêcherait de voir les choses comme elles sont. On leur reproche surtout une tendance à parler des régimes coloniaux comme s'il s'était agi d'un style de domination uniforme et immuable à travers toute la planète et depuis les origines de l'expansion européenne. Dans la réalité, les régimes coloniaux étaient différents les uns des autres, et le pouvoir colonial n'a jamais été monolithique et omnipotent. Il était au contraire traversé de contradictions, obligé de négocier sans cesse avec les sociétés indigènes et évoluait aussi au gré des conjonctures.

Sarga Moussa, dans *Le Mythe bédouin chez les voyageurs aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles*, apporte une autre limite à la thèse de Said. En effet, l'orientalisme véhicule pendant de nombreuses décennies des clichés négatifs, « impliquant soit un rejet de l'autre, soit une volonté civilisatrice » (Moussa, 2016, 16), mais également des clichés positifs, que le scientifique oublie de préciser. Ces derniers, comme l'explique Moussa, sont également issus du mensonge ou du fantasme, mais l'objectif et les effets de ces discours sont relativement différents, car il y a là plus d'idéalisation du sujet décrit ou représenté, que de volonté dominatrice. Ainsi, Flaubert écrira dans une lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie en mai 1857 : « Je retourne chez les Bédouins qui sont libres », mettant en avant un cliché plutôt positif de la société bédouine²² du milieu XIX^{ème} siècle.

L'Orient utilisé comme espace de prédilection pour certains orientalistes ou dans certaines parties de leurs œuvres (en particulier les récits viatiques), est « un contre-Occident fondé sur un utopisme littéraire » (Moussa, 2016, 16). L'autre devient alors héros du roman, du poème ou du voyage réalisé, autour de lui se crée un mythe qui n'est plus celui du despotisme oriental, répandu dans les arts et les lettres depuis le Siècle des Lumières²³. De fait, il est difficile de ne considérer que le discours monolithique dont parle Said, et d'exclure les autres, bien que moins évidents.

²² Nomades du Proche-Orient, qui vivent essentiellement dans le Sud de la Jordanie et le Nord de l'Arabie.

²³ Selon le CNRTL, le despotisme est un « pouvoir solitaire et sans contrôle, absolu et arbitraire d'un despote ». Aristote définissait le despotisme comme « toute autorité qui ressemble à celle du maître sur ses esclaves », en l'appliquant déjà aux monarchies orientales (R. Derathé. (1963). « Les Philosophes et le despotisme », *Utopie et Institutions au XVIII^{ème} siècle*).

Sadek Neaimi, dans son article « Un fantasme philosophique : le despotisme oriental », paru dans la revue *L'horloger du sérail : Aux sources du fantasme oriental chez Jean-Jacques Rousseau* à l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, en 2006, précise l'idée suivante :

Il y a donc dès les origines une malheureuse confusion entre gouvernement despotique et monarchies orientales, confusion qui perpétuera dans l'*habitus* mental de l'Européen, depuis les Croisades contre « l'Infidèle » jusqu'au XVI^e siècle où le terme ressuscite dans le contexte de la lutte contre la domination turque ainsi qu'en témoignent quantité d'ouvrages produits sur la « religion mahométane », prétendument fondée par « l'imposteur » dans l'idée de contrer la sympathie que quelques chrétiens avaient montrée envers cette religion.

L'exemple le plus souvent cité est celui du despotisme oriental dans les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) : le monde persan qui est décrit est en tous points négatif, tant du point de vue de la religion musulmane que du gouvernement dirigé par un despote.

1.2. Les études (post)coloniales appliquées à la littérature moderniste

Comme nous venons de le voir, les études postcoloniales présentent certaines limites. Cependant, à ce jour, aucune autre théorie n'est venue remplacer cette science normale pour étudier l'art et la littérature orientaliste. Afin d'appliquer les études postcoloniales à la littérature moderniste, il s'agit dans un premier temps de définir le mouvement.

Le terme « moderniste », renvoie, non seulement à ce qui est nouveau, récent (*modo*, en latin, peut signifier « maintenant », « récemment » ou « tout de suite »). Mais, il faut considérer « moderniste » dans un sens plus large du concept, comme un mouvement qui chercherait à progresser radicalement par rapport à la littérature antérieure :

« Modernité » est un terme imprécis et contesté. Il est utilisé pour la première fois par Baudelaire, au milieu du XIX^{ème} siècle. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, ce dernier associe la modernité, dans le domaine de l'art, à l'éphémère, au transitoire, au contingent. La modernité est une expérience liée aux changements qui découlent de l'industrialisation, la mécanisation, l'urbanisation et la sécularisation. Elle est de l'ordre du mouvement, de la fragmentation, de la dislocation, de la dissolution du lien social, de l'effondrement des valeurs traditionnelles, du transitoire, de l'incertain. Elle suppose de nouveaux rapports au temps et à l'espace. Elle est à la fois le point d'aboutissement du passé et le début d'une ère nouvelle²⁴.

Cependant, la « modernité » culturelle telle qu'elle est théorisée par Baudelaire, cherche à s'éloigner de la « modernité » technologique et sociale. Gerald Froidevaux, dans son article « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », explique la « modernité baudelairienne » :

A la modernité scientifique et industrielle de son époque, Baudelaire oppose sa théorie de la modernité culturelle 2. C'est par ce biais qu'il dénonce le pouvoir autonégateur propre à toute « chose moderne » ainsi qu'à l'idée de modernité. On comprend dès lors que la « modernité » baudelairienne, loin de glorifier les exploits de l'homme contemporain, puisse apparaître comme une entreprise de sauvetage et s'exprimer, sinon par une volonté de retour, du moins par le désir de dompter les démons libérés par l'esprit inventif de l'homme moderne. (Froidevaux, 1986, 90)

En ce qui concerne l'idéologie littéraire des modernistes, nous pouvons remarquer une volonté de rupture avec le réalisme et le naturalisme du XIX^{ème} siècle, bien qu'il ait marqué l'enfance de ces écrivains et que, par conséquent, leurs œuvres en sont influencées. Leur

²⁴ Article d'Anne Fauré, doctorante à l'université de Montpellier : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/theories-litteraires/le-modernisme>

vision du monde qui les entoure est bien différente de celle des grands réalistes, et ce bouleversement des idées entraîne une sorte de crise du langage.

Juan Ramón Jiménez (1881-1958), considère que le modernisme n'est pas une école, ni un mouvement artistique, mais une époque, un mode de vie et une attitude. En mars 1935, il écrit dans le quotidien madrilène *La Voz* :

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con su belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

Comme tout mouvement littéraire ou artistique, il est difficile de dater précisément la période moderniste. Il est communément admis, cependant, que le modernisme débute à partir de la publication du recueil *Azul* de Ruben Darío, en 1888, et s'achève avec la première guerre mondiale.

Les principaux écrivains espagnols qui se sont constitués membres du mouvement sont Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Alejandro Sawa (qui a également écrit des récits naturalistes), Emilio Carrere ou Manuel Machado. Certains spécialistes considèrent qu'ils font partie de la « generación del 98 », une expression aujourd'hui largement contestée, qui ne renvoie qu'à un fait historique, celui de la perte de Puerto Rico, Cuba, Guam et les Philippines, comme indicateur d'une génération entière d'écrivains. Écrivains qui, en réalité, n'étaient semblables que dans leur idéologie de l'art pour l'art, et leurs thèmes de prédilections. En réalité, la « Crise de fin de siècle » ou « Esthétique de fin siècle », représente une génération d'écrivain et d'artistes qui ont en commun la revendication de la beauté esthétique, et qui comprend les « regeneracionistas » et les « modernistas ». À l'échelle internationale, nous pouvons mettre en relief d'autres noms de grands écrivains qui firent partie du mouvement moderniste (de manière revendiquée ou non) : Virginia Woolf (1882-1941) en Angleterre, l'irlandais James Joyce (1882-1941), William Faulkner (1897-1962) aux États-Unis, l'allemand Franz Kafka (1883-1924), Joris-

Karl Huysmans (1848-1907), Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) ou encore Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) en France, etc.

Il est de coutume de considérer que les modernistes espagnols sont des héritiers du poète romantique Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), soit des néo-romantiques. Deux tendances modernistes, à partir de cet héritage, vont se construire : la tendance parnassienne et la tendance symboliste. Le modernisme est lié à de nombreux concepts, comme ceux de la décadence, de l'exotisme, de l'ésotérisme, du mysticisme ou de l'érotisme. En effet, le héros moderniste est souvent un poète ou artiste maudit de la fin de siècle, ou du début du vingtième, qui cherche à fuir le monde hostile et rétrograde dans lequel il vit. La « modernité » ambiante, à la suite des deux révolutions industrielles²⁵, provoque chez eux une forme de nostalgie des temps passés, où l'homme semblait plus en phase avec son environnement.

Anne Fauré nous rappelle la complexité d'une définition du modernisme, puisque c'est un mouvement pluriel, aux sources et caractéristiques diverses :

On ne peut donc pas parler d'un seul modernisme, au singulier. Depuis les années 1960, la critique parle de modernismes, au pluriel. Un nombre grandissant de critiques mettent en avant des auteurs exclus du canon moderniste, jusqu'alors composé de quelques « high modernists », à savoir James Joyce, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Ezra Pound et T.S. Eliot. A l'exception de Virginia Woolf, ce canon était exclusivement masculin. L'apport de la critique féministe notamment a permis depuis de redécouvrir des œuvres dont l'importance et la force d'innovation avaient été minimisées, parmi lesquelles celles de Katherine Mansfield, Gertrude Stein, H.D. (Hilda Doolittle), Mina Loy, Dorothy Richardson, Rebecca West, Djuna Barnes, Marianne Moore, Charlotte Perkins Gilman, Charlotte Mew et May Sinclair²⁶.

De plus, il existe souvent dans les écrits modernistes, une tension entre la mort et la passion, souvent représentée par le biais d'une scène érotique ou la description du corps de la femme. Quant à la décadence, elle correspond au « mal du siècle » dont souffrent les modernistes, sous la forme d'ennui de l'artiste ou écrivain, ou de « desengaño », traduisible par « dessillement » en français, qui pourrait correspondre à une sorte de déception ou de désenchantement suite à l'« engaño ». L'exotisme, lui, n'est pas toujours mais souvent présent, non seulement dans l'œuvre d'Isaac Muñoz, comme nous le verrons par la suite, mais aussi de Valle-Inclán ou Villaespesa. La fuite du moderniste peut le conduire à un ailleurs

²⁵ La première est celle de la machine à vapeur de Watt. La seconde est celle de l'électricité.

²⁶ Article d' Anne Fauré : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/theories-litteraires/le-modernisme>

exotique, loin du conformisme européen dans lequel il évolue. Ainsi, les mythes des civilisations antiques sont mis aux goûts du jour (polythéisme : dieux assyriens, babyloniens, grecs, égyptiens, etc.). Dans ce sens, l'écrivain et critique italien Mario Praz (1896-1982) affirme :

Entre el exotista y el místico hay cierta semejanza. Este se proyecta fuera del mundo visible, dentro de una atmósfera trascendental en donde se une con la divinidad, mientras el primero se transporta imaginativamente fuera de las actualidades de tiempo y espacio y piensa que cualquier cosa que allí encuentra, pasada y lejana de él, constituye el ambiente ideal para la satisfacción de sus sentidos.

Mientras el verdadero misticismo tiende a negar, a la vez, la expresión y el arte, el exotismo, por su propia naturaleza, tiende a una exteriorización sensual y artística. (Praz, 1970, 200²⁷)

La femme est la protagoniste des poèmes et romans modernistes. Il existe une dualité sentimentale quant au regard que porte l'homme sur la femme. Cette dualité s'exprime dans la dichotomie *Mater Dolorosa* vs *Mater Triumphalis*, renvoyant ainsi aux figures bibliques opposées de Marie et d'Ève. La première est souvent représentée par l'épouse, la femme au foyer ou travailleuse acharnée, qui elle-même personnifie la stabilité, alors que la seconde, l'amante, la séductrice et pécheresse, personnifie l'illusion fugace mais intense, la passion que l'époux ne peut trouver auprès de sa femme.

Alors, que peut nous apporter ici l'approche postcoloniale ? Elle paraît sans nul doute intéressante lorsque l'on se réfère à l'exotisme des modernistes. Car cet exotisme, vacille toujours entre réalité et fiction, récit de voyage et roman. Ainsi, chez les orientalistes, tous les concepts précédemment abordés, qui sont en lien étroit avec le modernisme, sont appliqués à l'Orient. La dichotomie féminine paraîtra sous les traits de femmes orientales, sources de l'érotisme, les temps passés idéalisés seront ceux des grandes civilisations africaines ou asiatiques (Égypte ancienne, empires babyloniens et assyriens, royaumes araméen, nabatéen, de Saba, etc.) sources du sentiment de décadence et du mysticisme. Cette dichotomie s'explique, par ailleurs, par le fait que le mouvement soit « exclusivement masculin », comme nous le citons plus haut.

Enfin, Amelina Correa Ramón, dans les conclusions de sa thèse²⁸, introduit le fait que l'œuvre d'Isaac Muñoz puisse, en effet, être étudiée à partir du point de vue de

²⁷ Traduit par Amelina Correa Ramón

l' « orientalisme », tel que le définit Edward Said. De fait, le philologue palestino-américain, s'intéresse essentiellement à la littérature orientaliste, bien qu'en prenant des exemples de textes français (comme ceux de Flaubert, Nerval ou Lamartine) le mouvement en question n'est pas le modernisme mais le romantisme ou le réalisme :

Or nous nous trouvons dans une situation plus riche et plus compliquée du fait que, pendant tout le dix-neuvième siècle, l'Orient, en particulier le Proche-Orient, a été un des buts de voyage et un des thèmes littéraires favoris des Européens. Bien plus, on a vu se développer une littérature européenne de style oriental, très souvent fondée sur des expériences personnelles en Orient. Flaubert nous vient immédiatement à l'esprit comme l'un des grands modèles de cette littérature²⁹.

Edward Said fait également référence à des auteurs de la « décadence esthétique³⁰ », comme l'islamologue français Louis Massignon (1883-1962) et à la relation particulière qu'ils entretiennent avec les pays arabes et la religion musulmane :

Ses essais, sans parler de sa monumentale étude sur al-Hallaj, puisent sans effort dans le corpus entier de la littérature islamique; son érudition époustouflante et sa personnalité presque familière font qu'il ressemble parfois à un érudit inventé par Jorge Luis Borges. Il a été très sensible aux thèmes « orientaux » dans les littératures européennes³¹.

Cette citation nous rappelle que la littérature est directement en lien avec les études scientifiques sur l'Orient. Ainsi, Isaac Muñoz avait appris la langue arabe et berbère³², mais aussi étudié de manière anthropologique et historique les populations vivant dans les pays arabes. Les sources d'inspiration de ces écrivains sont nombreuses mais Edward Said rappelle tout de même une double bibliothèque, celle de la littérature européenne et celle de la littérature islamique, afin de pouvoir réaliser une sorte de syncrétisme des deux cultures, et avec la volonté, parfois, de les réconcilier.

²⁸ La thèse d'Amelina Correa Ramón s'intitule *Isaac Muñoz (1881-1925): recuperación de un escritor finisecular*. Elle a ensuite été publiée en 1996 par l'Université de Grenade.

²⁹ Said, Edward. (2005), p. 183.

³⁰ Idem, p. 298.

³¹ Idem, p. 298.

³² C'est ainsi qu'Isaac Muñoz put traduire les poèmes de Sid Mohand, poète algérien (vers 1845-1905). Le recueil s'intitule *El jardín de los deseos: poesías berberiscas* et a été publié en 1914 par les éditions Renacimiento de Madrid.

Nous aborderons ensuite avec plus de précisions le cas du cycle des « novelas árabes », en appliquant la thèse orientaliste à leur étude, bien que cette dernière, comme nous le démontrerons, ne puisse s'avérer entièrement satisfaisante.

1.3. Le cas des œuvres du cycle des « novelas árabes » d'Isaac Muñoz : érotisme, décadence et orientalisme face à l'approche postcoloniale.

Tout d'abord, Isaac Muñoz est non seulement un moderniste, mais aussi un décadent. Le décadentisme est une partie de la littérature appelée « de fin-de-siècle », qui rejette explicitement le naturalisme de Zola. Dans ce sens, les « novelas árabes » ne cherchent nullement la « vérité » de l'Orient. Nous n'avons jamais de classe sociale particulièrement représentée (bien que le statut social des personnages puisse souvent se deviner), ni une volonté scientifique d'observation d'un groupe d'individus qui évoluent dans un milieu bien défini. L'artifice est ici à son apogée, afin de mettre en valeur la beauté des choses, qu'elles existent réellement ou non. La notion de décadence peut être vue comme une référence transhistorique à la décadence de l'Empire romain d'Occident, à la chute de l'Empire de Napoléon ou de l'Empire ottoman au XIX^{ème} siècle. Les deux derniers événements cités permettraient alors une réactualisation du sentiment d'impuissance face à une société qui périclité.

Marc Partouche décrit le décadentisme comme une dégénérescence sociale qui a touché certains artistes et écrivains de l'époque qui cherchaient à provoquer le modèle petit-bourgeois :

On classe aujourd'hui, un peu trop rapidement, ce qui se rattache à la fin du XIX^e siècle – l'ensemble des artistes, groupes, revues, et les modes de vie qui leur sont liés – sous l'étiquette « esprit fin de siècle », en donnant à cette appellation un sens péjoratif, synonyme de décadence et de dégénérescence. La hotte « fin de siècle » est emplie de fantasmes sexuels, de pratiques religieuses obscures, de paradis artificiels, de pulsions mortifères, de complaisances existentielles... Huysmans, le sâr Péladan, Maurice Maeterlinck ou Jean Lorrain cachent Charles Cros, Alphonse Allais, Alfred Jarry ou encore Erik Satie. Le torturé, le sérieux, l'emphase ont enfoui le ludique, la gaieté, le dérèglement social. Thanatos contre Éros. Au sein de cet ensemble flou, le seul élément commun relèverait de la subversion, que celle-ci se manifeste par l'humour, par l'innovation formelle, ou les deux à la fois. On ne distingue pas plus les Illuminations des Délivrescences, que Mallarmé, Manet et

Rodin. Les esthétiques qui dérèglent l'ordre établi ou perturbent les convenances, tenues pour indignes, se voient fondues en un magma où ne surnagent que la provocation ou la maladie mentale³³.

L'œuvre d'Isaac Muñoz, comme celle de la plupart des décadents, a été oubliée. Cela peut s'expliquer, en partie, par un certain refus d'implication dans la vie politique, grande différence avec les avant-gardistes. Anatole Bajo (1861-1903), fondateur de la revue *Le décadent littéraire et artistique*³⁴, explique dans son manifeste de 1886 cette distance volontaire, préférant l'art pour l'art à l'art engagé :

Nous ne nous occuperons de ce mouvement qu'au point de vue de la littérature. La décadence politique nous laisse frigidés. Elle marche d'ailleurs son train, mené par cette symptomaque de politiciens dont l'apparition était inévitable à ces heures défaillantes. Nous nous abstenons de politique comme d'une chose idéalement infecte et abjectement méprisable. L'art n'a pas de parti ; il est le seul point de ralliement de toutes les opinions³⁵.

Reprenons les termes qu'emploie Marc Partouche dans une citation antérieure : « fantasmes sexuels ». Ainsi, le décadentisme serait directement lié à une forme d'érotisme, voire parfois de pornographie, bien qu'il ne se résume pas seulement à cela. Dans le cas d'Isaac Muñoz, les romans et les poèmes peuvent être considérés comme érotiques, mais ne sont en aucun cas pornographiques. L'appel à contribution du colloque « Érotisme et pornographie » organisé par l'université de Nice en 2017 rappelle la distinction entre les deux termes :

On entend habituellement par pornographie l'ensemble des représentations objectives de la sexualité en acte, et par érotisme ce qui est à même d'éveiller, chez un sujet, le désir sexuel. De cette distinction, notre époque fait volontiers, pour des raisons essentiellement morales, une opposition à l'intérieur d'un même genre : l'érotisme se contenterait de suggérer la sexualité, laissant ainsi libre cours à la construction individuelle du fantasme, là où la pornographie, dans son alliance avec l'industrie marchande, se complairait dans la mise en scène brute et obscène³⁶.

³³ Partouche, Marc. (2016). *La lignée oubliée*, Paris : Hermann, 200 p.

³⁴ *Le Décadent : Journal littéraire et artistique*, fut une revue française hebdomadaire puis bimensuelle publiée d'avril à décembre 1886, puis de décembre 1887 à mai 1889.

³⁵ Article « Aux lecteurs » en première page de la première parution du journal, le 10 avril 1886 : http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/formatPDF.asp?IND=DES\FondsDestribatsP11&PL=&Numdoc=M5050_X0031_DES_P00111936001_001&for=P&chemin=&cledoc=R200500029

³⁶ Appel à contributions : <https://calenda.org/392260?file=1>

Il faudrait donc comprendre que la principale différence entre érotisme et pornographie est liée à une gradation, l'érotisme étant moins violent et moins explicite ou direct que la pornographie. En effet, il n'y a pas chez Isaac Muñoz de volonté de provoquer une quelconque excitation sexuelle des lecteurs, mais une représentation des relations charnelles qui mettent en relief les pulsions et les désirs des protagonistes.

Il est intéressant de rappeler que l'érotisme, ou plus précisément la représentation de l'érotisme, s'institutionnalise au XIX^{ème} siècle, non seulement parce que des mouvements littéraires ou artistiques vont le traiter, mais aussi parce que la science s'y intéresse (même bien avant l'époque moderniste). Michel Foucault, dans *Histoire de la sexualité*, évoque le travail des psychiatres du XIX^{ème} siècle, qui devaient traiter des cas contraires à la morale religieuse et bourgeoise :

Moment important : il est facile de rire des psychiatres du XIX^e siècle, qui s'excusaient avec emphase des horreurs auxquelles ils allaient devoir donner la parole, en évoquant les « attentats aux mœurs » ou les « aberrations des sens génésiques. (Foucault, 1976, 86)

Là encore, différents pouvoirs entrent en jeu, non seulement celui des mœurs face aux patients psychiatriques, mais aussi celui du canon littéraire face aux romans orientalistes à tendance érotique, comme ceux d'Isaac Muñoz. Nous pouvons imaginer que les scènes sexuelles avaient tendance à choquer le lecteur occidental. Mais si nous prenons en compte le fait que ces lecteurs étaient en grande majorité des hommes (avertis), les réactions pouvaient, en réalité, simplement répondre à un fantasme de protagoniste féminin aux allures exotiques, comme nous le rappellent les études postcoloniales.

La littérature dite « scandaleuse », ne date pas du XIX^{ème} siècle. Michel Foucault fait remonter le genre au XVII^{ème} siècle, bien qu'il soit possible de remonter aisément jusqu'au Moyen-Âge où les récits et l'iconographie pouvaient souvent faire allusion à l'acte sexuel (de manière explicite ou non).

On pourrait tracer une ligne qui irait droit de la pastorale du XVII^e siècle à ce qui en fut la projection dans la littérature, et dans la littérature « scandaleuse ». Tout dire, répètent les directeurs : « non seulement les actes consommés mais les attouchements sensuels, tous les regards impurs, tous les propos obscènes ..., toutes les pensées consenties ». Sade relance l'injonction dans des termes qui semblent retranscrits des traités de direction spirituelle : « Il faut à vos récits les détails les plus grands et les plus étendus; nous ne pouvons juger ce que la passion que vous

contez a de relatif aux mœurs et aux caractères de l'homme, qu'autant que vous ne déguisez aucune circonstance; les moindres circonstances servent d'ailleurs infiniment à ce que nous attendons de vos récits ». Et à la fin du XIX^e siècle l'auteur anonyme de *My secret Life* s'est encore soumis à la même prescription; il fut sans doute, en apparence au moins, une sorte de libertin traditionnel; mais cette vie qu'il avait consacrée presque entièrement à l'activité sexuelle, il a eu l'idée de la doubler du récit le plus méticuleux de chacun de ses épisodes. (Foucault, 1986, 30)

Si nous revenons aux cas des « novelas árabes », il est difficile de parler d'un « récit méticuleux », car, bien que les narrations soient explicites, il y a toujours un flou esthétique autour de l'acte sexuel. De fait, dans *Ambigua y cruel*, par exemple, une des relations entre le narrateur et Ruth, sa compagne, est racontée en ces termes :

Ruth encendió la gentil lámpara semejante a una paloma, y la luz arrancó a sus cabellos, violentos reflejos de sangre y de cobre.

Nuestro lecho de pieles olía a nardos de Galil y á fieras vivas.

Ruth se despojó de su túnica, y se ofreció dorada y perfecta. Se irguieron sus tetas jóvenes como dos palomas con el pico ensangrentado.

Brilló su vientre, ágil y pálido, de un ardiente color de ámbar.

Se inclinó hacia mí, y sobre mi cara cayeron sus cabellos cargados de sombra y de aroma como un jardín en la noche.

La expresión de su cara era desgarradora y dulcísima, llena de extenuación y de felicidad.

Dábase toda, aquella ligera criatura predestinada a todas las pasiones y a todas las desgracias.

Apagóse la lámpara en un rápido estertor.

Y amé a la hebrea divina y ferozmente, porque me parecía estar cometiendo un asesinato.

Le corps de la femme est décrit, grâce aux substantifs « tetas », « vientre », « cabellos », « pieles » et nous comprenons implicitement l'acte sexuel grâce aux expressions « lecho de pieles », « se inclinó hacia mí », « dábase toda » et « amé a la hebrea », ici « amar » dans un sens charnel.

Quelle est alors la part d'orientalisme dans ces descriptions ? Si nous nous appuyons sur le même extrait d'une des « novelas árabes », nous remarquons que certains détails contextuels sont directement liés à la volonté de représenter une scène « orientale ». Ainsi,

leurs corps nus sentent le jasmin, une fleur dont le nom vient du perse *yâsaman* et qui est cultivée dans les pays chauds (en Galilée dans le texte puisque c'est l'espace dans lequel se déroule l'action). La peau de Ruth étant relativement mate, son ventre a la couleur de l'ambre, mot qui vient, cette fois-ci de l'arabe *anbar* « عنبر ». Et enfin, la religion de la jeune fille, permet également d'apporter un aspect « exotique » à la scène, puisque le narrateur précise à ce moment-là (bien que ce ne soit pas la première fois), qu'elle est « hebrea ».

Les études postcoloniales analysent également le rapport qu'entretiennent les orientalistes avec les stéréotypes de sexualité concernant les pays orientaux. Edward Said expose le cas particulier d'Edward Lane³⁷ et met l'accent sur le fait que l'Orient devienne l'espace parfait pour imaginer, voire fantasmer, un libertinage ambiant, idée largement développée à partir, notamment, des scènes de harem ou de bains turcs au XIX^{ème} siècle.

Il est exact de dire qu'en orientalisant l'Orient, Lane ne l'a pas seulement défini, mais « édité » : il lui a retranché ce qui, en plus de ses propres sympathies humaines, aurait troublé la sensibilité européenne. Dans la plupart des cas, l'Orient semblait avoir blessé les bienséances du point de vue sexuel; tout dans l'Orient — ou, du moins, dans l'Orient en Égypte de Lane — exsudait une sexualité dangereuse, menaçait l'hygiène et les convenances domestiques par une excessive « liberté des rapports », comme le dit Lane en se réprimant moins que d'habitude. (Said, 2005, 193)

Nerval, dans son *Voyage en Orient* (1851), voit le voile que porte la femme musulmane comme un filtre qui dissimulerait un pur objet de désir : « Il est prédisposé à reconnaître que l'Orient est « le pays des rêves et de l'illusion », qui, comme les voiles qu'il voit partout au Caire, cache un fond épais et riche de sexualité féminine » (Said, 2005, 210). Ce rapport entre tissu et sexualité nous rappelle les théories de Clérambault, psychiatre et photographe du XIX^{ème} siècle, qui développa un certain intérêt pour la passion des femmes pour les étoffes. En effet, le contact avec le tissu, souvent de la soie, comme le voile que portaient certaines de ces femmes, semble être, pour lui, et selon ce qu'il observe chez ses patients, une source de jouissance. Comment alors ne pas lier cela aux fantasmes orientaux des lecteurs masculins et hétérosexuels occidentaux ? Le voile ne serait qu'une manière de dissimuler ses atouts afin de mieux susciter le désir. Ainsi, le drapé accompagne toujours le corps, et qui met en lumière un certain « relief » propre à l'individu qui le porte. Dans certains romans ou poèmes

³⁷ Edward William Lane (1801-1876) fut un orientaliste et traducteur britannique (des *Mille et une nuits*, par exemple).

orientalistes, le vêtement passe du stade d'objet au stade de sujet, et se retrouve doué d'une présence, au même titre que les personnages.

Le voile est présent, par exemple, dans le roman *Esmeralda de Oriente* d'Isaac Muñoz, où il dissimule « las rosas del Paraíso », référence implicite au corps de la jeune femme et à l'amour passionnel :

Y la noche del error se ha refugiado en tus cabellos.

Bajo tu velo están abiertas las rosas del Paraíso.

Y tus miradas matan, guardadas por las flechas de tus pestañas. (Muñoz, 1914, 142)

Dans, *La fiesta de la sangre*, le narrateur nous présente un espace où règne “un olor de nardos, de lujuria y de sedas” (Muñoz, 1909, 21), la soie étant donc ici directement liée à la luxure. Nous retrouvons d'ailleurs un tel rapprochement de concept ensuite dans le roman : « Kamar se levantó suave, con un rumor de sedas y de estofas bordadas » (Muñoz, 1909, 50). La scène, qui présente une action au caractère lascif, est comme enveloppée par l'habit de la femme, qui fait finalement partie intégrante de son physique. De ce fait, dans la plupart des romans des « novelas árabes », la relation sexuelle se déroule sur une superposition d'étoffes qui sert de matelas, ou la femme, nue, se tient parfois enveloppée de soie. Cette théorie du tissu oriental, vu comme moyen d'attiser un fantasme, se retrouve également dans les poèmes d'Isaac Muñoz :

Y cubrí tu cara con un velo de seda, y perfumé tus pechos. (Muñoz, 2010, 16)

Y nuestra cámara era de oloroso cedro, y nuestro lecho de nardos y de sedas de Damasco.
(Muñoz, 2010, 9)

La comparaison avec l'œuvre poétique permet de remettre en question la théorie d'Edward Said selon laquelle la vision des orientalistes serait purement occidentale et renverrait en aucun cas à un Orient réel. Puisque, lorsque l'on lit les poèmes berbères de Sid Mohand écrits à l'époque moderniste et traduits par Isaac Muñoz, la vision de la femme ne nous paraît pas si opposée :

Habiéndola oído gritar y maldecir.
Yo le dije: «Hoy es La id,
Amada; sé amable y dulce».
Y ella se adornó para la fiesta.
Entre las más bellas mujeres,
Su piel suave tiene un blancor transparente;
Pero es una infiel que reniega del mismo Dios.
¿No se ha alejado del buen camino
Ella, que me tortura con sus frases perversas?
(Sid Mohand, 1914, 141)

Or, cette femme berbère ressemble en tous points aux femmes fatales, protagonistes des romans d'Isaac Muñoz³⁸. C'est elle qui séduit, qui renie Dieu en péchant par l'acte charnel et dont les phrases perverses détournent le « Je » poétique du droit chemin. Sans aller jusqu'à affirmer qu'il s'agit là d'une « réalité », nous ne pouvons clairement distinguer la littérature moderniste occidentale de la littérature moderniste orientale sur certains thèmes abordés, mais peut-être relever le fait que ces textes poétiques sont tous deux écrits par des hommes à une même époque. Cet exemple remettrait donc en cause le corpus utilisé par Edward Said, qui se synthétise par les œuvres littéraires romantiques françaises et anglaises.

³⁸ Analysées en troisième partie du mémoire

Alors, où se situe l'œuvre d'Isaac Muñoz au sein de ces différents discours idéologiques ? Plusieurs choses sont à considérer : dans un premier temps, l'aspect autobiographique subjacent (traditionnellement revendiqué dans le genre viatique), que nous développerons par la suite en revenant sur les aspects biographiques. Dans un second temps, le sujet qui bien souvent apparaît de manière dichotomique comme « proche » et « opposé » de la culture européenne occidentale, témoigne de la décadence des peuples arabes, et enfin symbolise l'érotisme dont sont imprégnés tous les textes de l'orientaliste andalou.

Étudier le cycle des « novelas árabes » sous le prisme des études postcoloniales me paraît légitime, car la thèse d'Edward Said et ses successeurs peut s'y accorder aisément, bien qu'elle ne soit pas la seule théorie applicable au cas qui nous intéresse ici. En effet, elle permet de ne pas considérer simplement une œuvre romanesque pour ce qu'elle est, mais aussi pour ce qu'elle représente dans l'imaginaire européen, puisqu'elle est à la fois écrite *par* un européen et *pour* les européens. Toutefois, comme nous le verrons, ce travail nous amènera également à repenser les limites de la théorie préalablement définies.

2. Isaac Muñoz : Vie, Œuvre et Orient

Deux théories s'opposent concernant le rapport entre l'auteur et l'œuvre : celles de Sainte-Beuve et de Marcel Proust (qui a écrit l'ouvrage critique *Contre Sainte-Beuve*, publié à titre posthume en 1954). John Edwin Jackson, professeur à l'Université de Berne, écrit la chose suivante :

Sainte-Beuve n'a pas la cote. La faute en est à Marcel Proust qui, dans son *Contre Sainte-Beuve*, l'accusait de mesquinerie et surtout de confondre les hommes et les œuvres. Crime capital, selon Proust, dans la mesure où une telle confusion détournerait l'attention de l'essentiel, c'est-à-dire du travail ou de l'invention, en un mot du génie, par lequel un (grand) écrivain est ce qu'il est.

Il considère alors que la réhabilitation de Sainte-Beuve est importante, car l'auteur a finalement sa place dans le récit :

Confondre l'homme et l'œuvre, c'est ne pas voir que le moi qui écrit se situe à un tout autre niveau que celui parle ou agit dans la vie courante, c'est méconnaître la source obscure, mais profonde, dont surgissent les vraies œuvres. Proust n'avait pas tort, mais (volontairement ou pas, c'est une autre question!) il se trompait de cible. Sainte-Beuve, au fond, ne pensait pas autrement que lui.

(Jackson. 2017. « Sainte-Beuve contre Proust », *Le temps*)

Alors qu'il ne paraît donc pas toujours nécessaire de recourir à la biographie d'un auteur pour comprendre son œuvre, cela est indispensable dans le cas présent. Il s'agit donc de rappeler objectivement et essentiellement à partir de sources primaires, la vie d'Isaac Muñoz ainsi que la place qu'a occupé cet espace que nous appellerons Orient, pour simplifier, bien que nous l'ayons vu, ce concept ne fasse pas l'unanimité au sein de la communauté scientifique. Les éléments biographiques de l'auteur ont été oubliés, voire perdus au fil des ans, et c'est pourquoi nous essaierons de reconstruire certains épisodes de sa vie pour mieux étudier le contexte dans lequel l'orientaliste aurait écrit.

2.1. Biographie d'un dandy du début du XX^{ème} siècle

L'acte de naissance de l'auteur³⁹ apporte diverses informations essentielles afin d'établir une origine non-réfutable. Son véritable nom n'est autre que José Esteban Isaac Muñoz Llorente. José en hommage à son grand-père paternel, José Muñoz Solano et Estéban en hommage à son grand-père maternel, Esteban Llorente Galera. Quant à Isaac, il s'agit du Saint du jour de sa naissance, le 3 juin 1881. Isaac Muñoz est le premier né du couple formé par Hipólito Muñoz Muñoz, officier militaire, originaire de la petite noblesse castillane, et par Carmen Llorente Sirvent, d'Almería, mineure au moment de la naissance.

L'écrivain passe la majeure partie de son enfance à Grenade, la ville de sa naissance, car c'est là que se trouve le domicile principal de ses parents, « calle de las Hileras, n°1, piso 2° derecha », dans le centre de la ville, à côté de la place Bib-Rambla. L'immeuble, aujourd'hui détruit, devait faire l'angle des rues Hileras et Mesones.

D'après les registres d'état civil, Hipólito s'était inscrit en 1874 à l'Académie d'Administration Militaire, devenant très rapidement officier. En 1876, il rejoint la ville de Grenade où l'armée lui offre le poste « pagador de la fábrica de pólvora ». Il partira ensuite à Almería en 1877, où selon Amelina Correa Ramón aurait eu lieu la rencontre avec Carmen, qui deviendra sa femme ; il reviendra à Grenade en 1880 pour devenir commandant. Le père d'Isaac Muñoz occupe tout au long de sa carrière divers postes en Andalousie, à Minorque et Ceuta. C'est entre 1906 et 1913 que l'officier réside dans cette dernière ville et que son fils, par ce biais, découvrira le Maroc en franchissant la frontière entre les deux pays.

Nous pouvons remarquer, grâce aux écrits d'Isaac Muñoz, que Grenade reste la ville de son enfance, espace largement décrit et exploité dans ses premiers romans. Le village de Tendilla, la « tierra madre » où se trouve la grande demeure familiale, sans doute gérée

³⁹ Annexe 2 : facsimilé et retranscrit en langue originale

par les tantes⁴⁰, apparaît toujours de manière nostalgique dans ses récits, comme le lieu des vacances de son enfance, époque révolue, témoignage de la décadence de la petite noblesse castillane en cette période d'entre-deux siècles :

[...] bajo un escudo carcomido que contenía un águila y un sol, en la ruina triste y orgullosa de mi solar infanzón. [...] Siempre era la tierra madre perpetuadora de una misma sangre, conductora a través de todos los siglos del genio de una raza y de la más pura esencia de una estirpe. (Muñoz, 1913, 102)

Grenade, elle aussi, apparaît sous un voile de nostalgie dans les descriptions qu'en fait l'écrivain. À travers le prisme du modernisme, les jardins de la ville, par exemple, présentent une beauté à la fois mélancolique et décadente. L'espace est fermé, replié sur lui-même et son passé glorieux. C'est ainsi que dans *Vida*, son premier roman non auto-publié, Isaac Muñoz décrit ces lieux délaissés, voués à une répétition inexorable des espaces et des activités des habitants au fil du temps :

Conventos, jardines abandonados, casas seculares cerradas y misteriosas donde sus habitantes pasan como sombras y hacen la misma vida que sus antepasados, tореones ruinosos, palacios llenos de una vida interior de trágica nostalgia; estanques sin una onda, casas blancas al exterior y negras en el fondo donde las viejas hacen media con sacduca monotonía y las jóvenes cantan canciones de un ritmo muy lento y muy triste, tipos adustos y severos que son retratos vivientes de otros tipos muertos, y en todas partes los relojes parados en una hora que sonó hace muchos años. (Muñoz, 1904, 7-8)

En 1897, à l'âge de seize ans, Isaac Muñoz entre à l'Université de Grenade, où il étudiera la Métaphysique, l'Histoire, le Droit et la Littérature. C'est l'année suivante qu'il écrira ses deux premiers livres, autoédités : *Miniaturas* et *Colores grises*, qui sont des compilations d'écrits divers, divisés en scènes ou chapitres.

L'auteur poursuit ses études à Grenade jusqu'en 1901, puis à Madrid jusqu'en 1905, où il obtient sa licence de Lettres et Philosophie. Ces années universitaires seront marquées par sa rencontre avec Rafael Cansinos-Asséns et Francisco Villaespesa. Les souvenirs que Cansinos-Asséns évoque dans son récit autobiographique, publié de manière posthume, *La*

⁴⁰ Amelina Correa Ramón. (1996), p.30 : "El hecho de que fueran sus hijas quienes dispusieran el funeral [del abuelo paterno] parece ayudar a la idea aventurada con anterioridad respecto a las tías de Isaac Muñoz que probablemente cuidaban de la casa."

novela de un literato, nous en apprennent plus sur le mode de vie de ce groupe de jeunes intellectuels grenadins :

Villaespesa se exaltaba, recordaba su época de adolescente en Granada, sus diabluras en unión de Isaac, que vivía en un Carmen de la Alhambra, donde celebraban orgías que escandalizaban a los burgueses y beatos de la ciudad. Decían misas negras, celebraban cópulas en ataúdes con prostitutas vestidas de monjas, bebían en calaveras, se paseaban por la ciudad vestidos de moros...Isaac se gastaba en esas locuras el dinero que su padre, coronel de Intendencia en Ceuta, le mandaba para sus estudios. (Cansinos-Assens, 2005, 91-92)

Il commence à écrire ensuite des articles pour des journaux ou des revues, comme *Idearium* (de 1900 à 1901), *Málaga Moderna* (en 1902), *Nuevo Mundo* (en 1911 et 1914), *La Ilustración Española y Americana* (en 1911 et 1914), *La Esfera. Ilustración Mundial* (de 1914 à 1922). Mais c'est essentiellement dans *Heraldo de Madrid*, un quotidien d'idéologie libérale qui fut publié de 1880 à 1939, qu'apparaîtront les articles d'Isaac Muñoz. En effet, entre 1911 et 1919, plus de deux cents seront publiés, sous des intitulés tels que « Crónicas mogrebinas », « Política africana », « Cuestiones mogrebíes » ou « Los problemas del Mogreb », entre autres.

Bien que l'on ait peu d'informations biographiques sur le littérateur orientaliste, les poèmes et autres écrits de Villaespesa qui lui sont dédiés nous permettent de le peindre de manière moins abstraite :

Isaac Muñoz, siempre melancólico, alejado, desdeñoso, vive nuestra misma vida; la vida opaca y amorfa del escritor de España; así permanece un mes, dos, tres, tal vez un año, y un día desaparece, huye, atraído por la fascinación de su patria; pensamos en su ausencia con una vaga tristeza, y de nuevo tornamos a encontrarlo melancólico, alejado, desdeñoso, quizá más pálido su rostro mate, quizá con un misterio más profundo en sus ojos negros tan misteriosos. Isaac Muñoz tiene dos amigos en la literatura española, Villaespesa y Valle-Inclán, los dos divinos maestros; solo para ellos el alma oscura y enigmática del árabe es clara, solo ellos también, son capaces de amarle y de admirarle. (Correa Ramón, 1996, 60)

Cette citation ne permet pas seulement de mettre en lumière la fascination de l'auteur pour l'Orient, son mode de vie, mais elle apporte aussi quelques informations sur ses traits physiques. Selon d'autres témoignages, il portait « un leve bigote sentimental », comme cela était à la mode au début du XX^{ème} siècle. Quelques photographies de cette époque sont conservées⁴¹.

⁴¹ Annexe 4.

Isaac Muñoz est considéré comme un écrivain *dandy*⁴². Le terme anglais prend tout son sens dès l'époque romantique, époque à laquelle on assiste à la construction d'un certain mode de vie dans la sphère culturelle. Cette époque marque, en effet, le début de la révolution industrielle et le début d'une ère nouvelle appelée « modernité ». Baudelaire, Brummell et Byron apparaissent comme les initiateurs de ce concept, qui tend à transformer le sujet « poète » ou « artiste », en un objet « œuvre d'art » :

El hombre de la modernidad, ejemplificado por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* por Constantin Guys, ya no podrá ser un inactivo *flâneur*, el hombre de la modernidad deberá transformar lo real en un ejercicio de libertad. Pero, además, deberá establecer un modo de relación consigo mismo, una tarea constante. Habrá de tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración ardua y compleja; habrá de transformarse en, tal como lo nombra Baudelaire, un dandy. El ascetismo en el que el dandy debe vivir, hará de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos y de sus pasiones, de su existencia toda, una obra de arte. Esta focalización en la actitud transforma el mismo acercamiento al concepto de arte, que hemos de comenzar a leer como una forma de vida, un posicionamiento ante la vida que inaugura el pintor de la vida moderna, el dandy, un ser aristocráticamente superior que se hace «yo-como-arte» y equipara el arte a la vida y viceversa. (Von Freytag-Loringhoven, 2010, 13)

Le *dandy*, contrairement à l'artiste bohème, n'a pas à se préoccuper de sa situation financière. Il est issu d'une famille noble (comme Isaac Muñoz) ou de la haute bourgeoisie et se donne pour mission de faire de sa vie un moyen de créer de l'art.

Ainsi, la position de *dandy* face à la société, s'exprime avant tout dans le « paraître ». De ce fait, les vêtements auront une place importante dans la vie quotidienne de l'artiste ou l'écrivain qui veut se faire une place dans le monde des Arts et des Lettres. La mode deviendra, dès lors, une sorte d'obligation morale essentielle : « Un traje de chaqueta oscuro, una camisa blanca, corbata y guantes pálidos se harán ineludibles para una «correcta» presentación pública⁴³ ». Autre point important, le *dandy* ne travaille pas, ou bien de manière passagère, comme les écrivains, les peintres ou les journalistes de l'époque qui n'étaient pas toujours employés à l'année par un journal, mais étaient payés pour chaque article rédigé, le travail étant considéré comme « grossier » et réservé aux classes populaires et moyennes : « El dandy no trabajará, él existirá, y será suficiente su «existir» para justificar su paso por la tierra, aleccionando con su elegancia a las mentes más vulgares⁴⁴ ». Là encore, la sexualité du *dandy* est source de nombreuses questions. C'est un homme raffiné, attentif à son apparence,

⁴² J'utilise en italique la forme anglaise du mot.

⁴³ Idem, p. 17.

⁴⁴ Idem, p. 21.

d'où le questionnement quant à ses préférences sexuelles : « la misteriosa estela de feminidad del dandy habrá de aparecer combinada con una fuerza masculina latente que existe sin querer salir a la superficie. Los dandys serán para Barbey⁴⁵ los andróginos de la historia⁴⁶ ». De fait, nous savons qu'Isaac Muñoz vécut avec une femme, mais des témoignages de Cansinos-Assens laissent à penser que l'écrivain orientaliste était bisexuel.

La définition suivante nous permet de mieux comprendre la fusion entre vie et art chez le dandy, ainsi que certains traits de personnalité communs à tous les *dandies* :

Barbey definirá al dandy como un artista y una obra de arte, una síntesis de intelectualidad y aristocratismo, un ser en el que es «la vida» el arte y viceversa. Serán artefactos ex nihilo, artefactos en perpetua negación. Cada dandy perfila y perfecciona, individualiza, ciertos principios fijados en el siglo XIX, unos principios que serán, cuanto menos, paradójicos. El prerrequisito para comenzar habrá de ser la vanidad, una vanidad demasiado despreciada por la moral cristiana. Una vanidad satisfecha de sí misma, la fatuidad. Después todo el sistema que sostiene a estos seres aristocráticos se asentará sobre la misma paradoja. Para unos será un outsider de élite, una extravagancia necesaria, para otros un perfecto excéntrico que básicamente molesta.

Les derniers éléments apportés par cette définition sont très intéressants car il existe, finalement, un paradoxe assez conséquent dans la vie de ces artistes ou écrivains. Ce sont des hommes riches, qui profitent de cette richesse et de leur statut social, mais ils cherchent cependant à se distinguer du groupe d'individus formé par l'élite. Le *dandy* est un « excéntrico » qui dérange la haute société, mais qui ne veut, en aucun cas, s'éloigner de ses semblables pour vivre comme un bohème.

L'illustration en annexe 4 dépeint très bien une réunion de trois *dandies* au XIX^{ème} siècle qui s'adonnent au chant et à la musique. Leurs habits sont caractéristiques des années 1840-1850 : ils portent une veste à grande basque, généralement de couleur foncée, un gilet, une chemise et une cravate en foulard, ainsi qu'un pantalon assez ample. L'un d'entre eux est allongé sur une méridienne style Empire, un des nombreux détails décoratifs qui permettent de représenter une pièce cossue.

Enfin, Isaac Muñoz décède de syphilis le 7 mars 1925 à Vallecas, où il réside depuis quelque temps⁴⁷. Pendant les dix dernières années de sa vie, l'écrivain vit avec Carmen Peracho, dont on sait peu de choses, si ce n'est grâce aux témoignages de José Manuel Muñoz

⁴⁵ Jules Barbey d'Aureville (1808-1889) fut un écrivain, journaliste et critique littéraire français dandy.

⁴⁶ Idem, p. 21.

⁴⁷ Aujourd'hui quartier périphérique de la capitale, autrefois village à l'extérieur de Madrid.

de Solano, fils de Pablo, frère cadet d'Isaac Muñoz, et de Vicente Peracho García, neveu de sa compagne. Amelina Correa Ramón⁴⁸ a pu les rencontrer quand elle rédigea sa thèse dans les années 1990. Ainsi, nous savons que Carmen naquit le 23 septembre 1895, à San Fernando, et s'appelait en réalité María del Carmen Peracho Ortega. Elle était la fille aînée de José Peracho García et de Joaquina Catalina Ortega Iglesias, tous deux de la province de Guadalajara. Isaac et Carmen vivaient ensemble, sans être mariés, car le père d'Isaac Muñoz s'était opposé à cette union, la jeune femme venant d'un milieu social bien plus modeste que l'auteur. Ils eurent cependant un enfant, José Luis Muñoz Peracho, né le 23 juin 1917 à Madrid. Ce dernier mourut prématurément, peu de temps après son père, d'une péritonite.

L'écrivain mourut dans l'oubli, à la fois de la communauté littéraire, car il n'écrivait plus de romans depuis des années, et de sa famille. À l'annonce de son décès imminent, seul son frère Pablo et la femme de ce dernier vinrent au logement du couple, au 9 de la rue Manuel Vélez de Vallecas. Son concubinage avec Carmen, ainsi que la naissance d'un enfant illégitime (que pourtant Isaac voulut reconnaître car l'enfant porte son nom), le séparèrent définitivement de son entourage familial. De plus, le prêtre de la paroisse de San Pedro Advincula interdit à Carmen de veiller le corps et d'assister à l'enterrement de son compagnon, qui, par ailleurs, ne put se faire à la crypte familiale du cimetière de Tendilla. Ce n'est qu'après la mort du père d'Isaac que Pablo fit transférer le corps de Madrid à Tendilla. La jeune femme fut ensuite expulsée du logement et Pablo récupéra les différents écrits manuscrits d'Isaac Muñoz⁴⁹.

2.2. Publications de l'écrivain

Intéressons-nous maintenant aux différentes publications de l'écrivain orientaliste, qui constituent aujourd'hui une bibliothèque prolifique, passant du roman à la poésie, et de l'essai aux articles journalistiques. Nous diviserons ses œuvres en deux grandes catégories : les romans et les poèmes d'une part, les essais politiques, récits de voyage et articles d'autre part.

⁴⁸ Actuellement professeure à l'Université de Grenade, Espagne.

⁴⁹ Ces différents manuscrits furent perdus durant la Guerre Civile.

2.2.1. Romans et poésies

Aujourd'hui, nous avons accès à treize romans et deux recueils de poèmes d'Isaac Muñoz, sachant que certains manuscrits ont pu se perdre au cours du temps. Les romans, par ordre chronologique de publication sont : *Miniaturas* (1898), *Colores grises* (1898), *Vida* (1904), *Voluptuosidad* (1906), *Morena y trágica* (1908), *Libro de las Victorias* (1908), *La fiesta de la sangre : novela mogrebina* (1909), *Alma infanzona* (1910), *Ambigua y cruel : novela siria* (1912), *Lejana y pérdida* (1913), *Esmeralda de Oriente : novela mogrebí* (1914), *Un héroe del Mogreb* (s.f), *La serpiente de Egipto* (s.f). Les deux recueils de poèmes s'intitulent *Libro de Agar la moabita* (1908) et *La sombra de una infanta* (1910).

De plus, nous pouvons ajouter à cette liste la traduction des poèmes de Sid Mohand, dans un recueil réalisé par Isaac Muñoz en 1914 et intitulé *El jardín de los deseos : poesías berberiscas de Sid Mojand*.

Ainsi, nous pouvons remarquer que ces romans et poèmes ont été écrits quand Isaac Muñoz était encore jeune, et sur une période d'environ quinze ans. À partir de 1914, il ne se consacrera qu'à son métier de journaliste, pour des raisons que nous ne connaissons pas mais qui doivent être liées à la situation financière de l'écrivain.

Pour en revenir brièvement aux romans, quelques caractéristiques communes à tous peuvent être relevées, comme la distance face aux majorités et le rapprochement avec les minorités. De fait, ces minorités sont souvent les juifs, dans les « novelas árabes », ou les gitans dans les « novelas de España ». Lily Litvak voit le silence, les paragraphes d'une seule phrase et les nombreuses répétitions, comme des éléments importants dans les romans, ce qui peut aisément s'expliquer par « la falta de acción », comme l'appelle Amelina Correa Ramón. Ce ne sont pas des romans d'aventure, mais des romans qui représentent une situation à un moment donné ou sur plusieurs mois, des intrigues et des relations amoureuses, avec toujours très peu de dialogues. Le silence permet de prendre toute la dimension de l'espace, que nous analyserons par la suite grâce à la dichotomie espaces ouverts / espaces fermés, ainsi que du temps, qui souvent semble s'arrêter. Les paragraphes très courts rompent avec le style narratif du XIX^{ème} siècle, ce qui éloigne, là encore, Isaac Muñoz des canons littéraires de l'époque.

El silencio se presenta también en la forma en que conversan los personajes, por medio de sentencias cortas, diálogos compuestos por saludos en árabe, frases tajantes y fatalistas. [...] El estilo de Muñoz es un ejemplo de esta técnica llevada a su límite. Sus novelas se contruyen por párrafos formados por una o dos frases tan sólo. Al flujo de las palabras y cadencias se opone un vocabulario y un ritmo estáticos, y la incansable repetición de las mismas palabras permite remontar a través de su sentido y sus matices hasta agotar el contenido intelectual y no guardar de ellas más que la sonoridad y sus realidades cualitativas”. (Litvak, 1985, 146)

De plus, la trame narrative est toujours chronologique dans les romans d’Isaac Muñoz, nous n’assistons à aucune anachronie narrative. De même, le narrateur utilise parfois l’ellipse, mais cette dernière ne sera jamais de longue durée (quelques heures ou quelques jours).

Il paraît maintenant nécessaire d’aborder brièvement la catégorie des « obras de adolescencia » dont parle Amelina Correa Ramón car elles ne constituent pas le corpus qui nous intéresse ici. Il s’agit de trois romans : *Miniaturas*, *Colores grises* et *Vida*. L’auteur orientaliste n’a que dix-sept ans quand sa première œuvre est publiée. *Miniaturas* (1898) n’est pas un roman mais un recueil de trente pages seulement dans lequel paraissent des sortes de « scènes », complètement imprégnées de l’idéologie de la fin de siècle : « Fantasía », « Tres amores », « Del gran mundo », « Positivismo », « Felicidad suprema ». Ce recueil reflète très bien le *taedium vitae* de l’écrivain fataliste face à la vie que mènent les jeunes à la fin des années 1890. Cet extrait de dialogue exprime cette attitude :

- Ya el mundo me rechaza como a un espectro salido de su tumba, mi sangre niégase a colorear mi piel arrastrándole lentamente por mis venas como agua enlodada por sucios canalones, mi corazón no late, he concentrado mi vida en un solo punto, y de la nerviosidad extremada, he pasado a la estúpida somnolencia del teriaki y del stilita sobre su columna... (Muñoz, 1898, 3)

La seconde œuvre, *Colores grises* (1898), est également un recueil de “scènes”, mais en comporte cette fois-ci sept. La plupart représentent des scènes empruntées au genre romantique dont les personnages sont des femmes et hommes de la haute société. Ces textes sont essentiellement écrits sous forme de dialogues entre les protagonistes. Ces amours ne sont pas toujours réciproques, ainsi, les hommes d’âge mûr s’entichent de jeunes femmes, elles-mêmes amoureuses d’un autre. Les triangles amoureux constituent donc l’essentiel de ces « scènes ».

Enfin, avec *Vida* (1904), Isaac Muñoz devient plus ambitieux, car il s'agit là d'un roman de quatre-vingt-seize pages, dédié à un professeur qui l'a profondément influencé, Antonio González Garbín. Il s'agit d'un roman écrit à la troisième personne et centré sur le personnage de Daniel, un jeune homme de vingt-six ans, décrit en ces termes au début du récit : « encontrábase solo en el viejo salón de una ciudad muerta, comenzaban a envejer su espíritu y su frente, y aún no había descubierto el enigma oscurísimo de la vida » (Muñoz, 1904, 5). Il représente très précisément ce que Juan Herrero appelle « el desequilibrio espiritual del hombre moderno » (Herrero, 1984, 43) qui ne se conforme pas à la société dans laquelle il vit.

2.2.2. Essais, souvenirs de voyage et articles

Trois récits de voyages aux accents d'essais politiques peuvent être mentionnés : *En el país de los Cherifes* (1913), *La corte de Tetuán* (1913) et *En las tierras de Yebala* (1913). Ces deux véritables essais politiques qui prônent une certaine forme de colonialisme des espagnols sur le Maroc ont été écrits en 1912 : *La agonía del Mogreb* et *Política colonista*.

Quant à son œuvre journalistique, nous pouvons recenser au moins trois cents articles, publiés dans différents journaux espagnols comme *Idearium* (Grenade), *Revista Latina* (Madrid), *Nuevo Mundo*, *La Ilustración Española y Americana*, *Heraldo de Madrid* (dans lequel a été écrit la majorité des articles, entre 1911 et 1919), *La Esfera : Ilustración Mundial* (qui a publié les derniers articles, jusqu'en 1922), etc.

Tous ses articles concernent l'Orient, que ce soit à travers la religion islamique (« El viejo Islam⁵⁰ », « Los Balkanes y el Islam⁵¹ », etc.), la politique coloniale (« Potencias emigrantes⁵² », « El sentido colonista⁵³ », « Caracteres coloniales⁵⁴ », « Colonialismo británico⁵⁵ », etc.), le Maroc (« Tetuán⁵⁶ », « El Mogreb⁵⁷ », « La riqueza del Mogreb⁵⁸ »,

⁵⁰ Publié par *Heraldo de Madrid* le 12 août 1912.

⁵¹ Publié par *Heraldo de Madrid* le 25 décembre 1912.

⁵² Publié par *Heraldo de Madrid* le 16 décembre 1911.

⁵³ Publié par *Heraldo de Madrid* le 3 décembre 1911.

⁵⁴ Publié par *Heraldo de Madrid* le 6 décembre 1911.

⁵⁵ Titre de deux articles publié par *Heraldo de Madrid* les 5 et 7 février 1912.

⁵⁶ Publié par *La Ilustración Española y Americana* le 22 juillet 1911 (p. 47).

⁵⁷ Publié par *La Ilustración Española y Americana* le 22 mai 1911 (p. 294-295).

etc.), l’Egypte (« La situación de Egipto⁵⁹ », « El encanto de Egipto⁶⁰ », etc.), ou encore l’Extrême Orient (« China y Japón⁶¹ », « El esfuerzo japonés⁶² », etc.).

2.3. Les romans du cycle des « novelas árabes » : présentation et résumés

Le choix de ce corpus est à la fois thématique et personnel. L’orientalisme étant au cœur des « novelas árabes », et plus éloigné des narrations des « novelas de España », j’ai choisi d’étudier uniquement la première catégorie de romans. De plus, il semblait difficile de traiter à la fois de roman et de poésie, les deux genres renvoyant à des lectures et des études à l’approche bien différente.

Le roman est un genre « canonisé », comme nous le rappelle Mikhaïl Bakhtine, et il présente certaines caractéristiques qui lui sont propres :

Il y a un contenu spécifique du discours romanesque : c’est la réalité en devenir, c’est l’inachèvement essentiel de l’existence. « Rien de définitif ne s’est encore produit au monde, le dernier mot du monde et sur le monde n’a pas encore été dit, le monde est ouvert et libre, tout est encore à venir et sera toujours à venir. » [...] Le roman, c’est la vie triomphant de l’idéologie. (Bakhtine, 1987, 19)

Le philologue voit le roman comme un microcosme qui permet d’organiser le temps et l’espace de manière particulière. Tous les romans d’Isaac Muñoz sont constitués d’un même « chronotope », c’est-à-dire d’une même structure, avec une unité temporelle (chronologique) et spatiale (une même ville ou un même pays). Le discours prosaïque de l’orientaliste reflète tout de même une certaine poétique, notamment grâce à la forme : une phrase = un paragraphe, ce qui rappelle la forme du vers. Il peut être intéressant de comparer les romans du cycle des « novelas árabes » avec la définition stylistique que nous propose Bakhtine du roman : « Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n’a plus de place fixe, qui a perdu le milieu unique

⁵⁸ Publié par *Heraldo de Madrid* le 11 octobre 1912.

⁵⁹ Publié par *La Esfera, Ilustración Mundial* (n°78), le 26 juin 1915.

⁶⁰ Publié par *La Esfera, Ilustración Mundial* (n°354), le 16 octobre 1920.

⁶¹ Publié par *Heraldo de Madrid* le 9 mai 1915.

⁶² Publié par *Heraldo de Madrid* le 14 août 1915.

et indiscutable de sa pensée idéologique» (Bakhtine, 1987, 183). De fait, un poème ne porte que la voix du poète, alors que le roman porte les voix de, voire des, narrateur(s) et des personnages dans les dialogues. Or, les romans de notre corpus présentent très peu de dialogues. Le point de vue est donc généralement unilatéral et correspond à celui du narrateur, souvent homodiégétique.

Enfin, nous allons résumer brièvement les six romans de notre corpus : *Morena y trágica*, *La fiesta de la sangre : novela mogrebina*, *Ambigua y cruel : novela siria*, *Lejana y pérdida*, *Esmeralda de Oriente : novela mogrebí* et *La serpiente de Egipto*.

2.3.1. Les romans d'Andalousie

Les deux romans d'Andalousie sont *Morena y trágica* de 1908 et *Lejana y pérdida* de 1913. Alors, pourquoi considérer des œuvres qui utilisent le sud de la péninsule ibérique comme des « novelas árabes » ? Le lien n'est finalement pas difficile à établir. Tout d'abord, parce que les protagonistes de ces deux romans font partie de la communauté gitane⁶³, qui renvoie à une forme d'Orient pour Isaac Muñoz. De plus, les références mystiques aux dieux et déesses orientales, comme Ishtar, par exemple, sont omniprésentes dans ces deux œuvres.

Morena y trágica se compose de 203 pages et est dédié à Ramón del Valle-Inclán, qu'Isaac Muñoz a connu pendant ses études et qu'il considère comme « el más ilustre de los escritores de España ». Le protagoniste, un jeune homme juif, s'exprime à la première personne. Il aime passionnément Martirio, que tous nomment « la hija del ahorcado », une jeune gitane qui mène une existence mystérieuse, dans les montagnes qui entourent Grenade. Martirio vit dans une grotte, loin de sa communauté, avec une vieille femme souvent comparée à une sorcière, et qui ne fait nullement confiance au narrateur. Les deux protagonistes s'aiment mais une gitane, qui se cache sous le pseudonyme d'Adivina, est jalouse de leur relation et dit à Martirio que l'homme qu'elle aime la trompe, ce qui conduit à la rupture du couple.

⁶³ Il est communément admis que les gitans, une partie des *rom*, viendraient du Nord de l'Inde et se seraient déplacés jusqu'en Europe pendant le Moyen-Âge.

Le second roman, de cent soixante et onze pages, *Lejana y pérdida*, est atypique, puisqu'Isaac Muñoz indique au début du roman qu'il s'agit d'une œuvre autobiographique, ce qui alimente volontairement la confusion entre auteur et narrateur-personnage. Les cinq premiers chapitres recréent l'espace magrébin dans lequel l'auteur a vécu, insistant sur des détails du quotidien et un réel sentiment d'identification avec le peuple arabe. Le narrateur voyage dans divers pays et entretiendra une relation avec une femme, qui semble, elle, feindre son amour, et qui finira par l'abandonner dans la nuit. Ce sont des voyages à travers le temps et l'espace, où la frontière entre « el ensueño » et la réalité est floue. L'Andalousie médiévale est souvent recrée : “Se entreabría con chirriar áspero y lento alguna antigua y ferrada puerta del tiempo de los árabes *andalus*”. Nous comprenons finalement que c'est la mort qui est « lejana y pérdida » face à l'ennui et la solitude du personnage.

2.3.2. Les romans d'Afrique du Nord

Deux œuvres composent la catégorie que nous appellerons ici « romans d'Afrique du Nord » : *La fiesta de la sangre : novela mogrebina* de 1909 et *Esmeralda de Oriente : novela mogrebí* de 1914.

Le premier roman se compose de 209 pages, ce qui en fait l'un des plus long d'Isaac Muñoz. Il raconte l'histoire de deux hommes, Hameido et El-Arbí, qui n'est autre que le narrateur, amis de toujours, qui conspirent contre la politique menée par le sultan du Maroc. Ce sont deux authentiques héros, courageux, guerriers et séducteurs. El-Arbí voit en Hameido un véritable frère. De fait, quand ce dernier est assassiné, le premier réclame vengeance :

Me levanté, y con la voz rota por el dolor, grité a las gentes y a los cielos:

-¡Hermano mío, por el Dios que me escucha y por la sangre de mis padres, juro vengar tu muerte, exterminar a la raza maldita de tus asesinos! (Muñoz, 1909, 183)

C'est d'ailleurs lors de cet épisode qu'apparaît le titre du roman : « Y al vida se me manifiesta ornamental e interior, perfecta y precisa, sin que nada perturbe la suprema fiesta de la sangre ».

Le roman se compose de neuf chapitres, sans titre, ouverts et fermés par une sourate du Coran. De nombreux mots d'arabe dialectal marocain sont présents tout au long du texte, comme *kubba* (un ermite), *fekí* (un homme religieux), *djamma-el-kebir* (la grande mosquée), etc, en particulier dans les dialogues, afin de recréer une sorte d'oralité dans l'écriture qui pourrait représenter une réalité du langage populaire local. Les deux amis font route vers Beni-Nuar, où Hameido réside. El-Arbí est marié à Kamar, qu'il aime profondément, une jeune femme brune et belle, de sang noble (de la cour nasride d'Espagne). C'est ainsi qu'est décrite, selon une focalisation interne, avec un érotisme habituel chez Isaac Muñoz, au début du roman, la première nuit passée ensemble :

Casé con ella en la pasada primavera, cuando de los jardines cercanos venían perfumes tan densos como aceites armónicos sobre anchas cabelleras perfumadas.

La noche de nuestras bodas, fue una noche divina, en que el alma estaba abierta a todos los sueños.

Mi alma estaba curvada por la violencia de mis deseos.

Ella entró en mi cámara, y se sentó tímida y silenciosa, sobre un alto cojín morado.

Yo desaté temblando sus vestiduras, y como un don del cielo se me ofreció el tesoro de su cuerpo virgen y desnudo.

Y con los últimos resplandores de la lámpara, la amada me dio la gracia de su sangre, mezclada con el olor de su carne y de sus cabellos. (Muñoz, 1909, 19-20)

Les scènes typiquement orientalistes, que l'on retrouve essentiellement en peinture, sont ici reproduites : des favorites qui attendent, alanguies sur des coussins de soie, dignes de *La grande odalisque*⁶⁴ d'Ingres ou de *La odalisca*⁶⁵ de Fortuny, des dîners où se rassemblent les hommes et où des danseuses bougent de manière sensuelle, comme dans *L'animation au palais*⁶⁶ de Rohegrosse, les bains où se retrouvent les ami(e)s, etc.

Une scène de repos dans le patio d'un palais marocain est contée par le narrateur au début du roman :

Dejé mis anillos, mis armas y mis vestiduras, y penetré en la sala del reposo.

⁶⁴ Annexe 5

⁶⁵ Annexe 6

⁶⁶ Annexe 7

Sobre las alfombras, verdes, amarillas, tejidas en Salem, algunos árabes acabados de salir del baño, dormitaban fumando las largas pipas de *kiff*.

Mi espíritu se sentía lleno de una languidez ondeante, de un desmayo feliz.
(Muñoz, 1909, 39-40)

Finalement, les deux amis font assassiner les fils du sultan lors d'un repas. À la suite de cet évènement tragique, Hameido sera lui-même tué par les partisans du sultan, par tirs d'armes à feu. La fin du roman reste ouverte mais les dernières phrases nous laissent présager que la vengeance d' El-Arbí provoquera de nombreuses morts :

Mi pensamiento me dijo las palabras del Profeta:

«Cuando ejerzáis una venganza, hacedla idéntica al daño que hubierais recibido».
Surat. La Abeja, vers. 127. » (Muñoz, 1909, 127)

Nous concluons maintenant cette sous-partie par un bref résumé de *Esmeralda de Oriente : novela mogrebí*, le dernier roman que publia Isaac Muñoz de son vivant, en 1914. Il s'agit d'une œuvre de 175 pages qui raconte, via le récit d'un narrateur à la première personne, l'histoire d'un pèlerinage, celui d'une femme juive, Perla, compagne du narrateur, à travers le désert. La protagoniste ne représente pas un archétype féminin à proprement parler car elle est relativement complexe, oscillant toujours entre la pureté des traditions conservées en marge de la société et le cosmopolitisme ambiant en ce début de XX^{ème} siècle. Elle représente davantage pour le narrateur la parfaite symbiose d'Orient et d'Occident :

Muy niña la habían recogido unos viejos parientes de Stambul, y desde entonces, su alma soberbia y múltiple se había formado entre el fausto milenario y sacerdotal del Oriente, y entre los refinamientos opacos y veloces de Europa. (Muñoz, 1914, 14)

Le narrateur exprime tout au long de l'œuvre la perte de sa jeunesse et l'impossibilité de maintenir une relation avec Perla qui, elle, est encore une jeune femme. Ils cheminent à travers le pays sans but précis, s'éloignant au fur et à mesure des paysages qui leur sont familiers pour pénétrer dans l'inconnu. Ils rencontreront au cours de leur périple divers peuples et divers personnages, comme Ahmed, un homme qui vit dans la montagne et dont l'histoire est tragique. C'est une histoire telle qu'aime les construire Isaac Muñoz : Ahmed a du se marier par obligation du père, le *cheik*, à une femme qui était en réalité amoureuse d'un

cousin, qui deviendra ensuite son amant. Ainsi, plusieurs histoires parallèles nous seront contées, rejoignant alors une structure similaire, bien que moins complexe, à celle des *Mille et une nuits*. Le narrateur finit par abandonner Perla, avec qui il n'entrevoit aucun avenir possible, alors qu'elle sommeille sous une tente :

Y huí...

Una vez más desgarré mi alma con mis propias manos implacables, y una vez más, solo y trágico como el destino, fui solo hacia el sol, hacia el sol inaccesible, que nacía en Oriente, horriblemente rojo como el corazón ensangrentado. (Muñoz, 1914, 175)

Nous résumerons par la suite les deux derniers récits qui composent la catégorie d'œuvres orientalistes que nous appellerons "romans du Proche-Orient".

2.3.3. Les romans du Proche-Orient

Les deux romans dont le récit se situe au Proche-Orient sont *Ambigua y cruel : novela siria* de 1912 et *La serpiente de Egipto*, écrit à une date inconnue, resté à l'état de manuscrit jusqu'à ce qu'Amelina Correa Ramón l'édite en 1997.

Le premier roman, de 1912, que nous aborderons dans cette sous-partie est une adaptation plus longue d'une nouvelle qu'avait écrite précédemment Isaac Muñoz et qui avait été publiée dans le *Cuento semanal*⁶⁷, le 20 janvier 1911, sous le titre de *Los ojos de Astarte*. Cette nouvelle se compose de dix-sept pages et est accompagnée de onze illustrations⁶⁸. L'histoire contée par l'orientaliste évoluera cependant entre la nouvelle de 1911 et le roman de 1912, puisque dans ce dernier le protagoniste ne décède pas à la fin du récit.

Ambigua y cruel est un roman de cent soixante-sept pages, raconté à la première personne. Le héros vit en Palestine, dans une époque que l'on pense contemporaine à celle de l'auteur. Il rencontrera tout d'abord une jeune femme juive, Ruth, à Jérusalem, qui s'enfuira avec lui sans

⁶⁷ *El cuento semanal* était une revue madrilène qui publiait des nouvelles, entre 1907 et 1912. Elle fut fondée par Eduardo Zamacois (1873-1971). La plupart des premières de couverture furent illustrées par le caricaturiste Manuel Tovar, mais ce n'est pas le cas de la revue n°212, dans laquelle se trouve le texte d'Isaac Muñoz.

⁶⁸ Annexe 8.

être mariée, déclenchant la fureur de la famille de cette dernière. C'est une jeune femme spirituelle et soumise. Ils vivront ensemble de manière bohème, nomade, voyageant dans toute la Palestine, puis la Syrie, et aux limites de l'actuelle Jordanie, passant par des déserts, des oasis et des villages traditionnels. Isaac Muñoz recrée dans ce roman les vieux cultes polythéistes et surtout des espaces qui s'éloignent de toute perception réaliste. Contrairement aux romans du Maghreb dans lesquels il est possible de retrouver une certaine réalité, le Proche Orient, géographiquement plus loin, et où l'auteur n'est peut-être jamais allé, est décrit avec un filtre idéalisateur omniprésent. Il y a là, plus qu'une *orientalisation* de l'Orient, une *littérisation* de l'Orient, qui apparaît comme espace romanesque complètement fictif, bien que les villes dans lesquelles passent les protagonistes au cours de leur voyage initiatique soient réelles. Le héros-narrateur est juif, ce que l'on sait, non seulement parce qu'il sort d'une synagogue au début du roman ou cite la Torah, mais également parce que l'attente du Messie est une constante dans l'œuvre. Ainsi, le protagoniste décrit la Palestine comme la terre qui fera naître ce héros religieux, ici représenté comme un surhomme nietzschéen :

La tierra se ofrecía al dios que había de llegar todo envuelto en púrpuras y en sol soberbio, en su carro de fuego y agitando en los aires su antorcha llameante.

Y el dios había de llegar en el milagro de una hora suprema.

Imperioso y dulce, bestial y armónico, hechicero y cruel, habría de aparecer sobre el altar, ornado de sol, de púrpura, de rosas y de sangre propiciatoria, para difundir su ritmo y para crear el amor que tiene formas de tigre e ímpetus de león.
(Muñoz, 1912, 102)

Le voyage des deux protagonistes possède une structure circulaire, car ils retournent, après un certain temps, à Jérusalem. Mais rapidement le protagoniste aura une aventure avec une jeune bédouine, une femme très différente de Ruth. Comme dans le roman *Alma infanzona*, la jeune femme soumise, qui a offert sa virginité au personnage principal masculin, est remplacée par une femme forte et passionnée. La bédouine, dont nous ne connaissons pas le nom, car le narrateur lui-même ne le connaît pas, est à la fois mystérieuse et inaccessible, car d'une autre religion et d'un autre mode de vie, plus nomade. Le protagoniste retourne ensuite voir Ruth mais sa décision est prise, son désir pour la jeune bédouine est trop fort, comparé à la routine qu'il vit désormais avec la jeune juive. Ruth part donc, après avoir prononcé quelques mots d'adieu au narrateur, mots qui constituent sa seule tirade du roman :

Nunca más me verás. Me has traído la maldición y la desgracia, y yo odio el polvo que tú pisas y el agua que tú bebes. Si las moabitas te dan la felicidad, que la maldición de Jehovah caiga sobre vosotros, y que la lepra coma vuestros corazones. (Muñoz, 1912, 155)

Mais la tristesse que ressent le narrateur au moment de cet adieu est très vite effacée par le désir de retrouver la jeune bédouine. Enfin, quand il retourne vers les caravanes, regroupées à côté des ruines d'un temple, aux environs de minuit, tous les membres de la tribu dorment. Alors qu'il déambule en imaginant les sacrifices qui ont pu être réalisés, jadis, dans ce temple, deux bras l'assaillent et le blessent pour ensuite le laisser tomber au sol :

Cuando avanzaba hacia el ara, un espectro negro surgió entre las columnas y cayó sobre mí.

Saqué rápidamente mi puñal, pero el puñal se escapó de mis manos y caí.

Unos brazos titánicos me levantaron y me sacaron del templo para dejarme sobre el desierto, caliente como una piel humana. (Muñoz, 1912, 163)

Alors qu'il agonise, il croit voir face à lui les yeux de la déesse Astarté qui le fixent. Le récit s'achève ensuite sur son départ de la Palestine pour les terres du Maghreb, et nous comprenons alors qu'il n'est pas mort suite à ses blessures. De nombreuses questions restent cependant en suspens puisque le narrateur ne nous donne pas la clé exacte pour savoir qui a voulu le tuer et pourquoi.

Intéressons-nous maintenant au dernier roman de notre corpus, *La serpiente de Egipto*. Le manuscrit a été conservé par la famille de l'auteur et Amelina Correa Ramón a décidé de l'éditer en 1997. Cette dernière explique que le manuscrit était composé de 123 pages écrites sur le recto, de la propre main d'Isaac Muñoz. Le texte était propre, avec peu de tâches, ce qui laisse à penser qu'il s'agissait d'une version définitive, prête à être envoyée aux éditeurs. Il n'y a aucune date sur le document mais nous pouvons supposer qu'il n'a pas été écrit pendant les dernières années de vie de l'écrivain car il était très malade et les documents de cette époque montrent une écriture bien plus difficile à lire.

La serpiente de Egipto est un roman à la troisième personne, chose assez rare chez l'orientaliste, et qui se déroule dans un espace-temps atypique : celui de l'Égypte antique. Thèbes, qui fut l'une des cités les plus importantes d'Égypte, centre culturel et politique, est le

lieu de résidence des personnages du roman. Le récit se déroule à l'époque de la dynastie thinite, que nous pouvons situer entre 3000 et 2780 avant JC. Ce roman s'inscrit dans la veine de curiosité exprimée par les écrivains, artistes et scientifiques tout au long du XIX^{ème} siècle pour les dynasties pharaoniques. Isaac Muñoz ne déroge pas à la règle et est fasciné par l'Égypte ancienne puisqu'il publiera plusieurs articles sur le sujet. Lily Litvak exprime d'ailleurs cet intérêt exacerbé autour de la fin de siècle, renvoyant à un exotisme oriental anthropologique et archéologique :

Aquellas culturas, y sobre todo Egipto, valían por su cercanía a los secretos de ultratumba, por su contacto con un mundo primordial, revelado en escrituras secretas y sagradas. Se exploraron como tierra exótica, pero también porque seducían sus misterios, su ambiente mágico, deducido de la arqueología, de la iconografía de los monumentos auténticos, imaginarios o falsos, de los descubrimientos lingüísticos y científicos. (Litvak, 1985, 151)

Thotmet, le protagoniste masculin principal, qui est le dernier descendant de la dynastie memphite, décide de mener une révolte contre le pharaon thinite. Cette situation de départ est marquée par une erreur historique, puisque la période memphite⁶⁹ est postérieure à la période thinite. Il entretient une relation avec Nikris, l'héroïne du roman et favorite du pharaon en place. Les deux autres personnages principaux sont Menhop, meilleur ami de Thotmet, qui, lui aussi, dirige la révolte, et Misra, une jeune femme amoureuse de Thotmet, mais dont Menhop est amoureux. Apparaissent alors plusieurs triangles amoureux, qui seront au cœur des intrigues autour de cette révolte pour récupérer le trône usurpé.

Nikris joue tout au long de l'œuvre avec les sentiments de Thotmet, pour le convaincre de se retourner contre ses amis et de la servir. Le but de cette dernière est de devenir reine, sans le poids d'aucun homme. C'est ainsi qu'elle tuera tous ceux qui suivent le pharaon et tous ceux qui suivent Thotmet, dont Misra, pour régner en seul maître sur l'Égypte. À la fin du roman, désabusé et trahi, Thotmet finit par vouloir assassiner de ses propres mains son amante, mais le sort se retourne contre lui car, au dernier moment, une servante de Nikris s'approche et lui plante un poignard en plein cœur :

Thotmet tendió sus manos para asesinarla, para estrangularla, para acariciarla salvajemente en una última caricia mortal.

⁶⁹ L'apogée de cette dynastie se situe entre 2650 et 2033 avant JC.

Pero Daissa la esclava, encorvada y sigilosa tras el príncipe, alargó su brazo cargado de pulseras, y hundió un fino puñal en el corazón del príncipe.

Thotmet cayó sin un grito, a los pies del lecho.

Y Nikris, todavía rígida en el éxtasis de amor y de muerte, entreabrió suavemente los párpados, y elevó los ojos hacia lo desconocido. (Muñoz, 1997, 201)

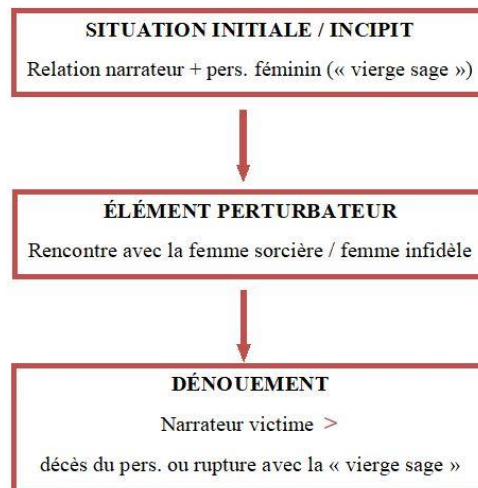
Ces derniers mots concluent la dernière œuvre de notre corpus des «novelas árabes » d'Isaac Muñoz, que nous analyserons en détail par la suite, à travers l'étude des personnages, du temps et de l'espace.

Grâce à ces brefs résumés des romans du cycle des « novelas árabes », nous pouvons entrevoir plusieurs pistes de réflexion, ainsi qu'une structure commune aux six œuvres. Tout d'abord, il s'agit toujours d'une recreation, voire de pure construction. En effet, bien qu'Amelina Correa Ramón considère qu'il y a une véracité dans les romans du Maghreb, qui ne serait pas présente dans les romans du Proche-Orient⁷⁰, car plus éloignés du quotidien de l'auteur, le contexte historique prouve qu'il s'agit toujours d'une *fantasía*, d'un monde imaginé, parallèle au monde réel. De fait, aucun personnage européen n'apparaît dans ces romans, alors que nous savons bien que beaucoup d'européens voyageaient dans les pays arabes, et que certains même y résidaient, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, époque à laquelle se déroulent les récits, excepté *La serpiente de Egipto*.

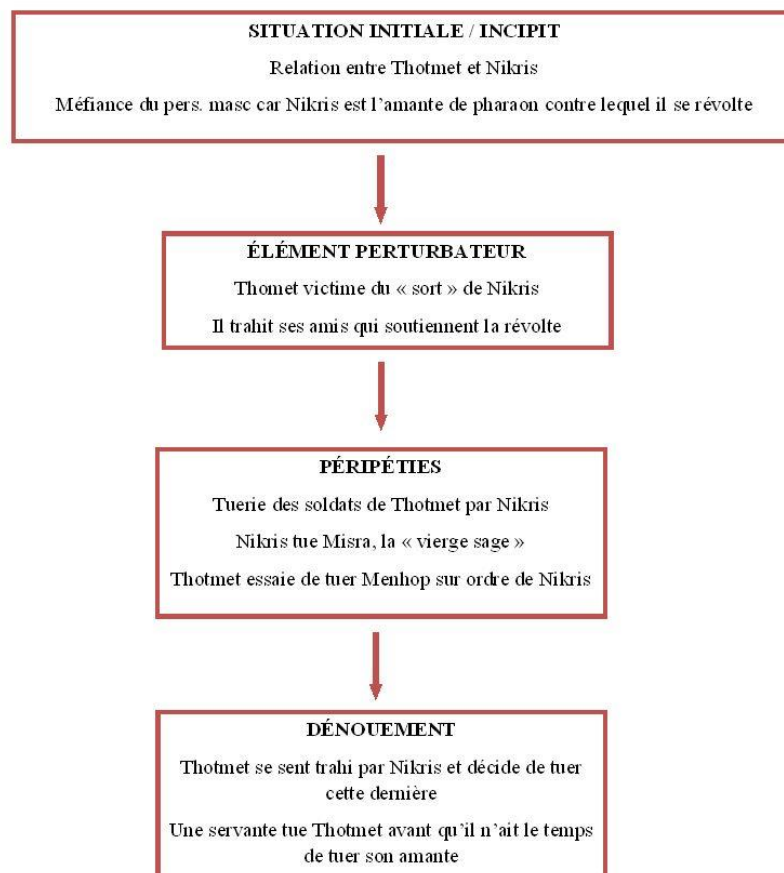
Dans *Morphologie du conte*, Propp nous explique que le philologue russe R. M. Volkov distingue quinze sujets présents dans les contes merveilleux. Les récits d'Isaac Muñoz ne sont pas des contes, et encore moins merveilleux, mais on y retrouve cependant des sujets communs : parmi eux se trouvent « la vierge sage », « la victime d'un charme ou d'un sort » et « la femme infidèle ». À partir de la lecture de ces six œuvres, nous pouvons mettre en lumière un schéma narratif constant quant aux cinq romans écrits à la première personne, similaire à celui que propose Vladimir Propp dans l'analyse des contes :

⁷⁰ Ce qu'elle explique dans son études de *Ambigua y cruel* :

« En contraste con la ambientación de anteriores obras en Marruecos, la evocación del Oriente Próximo remite sin duda a una visión literaria, artística o arqueológica. Mientras que en la recreación del Mogreb, aunque intervenía claramente un filtro idealizador, se percibía el conocimiento fundado de la realidad descrita, sin embargo, en el caso de estos territorios más lejanos, interviene un componente mayor de literaturización». (Correa Ramón, 1996, 460)



En ce qui concerne *La serpente de Egipto*, le schéma narratif est différent car le protagoniste masculin est déjà en relation avec l'archétype que l'on appellera la « femme sorcière » au début du roman :



Nous pouvons mettre en relation la structure traditionnelle du conte, telle qu'elle est expliquée par Propp, avec le récit du court roman *La serpiente de Egipto*. En effet, dans sa forme et son contenu, c'est l'œuvre du cycle des « novelas árabes » qui s'apparente le plus au conte. Dans le schéma suivant, la mise en parallèle des étapes de Propp et des étapes du roman d'Isaac Muñoz révèlent un certain nombre de similitudes, malgré quelques points qui n'apparaissent pas dans l'œuvre⁷¹ :

Un des membres de la famille s'éloigne	Pas de famille chez les personnages d'Isaac Muñoz (sauf Ruth qui quitte ses parents dans <i>Ambigua y cruel</i>)
Le héros se fait signifier une interdiction	Menhop dit à Thotmet de ne plus voir Nikris, car elle est la favorite de pharaon et leur ennemie.
L'interdiction est transgressée	Thotmet continue de voir Nikris en secret à Thèbes.
L'agresseur essaye d'obtenir des renseignements	Nikris essaie d'obtenir des renseignements auprès de Thotmet.
L'agresseur tente de tromper sa victime	Nikris persuade Thotmet qu'elle est amoureuse de lui et qu'elle l'aidera à lutter contre le pharaon.
La victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle	Thotmet se laisse séduire par Nikris et l'aide sans le vouloir à conquérir le trône. Il devient le complice de Nikris dans son ascension au pouvoir.
L'agresseur nuit à un des membres de la famille ou lui porte préjudice	Nikris tue les soldats de Thotmet et Menhop, ainsi que Misra.
Le héros quitte sa maison	Non, Thotmet reste à Thèbes après le massacre.
Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat	Le dernier chapitre relate la vengeance de Thotmet, qui s'introduit dans le palais pour tuer Nikris.
L'agresseur est vaincu	Non, c'est ici Thotmet qui est vaincu et qui meurt, poignardé dans le dos par une servante de Nikris.
Le héros est secouru	Non, Nikris regarde son amant mourir sans essayer de le secourir.
Le héros est reconnu	Non car il meurt dans les bras de Nikris.
L'agresseur est démasqué et puni	Non, Nikris devient reine d'Egypte.

72

⁷¹ Les étapes de la narration écrites en gras représentent les parallélismes mis en avant entre le conte traditionnel et les romans d'Isaac Muñoz.

⁷² Tableau réalisé à partir de la lecture de l'œuvre de Propp (1965).

À partir de cet aperçu des six romans qui composent le corpus ici étudié, nous pouvons nous intéresser aux trois axes fondamentaux de notre approche littéraire : les personnages, les espaces et les temporalités. Comme nous allons le voir, les personnages masculins et féminins, principaux et secondaires, jouent des rôles essentiels car ils sont les sujets orientalisés des œuvres, objets de la création romanesque.

3. Analyse des personnages dans les romans du corpus

Tout d'abord, qu'est-ce que le personnage romanesque ? Le terme apparaît en français au XIII^{ème} siècle mais il faudra attendre le XVIII^{ème} siècle pour voir le substantif attesté et brièvement défini par Montesquieu : « personne qui figure dans un ouvrage narratif ».

Il existe une réelle difficulté à définir le concept de « personnage », comme l'explique Vincent Jouve :

Le personnage est aujourd'hui encore une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire. Le concept, s'il suscite toujours l'intérêt des chercheurs, semble résister à toute définition ou, pire, accepter n'importe laquelle. Décor, idées, forces abstraites ou collectives : tout, dans le récit, est appelé « personnage ».
(Jouve, 1992, 103)

Pour répondre à cette question, il paraît donc intéressant de se référer aux écrits de Vincent Jouve qui lui, oriente la question sur la réception du personnage par les lecteurs, car, finalement, ce sont eux qui vont donner un sens au personnage, parfois différent du sens initial pensé par l'auteur. Dans le cas des romans du corpus, le lecteur espagnol s'appuie sur un horizon d'attente, directement lié aux récits de voyage, aux romans orientalistes et aux essais et articles politiques qui peuvent faire partie de sa bibliothèque. Hans-Robert Jauss, théoricien de la réception, travaillait également sur la position de l'œuvre au sein d'une intertextualité omniprésente et sa thèse pourrait parfaitement s'appliquer au cas roman orientaliste, unité d'une bibliothèque plus vaste de romans orientalistes, récits de voyages, romans modernistes, recueils de poésie orientaliste, etc. :

L'historicité de l'œuvre se définit à l'intérieur de la seule « série littéraire » comme la relation de rupture ou de continuité qui lie le texte aux canons littéraires de son temps (normes des genres, poétiques, etc.) et aux autres productions littéraires présentes ou passées. (Kalinowski, 1997, 151)

Les personnages d'Isaac Muñoz peuvent être rapidement perçus comme des archétypes, non seulement parce qu'ils évoluent dans le même type de structure narrative, mais aussi parce que ce sont toujours des êtres errants, sans famille, sans passé. Il n'y a jamais de construction familiale autour du personnage, surtout dans les romans au narrateur intradiégétique, puisqu'il ne raconte jamais sa vie passée ni ses origines.

Il ne faut pas oublier, néanmoins, que ces « êtres de papiers » sont le produit d'un contexte intellectuel et idéologique (rappelé en introduction), au-delà d'une étude « génétique » qui pourrait s'appliquer en vue d'une relation entre les personnages et le moi de l'auteur. Des théories sur une « délégation » d'Isaac Muñoz sur ses protagonistes pourraient être envisagées (comme si l'écrivain vivait les expériences par personnage interposé), mais nous ne rentrerons pas ici dans ces considérations trop abstraites.

Tout en essayant de prendre de la distance face au rapport dialectique mouvant entre fiction et réel que cristallise fatalement le personnage, nous nous intéresserons dans cette partie à deux types de personnages : les narrateurs, toujours masculins, et les femmes qui apparaissent sous la traditionnelle dichotomie, essentiellement depuis la littérature du XIX^{ème} siècle, *mater dolorosa versus mater triumphalis*.

3.1. Les narrateurs : voyageurs, bohémiens et orientaux

Les personnages masculins des « novelas árabes » sont avant tout des voyageurs. Cependant, ce ne sont pas les voyageurs occidentaux du XIX^{ème} siècle, mais des voyageurs orientaux qui se déplacent dans leur propre pays ou dans un autre situé en Orient.

3.1.1. Le narrateur-protagoniste bohème d'Ambigua y cruel et de Morena y trágica

La bohème est un mot français qui se réfère à la fois à un courant littéraire et à un mode de vie qu'adoptent les artistes et écrivains appelés « bohémiens » et « bohemios » en espagnol. Ces derniers s'opposent à la norme sociale bourgeoise communément admise dans les pays occidentaux dès le début du XIX^{ème} siècle.

Pérez Escrich dans *El frac azul* explique que de jeunes provinciaux arrivent à la capitale (Madrid, Paris, Londres, etc.) pensant y trouver la fortune et le succès :

Así la denominan los franceses (bohemia), y es una denominación que se ha hecho general en Europa, a esos hijos del genio que, abandonando la paz de sus hogares, se trasladan a las grandes capitales en busca de un nombre y una fortuna, sin más patrimonio que esperanzas y su fuerza de voluntad. (Pérez Escrich, 1875, 8)

Lorsque l'on pense à l'esprit bohème, viennent en tête de grandes œuvres du XIX^{ème} siècle comme *La bohème* de Puccini de 1896, un opéra directement inspiré du roman *Scènes de la vie bohème* d'Henri Murger, publié en 1851. Sur la couverture de l'édition Gallimard du roman, un artiste bohème se tient assis sur le sol, penché sur un travail, dans une pièce où règnent le désordre et la pauvreté⁷³ : chevalet tordu, chiffons jetés, nourriture au sol, chat, éternel compagnon de l'homme bohème, bois de cheminée en vrac, poussière, insalubrité, etc.

Le mode de vie bohème apparaît au XIX^{ème} siècle comme un concept directement lié à la « modernité » nouvelle. Les révolutions industrielles produisent des changements sociaux, et politiques considérables. Ainsi, l'homme vit dans une société de plus en plus individualiste. La citation suivante met en relief le choix de vie bohème au XIX^{ème} siècle et sa place dans la société de l'époque :

Comme l'a souligné Georg Simmel, le concept de « vie » caractérise la modernité et s'accompagne d'une nouvelle forme d'individualisme. Simmel y distingue deux modes significatifs : la vie considérée comme jeu et comme aventure. La bohème peut s'inscrire dans cette perspective, tel un pari sur la gloire au moment où l'égalité de droit est réaffirmée politiquement, garantissant en quelque sorte sa liberté à tenter l'aventure des lettres et des arts. (Wagner, s.d⁷⁴)

⁷³ Annexe 9

⁷⁴ Article de Jean-Didier Wagner intitulé *La vie bohème comme vie littéraire* (Société des études romantiques et dix-neuviémistes, CNRS, Lyon) : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/WagneurVielitteraire.pdf

Les *bohémios* vont, ou garder ce mode de vie jusqu'à leur mort, ou connaître le succès ou changer de profession, ce qui les fera automatiquement sortir du mode de vie bohème. Mais nous pouvons toujours observer un véritable désir de faire de l'art pour l'art, mourir pour son art étant la perspective ultime du bohème malchanceux :

La bohème littéraire est, comme l'a écrit Murger, « le stage de la vie artistique ». Ceux qui s'en sont sortis la considèrent avec nostalgie comme moment héroïque ; mais pour ceux qui y sont restés elle dessine en dernière instance un négatif : c'est la mésaventure littéraire, la sanction de la malchance.

Les membres de la bohème vivaient en marge de la société et bien souvent dans une misère similaire à celle des personnages de *Scènes de la vie bohème*, comme c'est le cas précisément des narrateurs de *Morena y trágica* et de *Ambigua y cruel*. Mais faut-il imaginer ces deux personnages masculins dans l'attitude du *Pauvre poète* du peintre romantique allemand Carl Spitzweg⁷⁵ ? Peut-être pas, car le *bohémio* d'Isaac Muñoz est toujours entouré d'une femme ou d'amis, même s'il a toujours le sentiment d'être seul face au monde. De plus, l'orientaliste recrée un espace, certes parfois miséreux, mais toujours oriental : caravanes, tentes de bédouins, vieux palais, ruines de temples, etc. Le regard des narrateurs de ces deux romans de l'écrivain espagnol n'est jamais tourné vers un espace fermé, comme la mansarde dans le tableau, mais vers un horizon : le désert, les montagnes. Les personnages bohèmes et modernistes, aux allures tout de même souvent romantiques, rappellent donc plus *Voyageur contemplant une mer de nuage* de Friedrich⁷⁶ que le poète souffrant d'un hiver rude, rongé par le désespoir et la perte d'inspiration de Spitzweg.

Le narrateur de *Morena y trágica* est un bohème maudit, notamment par le fait qu'il soit un homme de religion juive qui vit à Grenade :

Unas voces me gritaron:

- ¡judío!

Como una maldición que llevaría eternamente sobre mi alma. (Muñoz, 1908, 180)

⁷⁵ Annexe 10

⁷⁶ Annexe 11

La malédiction est un thème récurrent chez Isaac Muñoz. De fait, ce sont soit les personnages qui sont maudits, soit la relation qu'ils entretiennent avec une femme qui l'est. Le narrateur en question ici vit isolé, en marge de la société et de manière misérable. Il est en relation étroite avec la communauté gitane de Grenade parce qu'il aime passionnément Martirio, une jeune gitane. Mais cette communauté très soudée va le rejeter car il n'appartient pas à leur monde, à leurs traditions, et son amour pour Martirio devient vite un amour impossible. Le narrateur met en relief son rôle de *bohemio* en vivant une aventure extraconjugale prohibée, un élément de rupture important avec la norme bourgeoise de l'époque.

Dans *Ambigua y cruel*, nous retrouvons le concept de « malditismo ». Le protagoniste est également juif, et vit également en dehors de la communauté religieuse et de sa classe sociale. C'est un *bohemio* errant, inlassablement nostalgique du passé juif et de l'expulsion de sa communauté d'Espagne en 1492 :

Recordé aquel instante decisivo, implacablemente trágico, en que huí para siempre de la tierra de España, tierra que fue para mí de maldición, y en que sentí que todo había acabado, y que mis pupilas áridas ya no contemplarían sino la nada.

Les deux amants protagonistes d'*Ambigua y cruel* voyagent ensemble en Palestine pendant plusieurs mois. Ils vivent une vie bohème, nomade et pauvre, directement causée par le rejet de la morale sociale, qui s'avère être la même en termes de mariage en Europe et dans les pays arabes. Quand ils rentrent à Jérusalem, le narrateur décrit ainsi la malédiction qui pèse sur les épaules de la jeune juive :

Jerusalén era para ella, los padres hoscas y maldicientes, las doncellas de anchas trenzas que la acompañaban a las fiestas del sábado, y que ahora huirían de la pecadora como de una leprosa, los hijos de Israel que la señalaría con el dedo y que la perseguirían con sus maldiciones en todos los caminos. (Muñoz, 1912, 122)

Dans ce roman se place une certaine revendication de liberté, surtout à partir du moment où le narrateur a une aventure avec la jeune bédouine. Elle fait partie d'une communauté arabe de religion musulmane et nomade, étant donné que les bédouins se déplacent (encore actuellement) dans le pays, voire d'un pays à l'autre. Comment alors ne pas mettre en parallèle la vie bohème des bédouins avec le sens premier du mot « bohémien » ? Le bohémien peut être l'habitant de la Bohême, mais aussi un « membre de tribus vagabondes

se livrant à diverses activités artisanales (chaudronnerie, maquignonage, vannerie, etc.) et disant la bonne aventure⁷⁷ ». La vie nomade participe à l'aspect « bohème » tel qu'on l'entend chez les intellectuels, artistes et écrivains. Finalement, le narrateur part de Palestine à la fin du roman et commence un voyage vers le Maghreb. Cet autre, et dernier, voyage, peut être perçu comme un vagabondage éternel, cyclique, unique destin possible d'un juif errant et sans famille.

Ainsi, le protagoniste bohémien de *Morena y trágica* se compare également à un misérable sans patrie en faisant référence à la diaspora juive :

También estoy yo maldito de Dios y de los hombres. Yo soy el que lleva en la frente la marca de fuego; el que no tiene patria, el que morirá algún día, acosado como una fiera, en un desierto desconocido sin pan y sin agua. [...] En un fulgor centelleante, víme otra vez, sólo en la tierra, maldito de Dios, rota mi imperativa juventud oriental, peregrino eterno de todos los caminos. (Muñoz, 1908, 96)

De la même manière que le voyageur de Freidrich contemple une mer de nuage, les personnages masculins d'Isaac Muñoz contemplent un passé révolu, plus glorieux, plus riche et dans lequel ils auraient été fiers de vivre. Le narrateur de *La fiesta de la sangre*, qui est un guerrier musulman, renvoie à plusieurs reprises à cette époque lointaine à travers l'évocation de l'épée avec laquelle il combat :

Sobre el costado palpitante del caballo, descansaba mi espada, aquella espada de mis antepasados, soberbia y aguda como una voluntad. [...] Era como un vestigio salpicado de luces, como un recuerdo desmayado y pálido, en cuyo fondo aún quedara la magia obsesionante y esplendorosa de un Oriente visto a través de un delirio⁷⁸.

Edward Said met en évidence deux visions orientalistes scientifiquement adoptées au XIX^{ème} siècle⁷⁹ : celle qui pense que « le sémitique était une forme dégradée, dégradée au sens moral et au sens biologique » et celle pour qui « le sémitique était une — sinon la — forme stable de la décadence culturelle » (Said, 2005, 166). Les personnages d'Isaac Muñoz pourraient s'apparenter à la seconde théorie, mais en aucun cas à la première car nous n'avons jamais d'éléments permettant de décrédibiliser leur morale, au contraire ils ont souvent un fort

⁷⁷ CNRTL

⁷⁸ Muñoz, Isaac. (1909), p. 53.

⁷⁹ Par Ernest Renan (1823-1892) en particulier, écrivain, philologue et ethnologue français.

sens de l'honneur, ni au sens biologique car ils ne sont jamais laids et ne présentent jamais de pathologies physiques ou mentales.

3.1.2. *Le protagoniste révolutionnaire de La serpiente de Egipto et La fiesta de la Sangre*

Plusieurs types de *bohemios* apparaissent en littérature, parmi eux se trouve l'homme de la bohème révolutionnaire. María Dolores Soriano Mollá le décrit ainsi, à partir du cas d'Ernesto Bark :

Bajo el término genérico de bohemia se encuentran reunidos diversos sectores de escritores y artistas disidentes quienes vivieron marginalmente y a los que el activismo político-social de la Restauración no les preocupó en absoluto. Eran los herederos de Murger y de la bohemia descrita por Balzac y Hugo⁸⁰. Sin embargo dentro de esta bohemia, bajo el peso de las circunstancias históricas, un grupo de jóvenes destacó por sus inquietudes políticas y artísticas. Fueron los bohemios rebeldes y luchadores que tomaron a Larra y Esponceda como modelos y cuyo punto común eran ciertas virtudes combativas. (Soriano Mollá, 2013, s.p)

Le narrateur extradiégétique conte la révolte de Thotmet contre le pouvoir en place. Ce personnage a un héritage atypique, métissé, ce qui provoque son inadéquation avec la norme sociale :

Thotmet, que descendía por su padre de la ilustre estirpe menfita, era por su madre de origen árabe, y más que los caracteres fuertes del clásico egipcio, había heredado la altiva elegancia, la enjuta agilidad, la fina expresión ardorosa de la raza de Arabia, misteriosa raza de águilas y de poetas. (Muñoz, 1997, 124)

Thotmet et son ami Monhop croient en une cause juste. C'est un duo inséparable, à la ressemblance frappante avec les deux guerriers Hameido et El-Arbí de *La fiesta de la sangre*, jusqu'à la trahison de Thotmet. Ce dernier dirige les opérations et constitue une armée importante, composée essentiellement d'êtres marginaux ou de classe sociale basse dans la hiérarchie égyptienne (esclaves, prisonniers, les Hyksôs – qui sont nomades -, pasteurs, etc.) :

⁸⁰ En référence, sans doute, à *Un prince de la bohème* de Balzac (1840) et *Notre dame de Paris* de Victor Hugo (1831).

Me consta que los kyksos⁸¹, mis hermanos, sólo esperan una señal mía para volar a mi lado. Además, me seguirán todos los cautivos confiados a mi custodia, y hoy, precisamente, se han acercado a mi tres legiones de esclavos. [...]sé que el pueblo aborrece a la dinastía thinita, sé que los pastores sólo aguardan una señal nuestra para cruzar los desiertos. (Muñoz, 1997, 123)

Le but de Thotmet n'est pas simplement de renverser le pharaon et de régner sur l'Égypte. Il désire également établir une société plus juste et égalitaire, ce en quoi il se positionne comme un bohémien révolutionnaire qui, après avoir perdu fortune et pouvoir, décide de changer les normes communément admises. Cet idéal révolutionnaire créé à partir d'idées anticonventionnelles et anti-bourgeoises est précisément ce que prônent les *bohemos* révolutionnaires contemporains d'Isaac Muñoz, comme dans la revue *La Anarquía literaria* de 1905 par exemple.

Le premier dialogue entre Thotmet et son ami et allié Menhop, met en relief précisément cette volonté de se soulever contre l'ordre établi, les intrigues de la cour et la corruption :

- Salud, Thotmet, ¿estás solo?
- Soo, Menhop, solo siempre, con las tinieblas y con los pensamientos.
- El dios de los dioses, hermano, me ha sido propicio hoy, y han venido muchos adictos a nuestra causa.
- Nuestra causa es noble y es grande, Menhop.

[...]

- ¿Conoces bien, Thotmet, el ambiente de la corte? ¿Sabes que en torno del Faraón no hay sino intrigas, obscuridades, mentiras?
 - Sí, Menhop, conozco quizá mejor que tú toda la podredumbre de la corte, y sin embargo, no podemos esperar una traición.
- (Muñoz, 1997, 123)

Dans le roman *La fiesta de la sangre*, Hameido et le narrateur veulent se battre contre El-Tussani qui veut s'autoproclamer sultan :

Hameido quedó silencioso.

En sus labios cerrados había un oscuro enigma, y en sus largos ojos meditativos una sombra inquieta.

—Hameido, si El-Tussaní se declara al fin por el Sultán, ¿le harás la guerra?

⁸¹ Les hyksos sont des peuples nomades qui gouvernèrent l'Égypte durant les dynasties XV et XVI (1675 – 1580 av. JC).

—Inmediatamente, y arrasaré sus tierras, y quemaré sus casas, y mataré a sus hijos, a sus mujeres, a sus gentes y a sus ganados.

Hameido hablaba con un bello gesto implacable de dios bárbaro y vengativo.

Les scènes de batailles, qui apportent par ailleurs des péripéties et de l'action au roman, ce qui est assez rare chez Muñoz qui préfère les descriptions « passives », renvoient à une image du narrateur-personnage comme héros épique, tel celui de la littérature médiévale :

El caballo me comunicaba en la carrera la llama que ardía en sus entrañas.

Volábamos sobre el divino ardor de nuestras bestias.

Yo me sentía eternamente joven, con una insaciable juventud desbordante, en aquel simulacro de la guerra, en aquel combate imaginario sostenido con los aires poblados de *chitanes*.

Toda mi alma se hacía luz, y mis músculos alados. Me levanté sobre los anchos estribos de plata, y disparé al aire mi espingarda cincelada.

Todas las espingardas se dispararon, y el aire se llenó del rumor de la batalla, y del perfume embriagador de la pólvora. (Muñoz, 1909, 47)

Ainsi, grâce à l'intérêt de l'auteur pour les époques de gloire, il crée des personnages, comme El-Arbi, qui revêtent les valeurs des héros des *romances viejos* : courage, culture intellectuelle, galanterie, maniement des armes, etc. Les hyperboles et les métaphores présentes dans le texte permettent précisément la mise en avant des qualités du héros, décrit toujours comme un prince sémite.

La trame narrative est en réalité assez simple, puisqu'elle s'articule autour de la trahison de Hameido qui invite les fils d'El-Tussaní (qui eux ne se doutent pas de l'opposition d'Hameido face à leur père) pour les faire assassiner par quatre hommes après un repas gargantuesque. L'intrigue d'Hameido peut, cependant, être vue comme une incartade à son statut de prince aux nombreuses qualités, car le héros se doit de tuer son ennemi avec bravoure, sans le duper. Dans ce cas, la punition tombe sur le protagoniste grâce à son meurtre par les partisans du sultan. Quand El-Arbi cherche à le venger à son tour, Issac Muñoz construit alors une sorte de cercle infernal, un crime entraînant toujours un autre. Ainsi, une victime crée un bourreau, qui lui-même crée une victime, qui elle-même crée un

bourreau, etc. La vengeance ultime, celle du narrateur, est accentuée par la citation d'une sourate du Coran à la fin du roman :

Mi pensamiento me dijo las palabras el Profeta:

«Cuando ejerzáis una venganza, hacedla idéntica al daño que hubierais recibido.»—*Surat. La Abeja*, vers. 127. (Muñoz, 1909, 185)

Afin de poursuivre dans notre explication des personnages construits par Isaac Muñoz, nous allons maintenant nous intéresser aux figures féminines, parfois protagonistes, parfois personnages secondaires, des romans du cycle des « novelas árabes ».

3.2. Le prototype féminin ou l'orientalisation de la traditionnelle dichotomie « Mater dolorosa » vs « Mater triumphalis »

Les personnages féminins sont très importants chez Isaac Muñoz, souvent axe central du récit et « accompagnatrices » du héros masculin. Ils appartiennent tous à la dichotomie « Mater dolorosa » *versus* « Mater triumphalis », déjà très présente dans les récits du XIX^{ème} siècle, ne parvenant jamais à un compromis nuancé entre les deux archétypes.

3.2.1. *Les trois personnages féminins de Ambigua y cruel*

Victor Guentes (1992, 41), dans son anthologie de poésie bohème, distingue trois prototypes féminins : « la honrada trabajadora », ou honnête travailleuse, la « mujer fatal », femme fatale, et la prostituée. Dans *Ambigua y cruel*, chaque protagoniste reflète un des deux prototypes et ont une relation avec le narrateur.

Tout d'abord, apparaît Ruth, la compagne, celle qui va abandonner ses parents pour fuir avec l'homme qu'elle aime. Elle ressentira, cependant, rapidement des remords et la nostalgie et la tristesse que reflètera le personnage ne l'abandonneront jamais. Elle est décrite par le narrateur comme une jeune fille innocente, qui possède une « belleza candida, suave y

dolorosa de una virgen que va a ser sacrificada » (Muñoz, 1912, 36). Elle a des yeux « claros e impenetrables » et un parfum « dulce y casto como el olor de la mañana » (1912, 36). Tout comme dans la majorité des romans d'Isaac Muñoz, l'esthétisme renvoie à la description physique plutôt floue, qui renvoie elle-même à un fantasme, celui de la femme idéalisée et symbolique. Ruth est le prototype de l'honnête travailleuse, toujours victime, soumise, toujours compagne « officielle » des hommes de la bohème. Elle est l'archétype du personnage jeune qui s'éloigne de sa famille, comme dans certains contes occidentaux (se promener, rendre une visite, etc.). Cet éloignement est ici dû à sa rencontre avec un homme qui finira par se lasser d'elle et l'abandonner pour une autre femme.

Le narrateur la compare souvent à la *Mater dolorosa*, la vierge Marie qui, dans son rôle de femme humble, représente le « Bien ». Elle est « la pura mujer de la Biblia, la que hace los panes en el hogar, la que teje la lana de las ovejas, la que enciende en las tinieblas la lámpara de cobra » (1912, 41). Finalement, Ruth incarne ce que l'on peut appeler « el amor virtud », un amour positif, qui ne détruit pas, contrairement à la passion. Elle est la femme à l'ombre de Monet⁸², toujours vêtue d'un blanc immaculé, ou la Lise Tréhot orientalisée de Renoir⁸³. Mais le narrateur la fuit finalement car son désir se tourne vers une autre femme, ce qui peut rappeler le songe de Nerval dans le récit de son voyage en Orient. Le *désir d'Orient* s'apparente alors au désir de la femme orientale : « L'Orient symbolise la quête onirique de Nerval et la femme fugitive qui en est le centre, à la fois comme désir et comme perte » (Said, 2005, 212). Ruth est alors une sorte de « femme fugitive », d'abord parce qu'elle a elle-même fui sa famille et ensuite parce que le narrateur la désire avant de la perdre définitivement, comme si succomber au désir menait fatalement à la perte de ce désir initial.

Intéressons-nous maintenant aux deux autres prototypes féminins qui apparaissent, bien que de manière plus brève, dans le roman, deux personnages dont on ne connaît pas les noms (car le narrateur lui-même ne les connaît pas). La prostituée, avec qui le narrateur passera quelques heures, est très peu décrite. Sa présence dans le roman se résume à deux pages seulement. Nous savons qu'elle est une « adolescente belemita⁸⁴ », qui porte un « roto

⁸² Annexe 12

⁸³ Annexe 13

⁸⁴ De Bethléem, ville de Palestine, au sud de Jérusalem.

kaftán⁸⁵ púrpura ». Elle a des « ojos calientes y bestiales, la faz de ídolo y la cabellera ancha y crepitante ». Son rôle a finalement peu d'importance dans le roman, si ce n'est qu'elle peut être mise en lumière comme une femme plus sœur qu'amante du narrateur, rôle de la prostituée mis en lumière par Víctor Fuentes dans son anthologie. Elle est la femme du poème *En el templo del vicio* de Francisco Villaespesa, celle qui n'agit point par vice, comme la femme fatale, mais par l'indifférence provoquée par l'habitude liée à son métier :

Tú te vas desnudando, no por vicio,
Sino con esa indiferencia muda
De la que sabe que quedar desnuda
A los ojos de todos es su oficio. (Villaespesa, s.d, 18)

Afin de mettre en relief le stéréotype de la prostituée dans les romans orientalistes, Edward Saïd cite Flaubert dans une lettre à Louise Colet : « La femme orientale est une machine, rien de plus; elle ne fait aucune différence entre un homme et un autre homme » (Saïd, 2005, 2015). Pour le narrateur d'*Ambigua y cruel*, cette femme ne constitue pas un désir en soi. Sans aller jusqu'à la comparer à une « machine », l'acte sexuel paraît tout de même se faire dans l'obscurité (ne permettant pas distinguer précisément les traits de la femme), de manière bien plus mécanique et beaucoup moins sensuelle qu'avec Ruth ou sa prochaine amante.

La troisième femme qui apparaît dans le roman a, elle, un rôle bien plus important que la prostituée, par rapport au développement de la trame narrative. Nous ne connaissons pas non plus son nom, mais nous savons qu'elle n'est pas une prostituée. C'est une bédouine qui, pour le narrateur, représente tout le contraire de Ruth. Elle symbolise la femme fatale, « el amor vicio ». Son rôle de séductrice renvoie au rôle d'Eve dans la Genèse. C'est celle qui va corrompre Adam, celle qui pêche la première. Elle est toujours vue comme l'opposé de Marie. Sa beauté n'est ni chaste ni pure, mais destructive et perverse, liée avec la couleur noire (comme les ténèbres, l'enfer) et le rouge (comme le sang ou la mort) :

Toda su cara, del color del sol, era inmutable.
Y cuando levantaba los párpados, parecía que abría sus alas un nervioso pájaro negro. [...]
El negro manto se arrastraba tras ella como la noche.[...]

⁸⁵ Le «kaftan» ou «caftan» est une tunique traditionnelle de plusieurs pays de l'ancien empire ottoman, porté tout autant par les femmes que par les hommes. Il est ici « roto », déchiré, ce qui reflète la pauvreté de cette adolescente.

Brillaban sus dientes con una luz que producía miedo, y sus ojos eran como la muerte. (Muñoz, 1912, 144)

La danseuse bédouine personnifie donc le “Mal” de la *Mater triumphalis*. Elle est la femme du poème *Serpiente y Vampiresca* d’Eliodoro Puche, par exemple, ou Antífona de Manuel Machado, Julia de *Declaración de un vencido* (1887) de l’écrivain Alejandro Sawa, ou encore Louise de *Scène de la vie bohème* (1851) de Murger. Finalement, l’attirance que ressent le narrateur envers cette femme le conduit à la rupture avec Ruth et à sa propre chute. Cette attraction est, dès le début, vouée à une fin funeste :

Aquella mujer era la horrible tentación, la criatura alucinadora, impúdica y maldita, execrada por los profetas, la eternamente devoradora y eternamente insaciable. (Muñoz, 1912, 148)

Ce dernier personnage rappelle incontestablement le personnage principal féminin de *La serpiente de Egipto*, que nous allons analyser par la suite.

3.2.2. La figure de Nikris dans La serpiente de Egipto

Contrairement à ce que l’on peut trouver chez Chateaubriand⁸⁶, Isaac Muñoz ne démythifie jamais la beauté de la femme arabe, au contraire, elle sera toujours belle, source d’érotisme et de relations amoureuses. Nikris est le parfait exemple de l’esthétisation orientaliste de la femme, que l’on retrouve aussi parfois chez Villaespesa ou Valle-Inclán. En cela, les textes de l’écrivain espagnol s’éloignent de la théorie généraliste d’Edward Said selon laquelle les « écrits orientaux évoquent souvent le désappointement, le désenchantement ou la démystification » (Said, 2005, 208). Cela est exact dans la mesure où l’on s’en tient à un corpus français ou anglais du mouvement romantique.

⁸⁶ En particulier dans son récit de voyage *De Paris à Jérusalem* (1811, p.122) : « Ces belles statues sont souvent drapées avec des lambeaux ; l’air de misère, de saleté et de souffrance dégrade ces formes si pures ; un teint cuivré cache la régularité de ses traits ; en un mot, pour voir ces femmes telles que je viens de les peindre, il faut les contempler d’un peu loin, se contenter de l’ensemble, et ne pas entrer dans les détails ».

Thotmet va être aveuglé par le « sort » jeté par Nikris. Au début du roman, le protagoniste explique à son ami Menhop que Nikris sera leur alliée dans la révolution qu'ils mènent. Il croit pouvoir l'utiliser à sa guise, mais Menhop n'en croit pas un mot et met en garde son ami contre la trahison imminente de la jeune femme :

- ¿Puedo saber quiénes son esos aliados palatinos?
- Sí, Menhop, debes conocer a la figura esencial.
- ¿Quién es?

Thotmet se acercó a Menhop, y velada, misteriosamente, le dijo:

- Nikris.

Menhop palideció, y después de unos instantes de silencio, dijo dolorosamente:

- ¿Es cierto, Thotmet?, ¿has podido tú creer, confiar en Nikris?
- Serénate, Menhop, escúchame con calma, y después juzga. Yo no me he entregado pasiva y ciegamente a Nikris, ni esa extraña mujer puede en realidad vislumbrar claramente mis designios. Yo estímulo su ambición, y me limitaré a utilizarla como un instrumento precioso que ha de vibrar en mis manos, y nada más.
- Desconfía, Thotmet, desconfía siempre. Esa mujer es una maravillosa serpiente venenosa, y si se enrosca a tu cuello, te estrangulará. (Muñoz, 1997, 123)

Nikris représente la femme fatale, à la fois créatrice et destructrice, qui causera l'échec de la rébellion de Thotmet. Ce n'est pas une femme passive, comme le sont souvent les protagonistes féminines d'Isaac Muñoz. Elle parle, agit et conspire dans l'unique but de devenir reine et de diriger l'Égypte, sans le poids d'aucun homme. Elle séduit Thotmet qui, finalement, perdra tous ses soldats, mais aussi son amitié de toujours avec Menhop, autre personnage important du roman, en le blessant sur ordre de Nikris. Elle est souvent comparée à une femme serpent (d'où le titre du roman *La serpiente de Egipto*), qui annihile le guerrier qui finit par perdre toute volonté propre, toute pensée rationnelle.

Nikris est décrite par le narrateur extradiégétique de manière esthétique, dès le début de l'œuvre, comme une femme orientale idéalisée et mystérieuse, fantasme, objet de désir de Thotmet, mais aussi du lecteur occidental de l'époque moderniste :

Su vestidura, su piel, sus ojos, sus cabellos, parecían hechos de luz.

Era su perfil breve, alucinado y supraterráneo como el de las esfinges. Su cabeza tenía algo de llama, y como un fervor ardoroso y fanático. En sus largos ojos casi cerrados se concentraba un sueño sobrehumano o un enigma indescifrable. Sobre su frente, surgía interrogante y sibilino, el uroeus sagrado.

En torno del cuello, largo y ágil, de un rico trono de dátíl, centelleaba un collar de piedras preciosas. Raros e inquietantes amuletos temblaban sobre sus pechos leves y erectos. Un ancho paño blanco bordado de turquesas ceñía escuetamente sus caderas enjutas, de una fina elegancia de gacela. (Muñoz, 1997, 127-128)

Nikris représente donc la figure du mal, face au personnage pur et chaste de Misra, une jeune femme qui aime Thotmet, et qui, elle, représente le Bien. La relation entre la femme fatale de la littérature et de la mythologie et les serpents est une constante dans la littérature orientale et occidentale. L'association femme-serpent se reflète également dans *Morena y trágica*, un autre roman d'Isaac Muñoz, où le personnage de Martirio agite ses cheveux « en una danza de serpientes endiabladas ». Le serpent est toujours lié au mal et à la mort, que ce soit à travers le dieu Égyptien du chaos, Apophis, du serpent tentateur de la Génèse, du nahash hébreu, ou encore du serpent de Midgard.

D'autre part, nous pouvons observer la présence du serpent dans la peinture d'entre-deux siècles, comme dans le tableau symboliste *Le pêché*, de Franz von Stuck de 1893⁸⁷, dans lequel un serpent massif se trouve enroulé autour du corps dénudé d'une femme qui regarde le spectateur, référence explicite au pêché d'Eve. C'est un thème qui fut évoqué antérieurement dans un autre de ses tableaux intitulé *Die Sinnlichkeit*, soit *La sensualité*, une huile sur toile de 1891⁸⁸. La relation entre le serpent et la femme est donc un thème récurrent à l'époque moderniste⁸⁹, représenté non seulement à travers la littérature, mais également l'iconographie.

Éloignons-nous maintenant des personnages féminins pour nous intéresser aux personnages masculins, qu'ils soient des personnages principaux ou secondaires, toujours classifiés selon des catégories géographiques ou culturelles (« l'arabe » qui s'oppose à

⁸⁷ Annexe 14

⁸⁸ Annexe 15

⁸⁹ Bien qu'il soit déjà très présent dans l'iconographie médiévale, et en particulier religieuse, comme le montre cet exemple de décor architectural : « Ainsi, dans le tympan d'Autun (XII^e s.), près du démon démesuré en train de mettre le condamné sur la balance, on voit la figure sinieuse d'une femme qu'un démon ricanant agrippe aux épaules, et autour de son corps souple s'enroule, avec un effet d'effroyable contrepoin, un serpent qui grimpe jusqu'à lui sucer le sein ; sur la frise située au-dessous, parmi les ressuscités que l'ange pousse vers l'enfer est encore représentée une femme que deux serpents mordent ». Extrait de « L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles », un article de Chiara Frugoni (1977. *Cahiers de civilisation médiévale*, n°78, p. 177-188).

« l'occidental »), ou religieuses (juif ou musulman, les chrétiens étant inexistants dans les œuvres d'Isaac Muñoz).

3.3. La vision de l'arabe, du juif et du musulman dans les « novelas árabes »

Si l'on schématise les différentes catégories qui apparaissent sous la plume de l'auteur espagnol, nous pouvons arriver à la conclusion suivante :

Arabes musulmans	Arabes juifs	Juifs non arabes	Ni arabes, ni juifs, ni musulmans
Hameido et El-Arbí de <i>La fiesta de la sangre</i>	Narrateur d' <i>Ambigua y cruel</i>	Le narrateur de <i>Morena y trágica</i>	Les gitans de <i>Morena y trágica</i> Tous les personnages de <i>La serpiente de Egipto</i>

Parmi les personnages de culture arabe et de religion musulmane, nous pouvons aborder la figure du bédouin. C'est un habitant d'un espace souvent connoté négativement⁹⁰, le désert (lieu que nous analyserons par la suite), contaminé précisément par les aspects cruels, bestiaux et fantasmagoriques liés en littérature avec cette population nomade. Cette relation des bédouins au désert conditionne fatalement la rencontre des protagonistes des romans avec les nomades arabes, toujours secondaires dans les œuvres :

A veces, el paisaje era implacable como el acento de Jehová; otras era duro, cerrado y hosco como el alma de un beduino; á instantes tenía una inocencia tan primitiva, que el espíritu parecía renacer ingenuo como agua en el corazón de una montaña. (Muñoz, 1912, 38)

⁹⁰ Dans la littérature occidentale du XIX^{ème} siècle, en particulier dans les récits de voyage.

Il existe un *topos* largement développé au XIX^{ème} siècle et encore au début du XX^{ème} sur de la férocité nomade et les instincts primaires, bestiaux des hommes qui vivent dans le désert.

Le bédouin n'est pas pour autant vu comme un ennemi qui fait peur. Le narrateur d'*Ambigua y cruel* ressent même une certaine fascination pour ces personnes et ne les juge pas de manière aussi négative que Félix Fabri⁹¹ qui les décrivait au XV^{ème} siècle comme des « hommes très misérables et grossiers » (Fabri, 1975, 81). Certains récits de voyage les font apparaître comme des sauvages, voire des démons toujours prêts à dépouiller les pèlerins en terre sainte, malgré une évolution de ces points de vue pendant l'époque moderne. Cette peur de l'autre, qui s'extériorise via la création de stéréotypes, n'est pas présente dans les « novelas árabes », même s'il est hâtif de considérer que le bédouin est considéré de manière égale aux autres personnages.

Quant aux deux protagonistes de *La fiesta de la sangre*, ils sont représentés de manière générale comme des héros, même si la vengeance les guide souvent, ce qui pourrait renvoyer à un certain instinct « primitif ». Le thème de la « vendetta » est largement exploité par la littérature occidentale, mais nous pouvons le retrouver également dans des contes et récits orientaux. Ainsi, de nombreux auteurs du XIX^{ème} siècle se sont intéressés au phénomène en Corse et en Italie, comme Balzac, Mérimée ou Maupassant. En Orient, *Les mille et une nuits* sont une série de contes qui prend comme point de départ la vengeance du sultan envers les femmes.

En outre, les personnages à la fois de culture arabe et de religion juive, font partie des plus développés par Isaac Muñoz, peut-être dû au fait que l'écrivain lui-même se croyait issu de cette lignée, du temps de la présence arabe dans la péninsule. Cependant, les protagonistes d'*Ambigua y cruel* semblent plus ancrés dans leurs valeurs et la tradition que Perla, qui a également pris comme modèle la civilisation occidentale, mais qui est un personnage féminin.

Si l'on met en relief les descriptions de personnages hébreux, il n'y a aucune évocation d'un quelconque trait de caractère « primitif » par le narrateur :

Una frenética alegría de campanas voló sobre Jerusalén.

⁹¹ Félix Fabri (1440-1502), de son vrai nom Felix Schmidt, fut un moine dominicain qui réalisa plusieurs voyages en terre sainte ainsi que plusieurs récits de ces voyages.

Rabinos, talmudistas, doctores de la ley, llevaban procesionalmente hacia las murallas los rollos de la Thora.

Judíos de cabellos azules y de largos ojos fosforescentes, conducían palmas y ramos pascuales. (Muñoz, 1912, 139)

Cependant, lorsque ce sont des personnages non juifs qui s'adressent à un personnage juif, la religion devient un élément négatif, de discrimination, source d'injures et de violence. C'est le cas tout au long du roman *Morena y trágica* :

Y la gitana se estremecía, se curvaba como un blandón agitado por el viento.

—Vete, renegao, vete ó te jinco toa laz uña en tu carne de perro judío; vete. (Muñoz, 1912, 27)

[...]

De pronto, como una desenterrada, surgió en la puerta la vieja gitana Soledad.

— ¿Entavía etá aquí, judío de lo infierno? ¿qué jase? (Idem, 32)

[...]

— Tú estás mardito de Dio, y ere malo como un perro judío. Me ha engañao, er destino me lo ha dicho, y una gitana ni orvía ni perdona. (Idem, 180)

Le protagoniste juif devient par conséquent le héros maudit, rejeté de la société, que les modernistes aiment créer, mais que les romantiques avaient imaginé plusieurs dizaines d'années auparavant. En effet, le narrateur ressent un besoin insatiable de liberté, ce qui le pousse d'ailleurs à se rapprocher de la communauté gitane, qu'il sait en marge de la société et du centre-ville de Grenade (ils habitent dans les montagnes alentours). Tout comme la plupart des héros romantiques, il n'a qu'un seul et unique amour, Martirio, mais cet amour est impossible. Enfin, il est un individu solitaire, sans famille et sans amis, même s'il souhaiterait être accepté par la communauté gitane.

Enfin les personnages d'Isaac Muñoz, quelle que soit leur culture ou leur religion, présentent tous une soif de liberté, que ce soit à travers les voyages, les batailles, le pouvoir ou les rencontres. Ainsi, il serait intéressant de mettre en parallèle ces protagonistes de la littérature occidentale orientaliste, aux protagonistes de la littérature orientale. Cette dernière a

pu créer également des héros comme Sinbad le marin dans *Les mille et une nuits*, vers le X^{ème} siècle, mais qui présentait déjà des caractéristiques romantiques. En littérature orientaliste, le personnage historique Boabdil dans les *Contes de l'Alhambra* de Washington Irving est également un être de papier aux allures romantiques qui perd son royaume et doit fuir vers l'Afrique.

Si l'on considère ces personnages du point de vue des études postcoloniales, il est évident qu'une certaine hiérarchie apparaît, volontaire ou non de la part d'Isaac Muñoz. De fait, les personnages de *La serpiente de Egipto* permettent une idéalisation, poussée parfois à l'extrême, grâce à un espace-temps très éloigné et propice à la *fantasía* construite autour de l'autre et de l'ailleurs. Ensuite, les personnages juifs sont toujours des héros victimes de la société et d'une époque qui ne leur correspond pas. Enfin, les personnages musulmans peuvent être ou vus comme des héros guerriers, ou comme des personnages très secondaires qui accompagnent (comme dans *Ambigua y cruel*) et qui sont au service des protagonistes. Ils apparaissent dans ce cas comme inférieurs, même si ce degré d'infériorité n'atteint jamais celui de la plupart des récits de voyage du XIX^{ème} siècle, car la distinction entre voyageur occidental et autochtone oriental n'apparaît pas.

Ainsi, comme dans tous romans⁹², le personnage principal peut être considéré comme le fil conducteur du récit. Cependant, alors que l'espace et le temps revêtent souvent un caractère secondaire, le premier est dans les romans orientalistes tout aussi important que le protagoniste, car il en est lui-même un. C'est une entité à part entière, accompagnée d'une temporalité narrative qui, elle, reste secondaire. Les études postcoloniales pourront donc nous guider dans l'approche du cadre spatial des romans du corpus, puisque c'est l'élément qu'elles étudient le plus.

⁹² Sauf pour Edward Said qui considère que les personnages ne sont qu'un prétexte pour parvenir à une récréation de l'Orient satisfaisante pour les occidentaux. Dans les récits de voyages, le protagoniste est l'orientaliste lui-même, parfois accompagné d'autres européens, et les personnages orientaux sont généralement secondaires. Ils participent simplement au décor, à la description d'un lieu. Or, chez Isaac Muñoz, les personnages principaux sont tout aussi importants que l'espace.

4. Analyse du temps et de l'espace dans les romans du corpus

Roland Bourneuf explique que l'approche puis l'analyse de l'espace dans un roman est un processus en réalité relativement complexe :

Ce problème de l'espace dans le roman peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman. (Bourneuf, 1970, 77)

Ainsi, dans le cas présent, l'espace de l'auteur serait l'Espagne, l'espace du lecteur serait le même (puisque'il n'existe pas encore de traduction), et enfin l'espace des éléments constitutifs du roman serait « l'Orient », et plus précisément l'Andalousie, le Maroc ou le Proche-Orient. Alors que l'espace de la diégèse peut souvent paraître secondaire, permettant simplement la construction d'un décor autour des personnages, il est ici tout aussi important que ces derniers, car il qui permet avant tout de catégoriser les « novelas arabes » comme des œuvres orientalistes. C'est en ce sens qu'il paraît légitime de considérer l'espace chez Isaac Muñoz comme un « espace-sujet », et non un « espace-cadre » comme nous l'explique le philologue :

L'espace apparaît dans un roman avec un degré variable d'intensité ou de « fluidité ». Simple milieu enveloppant qu'on oublie comme on oublie l'air que l'on respire, il crée une tonalité affective, une couleur atmosphérique diffuse qui se fond en un halo autour des personnages. Ou bien l'espace s'impose massivement, il est ressenti comme une toute-puissance amie ou ennemie avec laquelle il faut composer, mais qui peut servir aussi à une exaltation de l'homme. Dans cette perspective on pourrait sans doute distinguer un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés. (Bourneuf, 1970, 94)

Nous analyserons donc ici les trois espaces présents dans les romans du corpus : l'Andalousie, le Maroc et le Proche-Orient (Égypte, Palestine, Syrie) et les trois cultures que les aires géographiques présentent, avec leurs similitudes et leurs dissemblances.

4.1. Trois espaces, trois cultures : Andalousie – Maroc – Proche Orient

La construction, ou plutôt reconstruction de ces trois espaces par Isaac Muñoz relève d'une quête, comme pour la plupart des orientalistes de l'époque, vers un paradis, largement imaginé et fantasmé par les européens, et qui serait en tous points différents de l'univers industriel occidental qui a émergé dès la fin du XVIII^{ème} siècle. Pour cela, les orientalistes doivent désigner comme référence une terre lointaine et exotique. Dans *Lejana y perdida*, l'évocation de noms de villes renvoie au désir de rêver, sinon de découvrir, un paradis sur terre :

Sonaban nombres maravillosos, el Cairo, Singapoore, y estos nombres de hechizo traían como un aroma de olvido y como una iluminación fosforescente. Alegría edénica y salvaje de los fabulosos lugares vírgenes... (Muñoz, 1913, 57-58)

Comme nous le précise cette dernière citation, le lieu paradisiaque doit être « vierge », c'est-à-dire non contaminé par l'être humain, préservé de toute « modernité » ou industrialisation.

Isaac Muñoz va s'intéresser précisément à l'Orient islamique et bien moins à l'Extrême Orient, même si nous pouvons découvrir parfois quelques références à ce dernier, en raison de la mode du moment pour ce territoire encore plus lointain. Les différents voyages des personnages, qui pourraient parfois être qualifiés d'initiatiques, dessinent finalement le voyage symbolique que réalise le poète romantique ou moderniste au sein de sa propre subjectivité, à la recherche de son propre paradis intérieur. Ce rapport entre espace extérieur à soi et espace intérieur du poète, se retrouve chez Baudelaire, dans un poème intitulé *Le voyage*⁹³ :

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

[...]

Etonnants voyageurs ! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,

⁹³ Dans *Les fleurs du mal* de 1857.

Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Cependant, le voyage peut parfois se révéler infructueux, voire s'achever par la mort, comme dans certains romans du corpus où la mort d'un personnage ou d'une relation paraît toujours inévitable au dénouement du récit :

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

[...]

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

Afin de trouver précisément ce monde « nouveau » auquel se réfère Baudelaire, Isaac Muñoz débute son périple initiatique en Andalousie, l'espace de son enfance. Cansinos-Asséns interprète ainsi le goût viscéral des andalous pour le monde arabe :

Andalucía está obsedida por el fantasma moruno; donde quiera que veis una ruina, allí surge la sombra del moro; en sueños con tesoros soterrados, que en un tiempo, por lo menos, ha sido el sueño de toda Andalucía, infaliblemente intervienen los moros: el moro está siempre presente, aunque invisible, en Andalucía, emboscado tras las columnas de los patios, entre los bojes de los jardines. Para cualquier enigma, el andaluz tiene siempre a mano la clave del moro. [...]. Andalucía vive, o ha vivido hace poco, con una subconsciencia islámica. (Cansinos-Asséns, 2011, 157-158)

La splendeur passée du royaume *nazarí* de Grenade est décrite par l'auteur dans les romans d'Andalousie :

De los ajimeces árabes, parecía nacer una aurora fantástica, hecha de gloria, de luz de luna, y de muerto fausto nazarita. (Muñoz, 1908, 46)

Quedaba en el aire la trágica melancolía de aquellos *andalus*, que en el silencio fragante de la ciudad mogrebí, sepultaron para siempre las amarguras de sus amores muertos y de su patria perdida. (Muñoz, 1913, 138)

De la même manière, le poème *Ya azafi*⁹⁴, reproduit dans *La fiesta de la sangre*, chante la perte de Grenade comme une douleur incommensurable :

Los músicos cantaban el Ya azaji, esa melodía desgarradora, con que mis padres los *allandalus* se despideron de su Gharnatha.

«¡Cuánto lloro el pasado que huyó de nosotros! ¡Oh, Dios mío! ¡Cómo no recordar los días de dicha, las noches dulces y suaves! ¡Oh, nuestras mansiones de Andalucía, con cuánto dolor os dejamos: No, no os olvidaremos nunca.»

«Ya no gozamos las divinas noches de Gharnatha, ciudad de delicias. ¡Oh, nuestras mansiones de Andalucía, con cuánto dolor os dejamos! No, no os olvidaremos nunca.»

«¡Oh, Dios mío! Yo te pido que en tu infinita bondad me concedas volver a ver aquella tierra de bendiciones. ¡Oh, Dios mío, devuélveme lo que amo, y deja que lo disfrute en paz! ¡Oh, nuestras mansiones de Andalucía, con cuanto dolor os dejamos! No os olvidaremos nunca.» (Muñoz, 1909, 113)

Grenade est ici un lieu mythique, un Eden perdu que l'on désire retrouver plusieurs siècles plus tard. La ville nasride n'existe plus au début du XX^{ème} siècle que dans les légendes, romances et poèmes arabes médiévaux. Les poètes modernistes doivent alors recréer l'espace grâce à des éléments littéraires, artistiques, géographiques ou anthropologiques et des archétypes qui reflètent la splendeur de la culture d'*al-ándalus*. Ainsi, comme le dit très explicitement Edward Said⁹⁵, l'Orient devient une réalité littéraire et artistique, différente de la réalité « vraie », une entité qui a une histoire, des images, un vocabulaire, etc. et qui a une présence *en et pour* l'Occident.

4.2. Tension entre les espaces ouverts et les espaces fermés

Les espaces sont la clé du mouvement orientaliste car ils renvoient directement à ce que l'on appelle l'Orient. Edward Said distingue deux mondes géographiquement opposés, l'Europe qui est « le nôtre » et les pays arabes qui sont « le leur » :

La pratique universelle qui consiste à désigner dans son esprit un espace familier comme le « nôtre » et un espace qui ne l'est pas comme le « leur », est une

⁹⁴ *Ya azafi* est le nom du poème mais aussi un genre poétique médiéval traditionnel magrébin.

⁹⁵ Dans la seconde partie de son introduction à *Orientalisme* (Said, 2005, 17).

manière de faire des distinctions géographiques qui peuvent être totalement arbitraires. (Said, 2005, 70)

Cette idée, là encore, peut-être remise en question dans l'œuvre d'Isaac Muñoz, car, où se trouve *notre* espace ? L'Europe n'apparaît pas, et quand bien même la trame narrative de certains romans se déroulent en Andalousie, ce n'est pas notre société qui est représentée mais la *leur*, celle des juifs et musulmans autrefois expulsés d'Espagne et des gitans venus d'ailleurs. Cependant, on peut remarquer une *trans-spatialité* dans la mesure où les « autres » peuplent alors *notre* espace, pouvant parfois créer une confusion chez le lecteur. Mais en aucun cas l'inverse est vrai, c'est-à-dire que « nous », européens, ne peuplons jamais *leur* espace. Ce qui soulève plusieurs questions sachant qu'Isaac Muñoz a vécu pendant la période coloniale.

Nous pouvons observer dans la plupart des romans du corpus une tension subjacente au texte entre les espaces ouverts et les espaces fermés, entre la ville et la campagne, les harems et le désert. Ainsi, par exemple, dans *La fiesta de la sangre*, le protagoniste passe d'un espace à l'autre avec difficulté, à la fois attiré par les lumières et les odeurs de la ville et par l'espace infini du désert et des montagnes :

Comenzaban a encenderse luces en las ventanas de las casas.

Y las sombras se extendían por las calles, impetuosas como un tropel de negros corceles del diablo.

De la ciudad ascendía un olor de fieras, de mujeres calientes, de pieles abrasadas por el sol.

El aroma de las flores, era profundo como sabor de dátiles.

Toda mi vida palpitaba como una cuerda musical.

Batiendo sus anchas alas, una bandada de cuervos, devoraba las cabezas negruzcas, colgadas en la puerta de la ciudad.

Algún judío rezagado, corría tembloroso entre las sombras, a encerrarse en *el mellah*. Se oía el silencio, y era un vasto rumor distante como el zumbir de las conchas marinas.

En la noche, las palmeras semejabán torsos de mujeres desnudas con las amplias cabelleras sueltas.

Salí al campo.

La sombra era como la eternidad, viva y palpitante.

Yo me internaba hasta las raíces de mi ser, y encontraba siempre una fuerza escondida como el agua en las entrañas de la tierra. (Muñoz, 1909, 32-33)

La description de la ville rappelle le contexte de guerre civile grâce à un champ lexical de la violence : « el diablo », « olor de fieras », « cabezas colgadas en la puerta de la ciudad ». La peur des habitants se reflète à travers l'évocation d'un personnage juif qui se cache dans les recoins sombres. Quand le protagoniste sort de la ville, les sensations qu'il éprouve sont différentes, comme s'il s'était éloigné de l'espace de la guerre pour trouver un espace de paix. Enfin, la terre inhabitée lui permet de renouer avec ses racines, dans une volonté romantique de retour à la nature dépourvue de trace humaine.

Par la suite, nous étudierons plus précisément des exemples d'espaces clos, qui reflètent souvent des scènes d'intimité, d'espaces semi-fermés ou semi-ouverts, décors de la vie quotidienne, d'espaces ouverts qui renvoient à un désir de liberté, puis d'espaces urbains orientaux, de définir au mieux la notion d'espace dans les romans des corpus.

4.2.1 *Les espaces clos ou les scènes d'intimité*

Les deux principaux espaces clos que l'on rencontre dans les romans de l'écrivain espagnol sont la chambre (de palais ou de maison) et la tente. Ce dernier est particulièrement intéressant car il est, depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, étroitement lié à la production artistique orientaliste. Dans *Ambigua y cruel*, la relation sexuelle entre le narrateur et la bédouine aura lieu précisément dans une tente, en dehors de la ville de Jérusalem. L'accent est donc souvent porté sur l'espace clos de la tente pour refléter une scène d'intimité (qui n'est pas toujours d'ordre sexuel mais parfois familiale ou politique dans le cadre de camps militaires). La scène décrite dans *Ambigua y cruel* correspond cependant à l'esthétisation de l'érotisme féminin, tel que nous l'avons déjà abordé en amont :

A la media noche terminó la fiesta.

Las nómadas se refugiaron en sus tiendas listadas de rojo.

Yo seguí a aquella mujer, fatalmente, como al destino.

[...]

Bajo una de aquellas tiendas tejidas con pelo de camello, dormiría la diosa viva, la del cuerpo de cobre y los ojos inmortales, cuyo corazón es el corazón de Arabia, y cuyos labios tienen el gusto del desierto. (Muñoz, 1912, 145)

La tente bédouine et la tente turque deviennent une source d'inspiration pour les artistes orientalistes tout au long du XIX^{ème} siècle. C'est ainsi que des photographies et des peintures représentent des scènes sous des tentes construites dans le désert ou en ville⁹⁶. Cependant, ces dernières ne reflètent jamais des scènes d'intimité telles que nous pouvons les lire dans les romans d'Isaac Muñoz, mais des scènes de repos, réflexion ou discussion lors d'une halte.

D'autre part, la tente est un espace incontournable de l'orientalisme d'un point de vue purement architectural et représente, d'une certaine façon, une intimité nomade, aspect très exotique pour les artistes, architectes et écrivains occidentaux de l'époque, comme nous le rapporte un article de la revue *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs* :

L'orientalisme régalién du XVIII^e siècle est l'occasion de montrer l'importance cruciale de la littérature de voyage, voire d'autres genres littéraires, dans la formation et la diffusion d'architectures néo-ottomanes en Europe, à commencer par son icône : la tente turque, alors que le mot « kiosque » (d'origine turque) fait simultanément son entrée dans les lexiques européens (Oulebsir, 2009, s.p)

Enfin, les romans orientalistes étudiés ici ne sont pas exempts d'un certain orientalisme domestique (que l'on différencie généralement de l'orientalisme d'exposition), en particulier lors des scènes d'intimité dans les harems de *La fiesta de la sangre*. En architecture, il est de coutume d'associer l'expression à Ambroise Baudry (1838-1906), architecte français du XIX^{ème} siècle qui habita au Caire pendant de nombreuses années. Ainsi, l'écrivain aurait très bien pu être influencé par le mouvement architectural qui découlait des travaux de Baudry et qui s'implanta dans tout le pourtour méditerranéen. De fait, le décor de harem dans *La fiesta de la sangre* rappelle un orientalisme exacerbé et, de fait, l'orientalisation de l'Orient dont parle Said. Nous nous retrouvons alors confrontés à la création d'un archétype :

Salí de la tienda y penetré en el harén.

Sulima, la vieja esclava nubia, guardaba los umbrales.

La tienda harén, estaba perfumada de áloe, de nardo y de carne de mujer.

⁹⁶ Annexe 16.

Kamar, mi amada de la carne de oro y de la estrella azul en la frente, me esperaba envuelta entre las nubes ópalo del cigarrillo de Samos.

Levantóse con un acariciador susurro de sedas, y besó mis manos y mi rostro, temblorosa y ardiente⁹⁷.

Il serait cependant légitime de définir la tente (bédouine notamment) comme un espace fermé qui comporte une ouverture relativement accessible, ce qui n'était pas le cas des pièces des harems. En effet, il est aisé pour le narrateur d'entrer puis de sortir de ces tentes car elles sont fermées sans l'être réellement (pas de porte ni de verrou), et le tissu souvent fin permet de laisser passer la lumière et de discerner les ombres des occupants. Afin de poursuivre cette réflexion sur l'espace, nous poursuivrons notre analyse avec des exemples d'espaces semi-ouverts ou semi-fermés présents dans les romans du corpus.

4.2.2 Les espaces semi-fermés ou semi-ouverts : la vie quotidienne

En 2016, l'exposition « Fenêtre sur cour »⁹⁸ du Musée des Augustins de Toulouse rassemblait une série de tableaux qui représentaient précisément les espaces semi-fermés ou semi-ouverts que l'on peut trouver dans l'architecture orientale, sources d'inspiration de nombreux peintres orientalistes français. La peinture d'histoire académique des peintres néo-grecs du milieu du XIX^{ème} siècle a privilégié les représentations de scènes d'histoire ou les évocations de mœurs antiques dans le cadre intimiste de l'atrium. L'héritier de l'atrium est le patio du monde arabo-andalou ou de l'Europe du Sud. Dans le patio orientaliste du XIX^{ème} siècle, le peintre peut proposer un regard dérobé sur un univers souvent féminin. Parfois, il se contente de nous faire apprécier l'épure architecturale révélée par une lumière éblouissante. Les organisateurs de l'exposition expliquent : « Désertes ou peuplées, ces cours sont une exploration poétique des peintures de paysage et d'architecture qui perle essentiellement de l'humain ». À partir de ces constatations, il est possible d'entrevoir un certain parallélisme entre la peinture de cours orientales et l'écriture d'Isaac Muñoz. Les espaces décrits par l'auteur, et dans lesquels évoluent les personnages, sont souvent ceux de la cour (marchés

⁹⁷ Muñoz, Isaac. (1909), p. 18

⁹⁸ « Fenêtre sur cour » est une exposition temporaire du Musée des Augustins (Toulouse, France) qui a ouvert en décembre 2016 et qui s'est achevée en avril 2017. Elle est la toute première exposition réalisée sur le thème des cours intérieures. Les toiles provenaient à la fois de collections françaises (musées des Beaux-Arts, collections privées, ...) et de collections internationales.

couverts, cours de palais, etc.). Ainsi, dans *Ambigua y cruel*, le *patio* est l'espace de la vie quotidienne :

En el patio estaba el altar de los sacrificios, y el depósito llamado «mar de bronce», sobre los dorsos de doce toros de cobre, y conteniendo el agua destinada a las abluciones sacerdotales. (Muñoz, 1912, 118)

De plus, il ne faut pas oublier que la cour est l'élément architectural central de la mosquée, comme décrit dans *La fiesta de la sangre* :

El patio de la mezquita, poblado de palomas y de naranjos, estaba rodeado de un ágil y blanco claustro de mármol.

[...]

El patio estaba lleno de un aroma perturbador y voluptuoso de profundas esencias, de calor húmedo, de aguas, de limpias carnes maceradas. En un ángulo del patio, sobre una esterilla de paja, estaba sentado el dueño, un moro de rostro inmóvil y barba de seda. (Muñoz, 1909, 24)

La description des cours des édifices religieux musulmans par l'écrivain espagnol est toujours réalisée avec un souci du détail (textures, matières, lumière), utilisant tous les sens (vue, odorat, toucher, ouïe) de l'être humain afin de recréer au mieux un espace qui se veut enchanteur. De plus, en France, le thème de la mosquée sera présent à trois concours d'entrée aux Beaux-Arts à l'époque moderniste (1892, 1897 et 1904). Le concours de juin 1892 est particulièrement révélateur de cet orientalisme religieux puisqu'il proposait la reconstitution du *Couronnement du minaret à la mosquée de Mansourah* :

Le couronnement du minaret comprendrait une corniche et une terrasse surmontant les murs extérieurs et, au-dessus, un ou plusieurs étages en retrait, supportés par les murs intérieurs de la tour et dont les sols seraient accusés par des balcons ou des ouvertures correspondant aux paliers de l'escalier intérieur. (Crosnier, 2009, 60)

Le patio est le cœur des édifices religieux mais aussi des maisons et palais orientaux et andalous. C'est un espace privé qui reflète un mode de vie. Le peindre ou le décrire dans un texte littéraire (voire un récit de voyage) est une forme d'indiscrétion puisque c'est là encore une manière d'entrer dans la sphère orientale, par le biais d'un espace intime, menant à un certain voyeurisme. Cependant, dans le cas du harem de *La fiesta de la sangre*, le lecteur peut

ressentir l'enfermement des femmes et ne plus entrevoir l'aspect familial du lieu mais simplement la réclusion.

Intéressons-nous maintenant aux espaces entièrement ouverts, qui renvoient bien souvent à un désir de liberté romantique des personnages des romans, en particulier des narrateurs.

4.2.3 Les espaces ouverts ou le désir de liberté

Les espaces ouverts qui figurent en toile de fond des romans d'Isaac Muñoz se résument essentiellement au désert. Lieu infini, que l'on retrouve bien évidemment dans la peinture orientaliste, le désert est à la fois source d'admiration et source d'inquiétude, ce qui le rend, de ce point de vue, similaire au sujet oriental lui-même, admiré par les occidentaux mais également phobie des occidentaux. C'est un espace souvent stérile, imaginé aux antipodes de la civilisation européenne urbaine. Pour le narrateur d'*Ambigua y cruel*, il s'agit d'un lieu maudit, immense, inhabité, témoin d'un passé glorieux révolu, qu'il traverse à dos de cheval :

Mi caballo, como un huracán, galopó por la tierra de Sidima, muerta como después de un estrago.

Crucé montañas que tenían apariencias de templos quiméricos, escuché el sonar antiguo de los ríos de Arabia.

Atravesé bosques de cedros, poblados de hienas⁹⁹ y de rumores.

Llegué a la tribu cuando era la media noche.

Até mi caballo al arco de una cisterna, y me deslicé entre las tiendas silenciosas.

La música de la noche sonaba en mi alma como un canto sacerdotal. [...]

Un antiguo templo casi en ruinas tendía al cielo su esqueleto monstruoso.

Y la luna le enviaba una claridad azul de evocación. (Muñoz, 1912, 161-162)

Mais comment ne pas assimiler l'espace ouvert du désert au désir de liberté ? C'est ainsi qu'il nous est présenté en littérature et en philosophie au XIX^{ème} siècle. Ainsi, dans *Ainsi*

⁹⁹ Pour les voyageurs occidentaux du XIX^{ème} siècle, le désert était souvent un lieu terrifiant, peuplé de bêtes sauvages et de monstres. Dans l'*Ancien testament*, le désert représente l'adversité lors de l'Exode des juifs : « Dieu, qui vous a tiré du pays d'Égypte, de ce séjour de servitude, qui a été votre conducteur dans un désert vaste et affreux où il y avait des serpents qui brûlaient par leur souffle, des scorpions et des dipsades » (Deutéronome, chap. VIII, 14-15).

parlait Zarathoustra nous pouvons lire : « Mais au fond du désert le plus solitaire s’accomplit la seconde métamorphose : ici l’esprit devient lion, il veut conquérir la liberté et être maître de son propre désert » (Nietzsche, 2012, 37)¹⁰⁰. L’idée de la « métamorphose » renvoie à l’idée de la traversée du désert comme voyage initiatique. Ainsi, le personnage se trouve enveloppé d’une liberté nouvelle qui lui permet de créer « son propre désert » à partir d’un vide géographique.

La traversée du désert est considérée dans la littérature de voyage comme une expérience traumatisante, une sorte d’enfer sur terre. Ainsi, le dominicain Félix Fabri, qui réalisa un voyage en terre sainte à la fin du XV^{ème} siècle, raconte son périple dans le désert proche-oriental comme une dépossession de lui-même, due à la désorientation subie par le voyageur dans ce territoire immense et hostile (bêtes, tempêtes de sables, présences d’ « infidèles », etc.) : « Nous étions donc comme des aveugles » (Fabri, 1975, 119), écrit-il. Le désert est donc un espace culturellement codé par l’absence (d’eau, de flore, d’habitants, de terres cultivables, etc.), que l’on retrouve également dans d’autres romans des « novelas árabes » :

La sombra de Azrael cerró nuestros ojos.
Se detuvo nuestra sangre en las venas inmóviles.
El desierto parecía bogar hacia lo infinito.
Y sentimos descender el cielo sobre nuestros cuerpos muertos.
El calor del desierto era suave como el de una piel joven.
Morir...
Crujían en el aire las alas sonoras de los cuervos. (Muñoz, 1909, 109)

Dans cet extrait de *La fiesta de la sangre*, le désert devient un lieu mortel. Ainsi, la beauté de la chaleur, qui est comparée à « una piel joven », est assimilée à la mort des voyageurs dans le désert marocain grâce à la métaphore du sang figé dans les « venas inmóviles », à la

¹⁰⁰ Amelina Correa Ramón renvoie également aux écrits de Nietzsche pour étudier l’œuvre d’Isaac Muñoz dans sa thèse.

présence d’Azrael, l’ange de la mort dans les religions juives et musulmanes, aux « cuerpos muertos » et aux corbeaux, souvent considérés de mauvais augure¹⁰¹.

Lejana y pérdida commence avec une description du désert dans lequel évolue le narrateur au début du roman :

El desierto me atraía como una boca fascinante¹⁰², y huí para siempre a su misterio, a su soledad animada por todas las voces divinas y por todas las imágenes del pensamiento.

Beni-Nuar...

Paraje maravilloso encantado con el hechizo y con la angustia de lo que ya no existe.

Una humedad cálida, voluptuosa y penetrante, impregnaba mi piel, con una gracia de lágrimas.

Las montañas ardían como vastas hogueras.

Sobre la tierra crepitante, ni un árbol, ni un fresco matiz de verdura¹⁰³.

Algunas hierbas de un color áspero de hierro oxidado, y en los barrancos, zonas de sombra de un brillar metálico.

El horizonte aparecía lleno de velos, inquietante y cerrado.

La luz penetraba en nuestra carne y en nuestro espíritu¹⁰⁴, con una salvaje violencia desgarradora.

De cuando en cuando, alguna cónica tienda negra tejida con pelo de camello, y algún árabe semejante a un águila, que pasaba como perdido en un sueño incomprensible¹⁰⁵.

Tierra calenturienta, rocas de alucinación¹⁰⁶, ceniza miserable.

Alguna vez, la nota lejana y pastoril de una dulzaina, que repetía triste y monótonamente como una crispación del alma, como un trágico motivo de dolor igual y eterno¹⁰⁷.

El aire densamente caliente, como mórbido, me traía un aroma profundo de extrañas hierbas desconocidas y de acres secretos carnales. (Muñoz, 1913, 7-8)

¹⁰¹ L’animal est surnommé dans la tradition musulmane « Ibn al-berih », c’est-à-dire « fils du malheur ». Il apparaît dans le Coran après que Caïn ait assassiné son frère Abel pour montrer au premier comment enterrer le second fils d’Adam. Cependant, la religion chrétienne n’assimile pas toujours l’oiseau à la mort ou au malheur. Au contraire, dans l’Évangile selon Saint-Luc, il est utilisé par Jésus et, avant cela, par Noé lors du Déluge.

¹⁰² Comparaison et personnification du désert, vu ici comme un animal sauvage et cruel, prêt à engloutir le voyageur.

¹⁰³ Nous trouvons à nouveau l’idée d’une terre stérile où rien ne pousse, rien ne peut vivre.

¹⁰⁴ L’idée du désert comme épreuve à la fois physique et morale.

¹⁰⁵ Le songe renvoie ici aussi à la désorientation du narrateur, qui peut mener elle-même à une perte d’identité.

¹⁰⁶ Le désert est aussi l’espace des mirages, des hallucinations qui corrompent la réalité.

¹⁰⁷ La musique du désert, qui ici paraît triste, est un élément du mouvement moderniste qu’utilise Isaac Muñoz dans une volonté d’esthétisation des espaces.

L'espace désertique ci-dessus évoqué n'est pas cependant un lieu totalement inhabité. En effet, on y trouve parfois des tentes, des voyageurs arabes et la sensation d'une musique qui résonne entre les dunes et montagnes du désert qui emplit d'une certaine manière l'espace. Dans cette perspective de désert habité, il paraît alors intéressant de se référer aux écrits de Flaubert lors de son voyage en Orient. La traversée du désert est pour lui une expérience intense et positive :

J'adore le désert ; l'air y est sec et vif comme celui des bords de la mer ; rapprochement d'autant plus juste qu'en passant la langue sur sa moustache, on se sale le palais ; on y respire à plein poumons. Nos chevaux étaient ferrés avec un fer plein pour mieux courir le sable ; nous les lancions à fond de train, nous dévorions l'espace, nous faisions une masse de charges. (Flaubert, 1973, 538)

Le désert représente également pour des voyageurs comme Flaubert ou Lamartine l'authenticité, le « vieil Orient », celui qui n'est pas encore passé par le filtre de l'euphémisation, contrairement aux villes qui, elles, reçoivent de plus en plus d'occidentaux. De fait, des sultans comme Abdul-Medjid (1839-1861) imposent des réformes européennes depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, concernant l'armée, le droit, la presse ou encore l'habillement. Isaac Muñoz, tout comme ces grands littérateurs du XIX^{ème} siècle, sera nostalgique d'un espace oriental « pur », sans trace de l'occidentalisation qu'entraîne essentiellement la colonisation (même s'il n'était pas pour autant contre la colonisation, au contraire). Alors comment considérer les espaces urbains d'Afrique du Nord ou du Proche-Orient, lorsque l'écriture survient à une époque charnière pour ces régions qui connaissent de profonds bouleversements ?

4.2.4. Les espaces urbains

Les villes sont par définition à l'opposé des espaces désertiques, non seulement à cause des dichotomies vide/plein ou encore inhabité/habité, mais à cause d'un mode de vie radicalement différent. Si l'on s'appuie à nouveau sur le texte de Nietzsche, nous pouvons citer les mots suivants :

C'est dans le désert qu'ont toujours vécu les véridiques, les esprits libres, maîtres du désert ; mais dans les villes habitent les sages illustres et bien nourris, – les bêtes de trait.

Car ils tirent toujours comme des ânes – le chariot du peuple !

(Nietzsche, 2012, 152)

Il est étonnant de constater que cette philosophie s'apparente à celle des modernistes, qui elle-même s'apparentait à celle des romantiques. De fait, ceux qui vivent dans le désert sont des « esprits libres », alors que les habitants des espaces urbains sont comparés à des bêtes qui suivent le rythme, la mode, la pensée collective.

L'analyse des espaces urbains se révèle très intéressante chez Isaac Muñoz, car elle nous amène à reconsidérer le lieu à la lumière d'une époque, d'un style littéraire et d'une idéologie. Paradoxalement, les villes marocaines ou proche-orientales n'apparaissent pas comme peuplées d'occidentaux, alors que nous savons bien qu'il y avait des quartiers entiers de Casablanca, Tanger, Rabat, Tétouan, Alger, Oran, Le Caire, Alexandrie ou encore Jérusalem, réservés aux européens.

Ainsi, dans *Ambigua y cruel* Jérusalem est une ville encore traditionnelle, où l'on trouve des ruelles sombres et des cafés éclairés par des lampes à huile :

Rostros de ahorcados, de alucinación, de sueño de opio, se entreveían inmóviles en el fondo de los nichos de los mercaderes.

Inquietantes sombras moradas avanzaban por las calles.

En el fondo de los cafés iluminados por antiguas luces de aceite, se oía el borboteo del agua en las pipas de cristal. La ciudad miserable y divina, parecía estremecerse torturada por un dolor infinito. (Muñoz, 1912, 136)

Isaac Muñoz se plaît à utiliser le sens de l'odorat pour décrire les villes orientales. Dans *La fiesta de la sangre*, par exemple, une opposition s'établit souvent au niveau lexical, comme dans l'extrait suivant, entre l'odeur de la pauvreté, des eaux usées, de bêtes mortes, et l'odeur des fleurs, des peaux de femmes et d'ambre. Ainsi, la misère des villes est toujours associée à une certaine forme de beauté, dans une volonté d'esthétiser un paradoxe et d'associer réalisme et fantasmes :

En ráfagas venía el olor de la ciudad, un olor de podredumbre, de ámbar, de flores demasiado penetrantes, de aguas muertas en estanques llenos de hojas de rosa, de bestias calcinadas, de cálidas carnes de mujer, de largos cabellos fluidos. (Muñoz, 1908, 35)

De plus, la ville est souvent personnifiée dans les romans d'Isaac Muñoz. Elle passe du statut d'objet au statut de sujet qui vit les péripéties des personnages, dont on peut entendre le cœur battre, ou encore voir respirer, penser, se lever ou se coucher :

La ciudad en paz, dormía blanca bajo el sol. (Muñoz, 1908, 168)

La ciudad maldita irradiaba luz, como si en su vientre monstruoso se escondiera el sol que iluminó a la Asiría, a la Fenicia, a la fabulosa Babilonia¹⁰⁸. (Muñoz, 1912, 19)

Aquella ciudad estaba hecha con sangre de dioses, y su pensamiento era la más alta cumbre de dominación y de orgullo. (Idem, 22)

Amaba a la ciudad sobre todas las cosas, con un amor absoluto en el que relampagueaba no sé qué misterio y qué horrible inquietud¹⁰⁹. (Idem, 29)

La ciudad se encogía bajo mi *hasbah*, parda, febril y huraña como una fiera enferma. (Muñoz, 1913, 28)

Après avoir entrevu les différents espaces-sujets dans lesquels évoluent les personnages et *par* lesquels évoluent les personnages, nous nous intéresserons ensuite aux temporalités narratives présentes dans les romans. Deux époques peuvent être étudiées : la période d'entre-deux siècles, ou début du XX^{ème} siècle, qui est celle dans laquelle se déroule tous les romans excepté *La serpiente de Egipto* qui, lui, se déroule pendant l'Antiquité.

4.3. Le jeu entre deux époques : l'entre-deux siècles et l'Égypte antique

La plupart des romans du corpus se déroulent pendant l'époque d'entre-deux siècles. Le lecteur a alors l'impression d'assister à la chute d'un Orient décivilisé, après avoir connu les grandes époques de gloire jusqu'à la fin de l'Empire Ottoman, dernier grand empire musulman. Alors qu'au contraire, dans *La serpiente de Egipto*, c'est précisément une époque de gloire de l'Égypte antique qui sert de décor à la trame narrative.

¹⁰⁸ En parlant de Jérusalem.

¹⁰⁹ La ville devient ici sujet féminin aimé par le protagoniste.

Les deux périodes historiques renvoient donc à deux concepts distincts de l'Orient à travers l'œuvre d'Isaac Muñoz. Les narrateurs sont tous conscients que les pays arabes ont été le centre de la civilisation, mais également que cette dernière connaît une décadence et une chute certaine depuis plusieurs siècles. Suite aux grands régimes politiques (Égypte des pharaons, royaumes du Proche-Orient, empire mamelouk, empire ottoman, etc.) et à la prospérité économique, culturelle et scientifique, les pays orientaux, à la fin du XIX^{ème} siècle ou au début du XX^{ème}, ne sont plus que l'ombre de ce qu'ils avaient été pendant l'Antiquité et le Moyen-Âge (selon le calendrier chrétien). Les personnages vivent alors une vie « décadente » qui reflète la « décadence » de leur propre culture. Cependant, il est possible pour un historien de considérer que cette perte d'identité et de tradition est directement liée, en partie, à la présence occidentale depuis la fin du XVIII^{ème} siècle dans les pays du sud méditerranéen, alors que l'auteur orientaliste n'entrevoit jamais cette perspective, que ce soit dans ses romans (aucune présence européenne) ou dans ses articles et essais. De fait, selon lui, les orientaux sont eux-mêmes responsables du déclin du poids de leur culture dans le monde et les occidentaux doivent être présents pour leur insuffler une nouvelle période de gloire :

Y hemos de sostenernos y de imponernos en nuestras zonas mogrebías, no solamente con el carácter rígido de soldados, sino con el carácter multiplicador y vivificador de colonizadores.

La pródiga zona africana que debe ser nuestra, ha de ser caldeada con nuestra sangre y con nuestro aliento, engrandecida con nuestro esfuerzo soberbiamente viril. (Muñoz, 1912, 6)

Cette idée d'un Orient affaibli rappelle les propos d'orientalistes français au XIX^{ème} siècle, tel le photographe Maxime Du Camp qui désigne l'espace du levant comme une « image même du chaos dans sa splendide nudité¹¹⁰ ». Mais Isaac Muñoz, tout comme les écrivains français qui ont voyagé en Orient au XIX^{ème} siècle, voit dans cette terre exotique la source de leur propre civilisation européenne chrétienne. Ainsi, Nerval l'associe à « notre berceau cosmogonique et intellectuel », une sorte de paradis qui aurait existé mais qui est, hélas, déjà perdu à l'apogée du mouvement orientaliste. Alors, à travers l'écriture, ne serait-ce pas pour Isaac Muñoz, via l'Andalousie, le Maroc ou le Proche-Orient, une volonté de reconquérir immatériellement la « terre maternelle ». Car même si le village castillan de son

¹¹⁰ Citation présente dans l'exposition numérique de la BNF intitulée « Voyage en Orient ». [En ligne : <http://expositions.bnf.fr/veo/reve/index.htm>]

père lui offre un point d’ancrage familial, si l’on imagine une descendance juive maternelle à l’auteur, il est fort probable que cette dernière remonterait à la terre sainte, berceau de la première religion monothéiste.

En partant de la théorie qui avait été la nôtre dans le mémoire de Master 1, c’est-à-dire celle d’un *autre* et d’un *ailleurs* fantasmé et refoulé, au sein de toute production qui s’inscrirait dans le mouvement orientaliste, nous pouvons maintenant aller plus loin et définir la temporalité narrative comme un autre fantasme et un autre refoulement, en particulier dans le cas de *La serpiente de Egipto*, récit irréaliste de par ses erreurs historiques ainsi que ses péripéties et la vision de la femme qu’il propose. Il s’agirait alors d’un fantasme dans le sens où le lecteur occidental est plongé dans un passé qui n’est à priori pas le sien, mais qui le fait sans doute rêver, comme en témoigne les nombreuses études sur l’époque pharaonique en Égypte depuis le début du XIX^{ème} siècle. Cependant, le refoulement est une notion encore plus subtile. Dans le cas des personnages et des espaces, c’est-à-dire de l’*autre* et de l’*ailleurs*, il est relativement aisé de développer un imaginaire qui permettrait au narrateur (voire au lecteur) de devenir cet *autre* dans cet *ailleurs* le temps du récit. L’association de cette idée à l’époque antique au Proche-Orient est nettement plus implicite, elle renverrait alors au refoulement de l’histoire même des populations occidentales¹¹¹. Enfin, refouler un *autre* oriental d’entre-deux siècles, au moment de la dite « décadence » de sa civilisation, conduirait indéniablement à une période plus glorieuse, comme celle de l’Égypte des pharaons et les protagonistes ne seraient plus alors des archétypes romantiques en quête de liberté, mais des héros qui cherchent honneur et pouvoir. En ce sens, l’œuvre d’Isaac Muñoz s’éloigne encore une fois des constatations des études postcoloniales, puisque le contexte spatio-temporel permet toujours la création de héros orientaux et non d’anti-héros relégués à des rôles secondaires pour apporter une touche exotique au récit. Quand le voyage en Orient (réel ou imaginé à travers la littérature) perd de sa séduction, revenir à un passé (qui en réalité n’a jamais existé car totalement imaginaire) devient la seule manière de reconstruire l’utopie du paradis terrestre.

¹¹¹ En effet, les civilisations antiques proche-orientales, comme la civilisation égyptienne, ont façonné la culture occidentale, au même titre que la civilisation grecque, grâce à la création d’une hiérarchie entre les individus d’une même société, à l’art ou la politique, à la naissance de l’écriture, aux mythes, etc.

CONCLUSION

Ainsi, après l'étude des aspects biographiques d'Isaac Muñoz, des personnages, espaces et temporalités qui apparaissent dans le corps de six romans orientalistes, nous pouvons confirmer la théorie d'une reconstruction, entièrement fictive, fondée sur une association de fantasmes et refoulements de l'écrivain et des lecteurs espagnols. Car enfin, comment ne pas voir un lien sensible entre la reconstruction d'une généalogie qui mettrait en scène des ancêtres juifs, et des personnages principaux souvent eux-mêmes juifs pratiquants ? Le désir de la femme orientale, mais également de la terre orientale telle qu'elle pouvait être du temps de sa splendeur se reflète explicitement dans les romans. *La serpiente de Egipto* ne traduirait-elle pas à la fois l'apogée révolue de la civilisation égyptienne et le désir croissant de pouvoirs et de libertés de la part des femmes en ce début de XX^{ème} siècle en Espagne ? Nous pouvons émettre plusieurs hypothèses, bien qu'elles puissent difficilement être prouvées, presque un siècle après le décès de l'écrivain.

Comment résumer l'œuvre d'Isaac Muñoz ? Cela s'avère très complexe en réalité, non seulement parce que peu de chercheurs se sont intéressés à son travail, mais également parce que les pistes d'analyses sont nombreuses. Les études postcoloniales nous apportent sans nul doute un regard différent, s'éloignant du point de vue de l'auteur pour glisser vers le point de vue du sujet reconstruit, inscrivant ces romans dans le contexte littéraire, artistique et idéologique qui est celui de l'Espagne du début du XX^{ème} siècle. La théorie de Said, bien que souvent remise en question, nous permet finalement de démontrer la spécificité de l'œuvre d'Isaac Muñoz, bien différente des textes produits par les autres européens à la même époque, et qui constituent le corpus de base des études postcoloniales. Qu'est-ce qui le distingue des écrivains français et anglais que le chercheur palestino-américain prend comme exemples ? Sans doute est-ce le degré de fiction, bien plus important que dans les récits de voyage, l'absence d'européens, comme si l'Orient avait été préservé de l'Occident, mais surtout le rapport à l'espace. Cette spécificité espagnole renvoie donc également à une absence de théorie adaptée à l'étude des œuvres ibériques orientalistes. De fait, après la lecture et l'analyse des ouvrages de l'auteur, un nouveau concept se met en place, celui qui positionne l'Orient comme *notre* espace et non le *leur*. Selon les romans, c'est le Maroc, l'Égypte ou la

Palestine qui représentent alors l'« espace familial » du narrateur ou protagoniste, ce qui légitime encore une fois le débat actuel autour des études postcoloniales.

Cansinos Assens, qui mentionne régulièrement les productions d'Isaac Muñoz, écrit des mots très révélateurs de l'œuvre atypique de l'un des rares romanciers orientalistes espagnols :

Suntuosidad y erotismo son las virtudes predominantes de este escritor, que en cada uno de sus libros supera lo más tendidos y fructuosos esfuerzos de los preciosistas y está tan colmado de perlas y diamantes y los lanza con tal prodigalidad que recuerda el bello rasgo de Buckingham que nos cuenta Brantôme. Pocos escritores modernos tan ricos de imágenes, de metáforas, de toda clase de suntuosas figuras retóricas, como este joven que se empeña en hacernos creer que viene de Oriente [...]. Sus bengalas, sus gemas, sus fuegos no se agotan nunca y parecen salir de una urna mágica, consagrada a la abundancia perenne por un benigno hechizo.(Cansinos Assens, 1917, 56)

Mais derrière cette figure de prince oriental, ou orientalisé, se cache peut-être une lecture idéologique, au-delà de ce que nous pouvons étudier de prime abord grâce aux études postcoloniales et aux différentes théories littéraires sur les personnages, les espaces et les temps narratifs. Pour parvenir à cette nouvelle perspective de recherche, il faudrait alors considérer les articles qu'a rédigés Isaac Muñoz au début du XX^{ème} siècle dans les divers journaux et revues, ainsi que les essais politiques. Pourquoi alors un tel contraste entre les points de vue adoptés dans l'œuvre de fiction et dans l'œuvre journalistique ? Pourquoi cette reconstruction d'un espace-temps entièrement fantasmé, loin de toute présence ou influence occidentale dans les écrits romanesques et poétiques ? Pourquoi un tel paradoxe entre la volonté de devenir un « autre » oriental d'origine juive et celle de la colonisation du Maroc, entre modernité de vie, d'écriture et idéologie traditionnelle de l'époque ?

Annexes:

Annexe 1 :

Carte représentant les protectorats français et espagnol au Maroc jusqu'en 1956



[En ligne :

http://www.marcjimenez.com/autores_lengua_alemana/Rolf_Dieter_Muller/La_muerte_caia_del_cielo/mapas_protectorado.htm]


 No. 427. - En la ciudad de Granada siendo las
 10. por la tarde de la mañana del día
 Menor y Honorables de junio de mil setecientos ochenta
 y tres ante el Sr. D. Mariano
 Pardo y Castillo Jefe municipal
 del Distrito de la ciudad de Granada
 y D. Beltrán Pardo, Secretario con
 paricio D. Hipólito Menor y Honorables
 natural de Tréverilla, en la Provincia
 de Guadalajara con edad oficial de ochenta
 y siete años mayor de edad
 y domiciliado calle de las Platerías no.
 2.ª Dicha en las circunstancias
 acordadas con la cédula personal no.
 presentando para su inscripción en el
 Registro Civil de este Juzgado un niño
 al que como padre del mismo de
 claro
 que dicho niño nació en su casa mo-
 rada el día tres del actual a las



unver de la noche

que es hijo legítimo del declarante y su esposa la señora D.ª Carmen Almaraz
Sirent natural de la ciudad de Almería
domiciliada en el de su marido, de edad de
los ocupaciones de su sexo y menor de edad

que es hijo por línea materna de Don
José Muñoz Solano y D.ª Ramona
Muñoz natural del indiano Tendilla
y domiciliado en el mismo y por la
materna de D.ª Esteban Almaraz
y abra difunto natural de donde en
la Provincia de Almería y D.ª Elisa
Sirent y natural de Almería
unida y vecina de la misma.

y que al referido niño se le habían
dado los nombres de José Esteban
Vázquez.

Debiendo hacer constar que este
certificado tiene el carácter de provisiona
l por no haberse presentado la par
tida de matrimonio de los padres del
niño inculpo.

En la ciudad de Granada a 10 de Mayo de 1907
El Jefe de la Oficina de Registro Civil
D.ª Francisco Sánchez



Certificación Gratuita
(Ley 25/1986, de 24-12)

N.º 0732293 / 10

REGISTROS CIVILES

MINISTERIO DE JUSTICIA

ESPAÑA





mayor de edad.
Queda integralmente visto ante las
personas que deban suscribir la presente
escritura que ninguno de los suscritos
por sí o por otro, ni en su nombre, ni en el del
del Juegado, ni la firmante el Juegado
ni el declarante y testigos
algunos. Manos firmes
y lentes
Juegado de Granada
Mano de Juegado
Mano de Juegado

Que la presente certificación literal, expedida con
la autorización prevista en el art. 26 del Reglamento
del Registro Civil, contiene la reproducción íntegra
del asiento correspondiente obrante en el Tomo 24-1
Página 241 de la Sección 1ª de este Registro Civil.

Granada, a 26 de MAYO 2017 de
El/La Letrado/a de la Administración de Justicia

MARÍA DEL CARMEN PÉREZ RIGO
GESTOR DELEGADO



Certificación Gratuita
(Ley 26/1986, de 24-12)

MINISTERIO DE JUSTICIA
REGISTROS CIVILES

Annexe 2.b :

Transcription de l'acte de naissance de l'auteur Isaac Muñoz.

[Columna de izquierda] N° 427. R. José Esteban/ Muñoz y Llorente.

[Columna de derecha] En la ciudad de Granada siendo las/ doce y media de la mañana del día/ cinco de Junio de mil ochocientos ochen/ta y uno ante el Letrado D. Mariano/ Homo y Cartillo juez municipal/ del Distrito del Lagrario de la misma/ y Don Celedonio ... Severano com/pareció Don Hipólito Muñoz Muñoz/ natural de Tendilla, en la provincia/ de Guadalajara casado, oficial de ad/ministración militar mayor de edad/ y domiciliado calle de las Hileras, n°1/ piso 2° derecha cuyas circunstancias/ acredito como la cedula personal N°[raya]/ presentando para su inscripción en el/ registro civil de este juzgado un niño/ y al efecto como padre del mismo de/claro [raya]/ Ese dicho niño nació en su casa mo/rada el día tres del actual a las/ nueve de la tarde [raya]/ Ese es hijo legítimo del declarante y su/ esposa la señora Doña Carmen Llorente/ Sirvent natural de la ciudad de Almería/ domiciliada en el de su marido, dedicada a/ las ocupaciones de su sexo y menor de edad/. Que el nieto por su línea paterna de Don/ José Muñoz Solano y Doña Ramona/ Muñoz natural del indicado Tendilla/ y domiciliado en el mismo y por las/ materna de Don Esteban Llorente/ Galera difunto natural de Sorbas en/ la provincia de Almería y Doña Elisa/ Sirvent y Antón natural de Almería/ unida y vecina de la misma. [raya]/ Y que al esperado niño se le habían/ de poner los nombres de José, Esteban/, Isaac. [raya]/ Debiéndose hacer constar que esta inscripción/ tiene el carácter de provisio/nal por no haberse presentado la par/tida de matrimonio de los padres del/ niño inscripto. [raya]/ Fueron testigos presenciales de esta inscripción/ Don Francisco Lores Loto, Medenes Hipolito Trugo vecino/ mayores de edad. [raya]/ Leído íntegramente esto acta a las/ personas que deben suscribirlo que hicieron de hacerla por si se estampó en ella el sello del Juzgado y la firma con el señor/ Juez, el declarante y los testigos certificado/

[6 firmas]

Annexe 3.a :



Isaac Muñoz, retrato en revista *Nuevo Mundo* (1912), original Archivo familiar

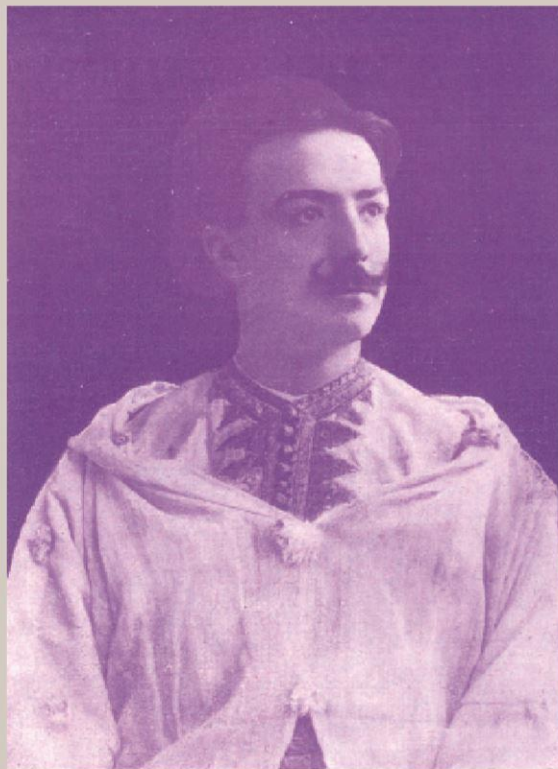
Annexe 3.b :



+ 7 de Marzo 1925

Isaac Muñoz, retrato en postal
personalizada (1912)

Annexe 3. c :



Isaac Muñoz, retrato en catálogo de la Librería de Gregorio Pueyo (1923)

Annexe 4 :

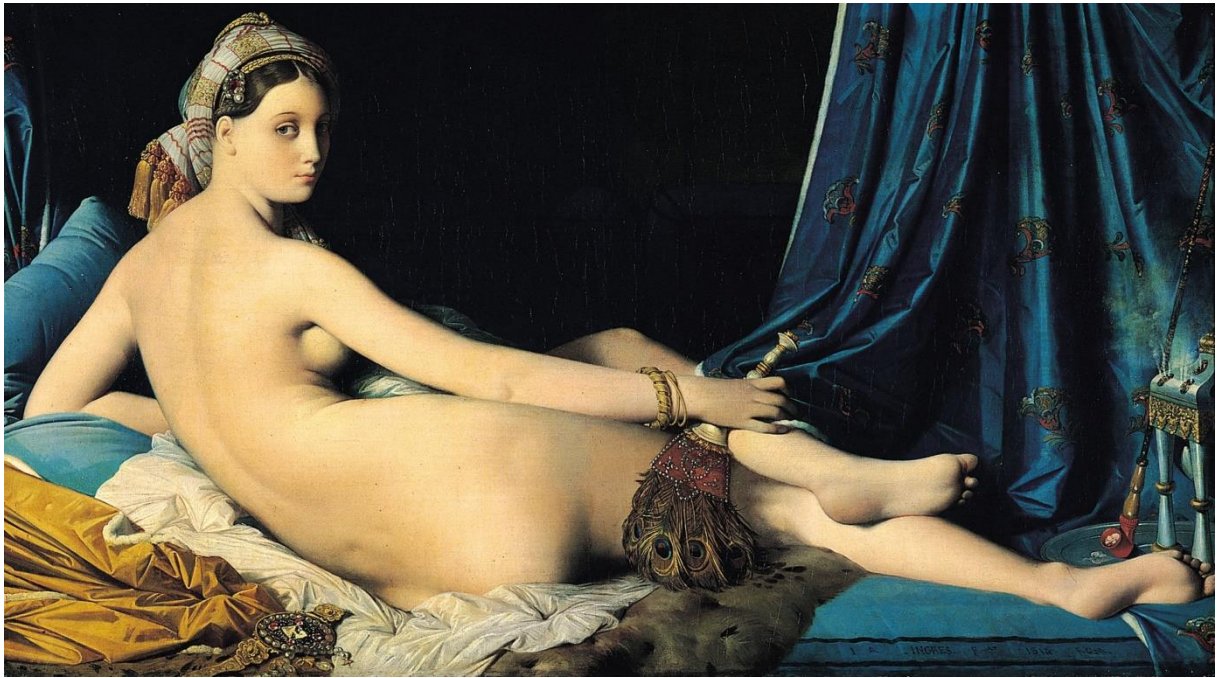


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Humming birds or a dandy trio, anonyme, photographie d'une gravure à Bibliothèque nationale de France, département Musique.

La gravure représente le mode de vie dandy au XIX^{ème} siècle, mode de vie semblable à celui qu'a pu avoir Isaac Muñoz au début du XX^{ème} siècle.

Annexe 5 :



La grande odalisque, Jean- Auguste Dominique Ingres, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Annexe 6 :



La odalisca, Mariano Fortuny, 1861, huile sur toile, 56,9 x 81 cm, Musée National d'Art de Catalogne, Barcelone.

Annexe 7 :



L'animation au palais, George Antoine Rochegrosse, vers 1880, huile sur toile, 50 x 90 cm.

Annexe 8 :

Photographies de l'exemplaire de *El cuento semanal*, n°212, 20/01/1911, conservé à la Biblioteca de Humanidades, Université de Séville.

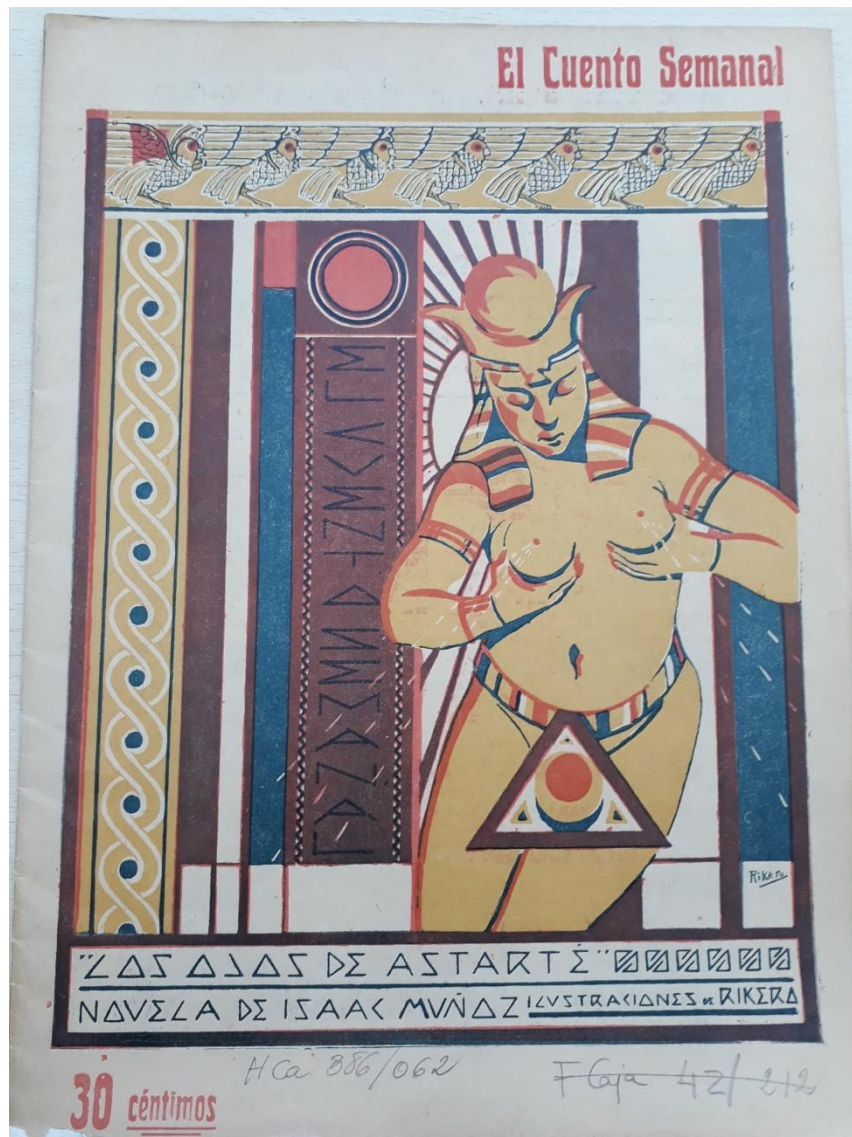
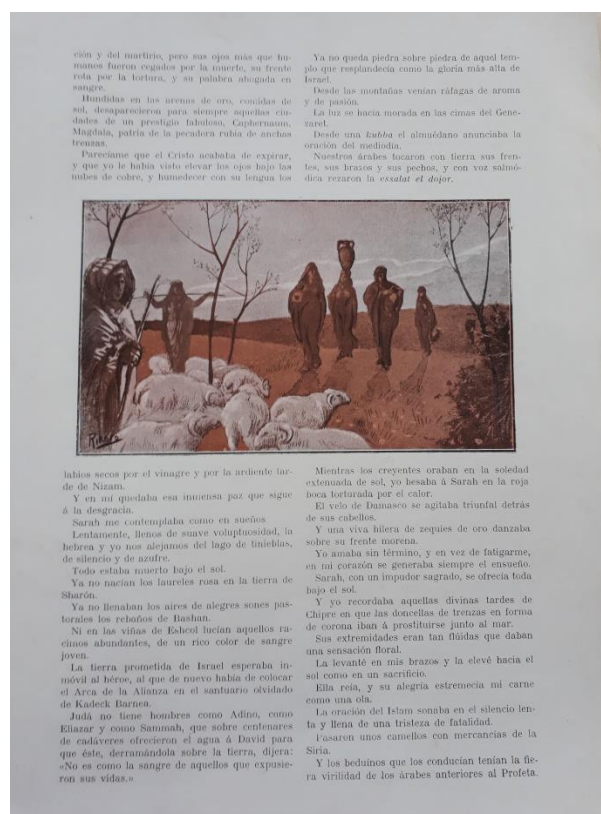


Illustration de Rikero (inconnu)





su carro de fuego y agitando en los aires la antorcha flameante.
Y el dios había de llegar en el milagro de una hora suprema.

Imperioso y dulce, bestial y armónico, hechicero y cruel, habría de aparecer sobre el altar, ornado de sol, de púrpura, de rosas y de sangre propiciatoria, para difundir su ritmo y para crear el amor que tiene formas de tigre e ímpetus de león.

No evocé toda la antigua pompa de los dios asirios, vivi todo el frenesí y toda la embriaguez de las multitudes vestidas con las más fluidas sedas de Chipre y con las más resonantes púrpuras de Tiro, amó hasta la agonia, hasta despegar en mi alma a la tierra, y quimado de fanatismo abrí mi pecho ante el dios y le ofrecí mi corazón, que ardía como una pira.

Sarah y yo penetramos en el templo de Baal.

Un rayo de sol hería el santuario obscuro y caliente como una matriz.

En la sombra densa y tierna abracé a la hebrea, cuyo rostro resplandecía entonces con todas las significaciones de la diosa.

Habían adquirido sus ojos una luz desconocida y su corazón latía tan profundamente que yo escuchaba su rumor en la sien ligera como un pensamiento.

Su cuerpo oía a sol y a juventud morena.

Cogi en mis brazos a la amada y la coloqué en el altar de Baal, el dios de los dioses.

Un silencio de siglos nos envolvía en su inmovilidad sagrada.

Fuera pasaba la vida enguinalada de rosa sobre los campos en fiesta como para unas nupcias. Sarah desfallecía bajo mis largos besos.

La piedra parecía viva sintiendo el temblor de su carne desnuda.

Sus ojos se llenaron de húmedos reflejos azules como si hubiesen permanecido largo tiempo en el fondo del mar.

Desaté su túnica y saltaron sus pechos como dos palomas ofrendadas.

Se entrecabrió su boca como si toda su existencia se abriera al dios.

Y el olor de sus entrañas me excitó hasta con-

V

Todo el fasto de la Siria pasó ante nosotros como una magia de ensueño.

Sidón la fenicia, hundida bajo las aguas, per-

das, del acero y de las sedas. El Líbano de fronda sensual, de cedros olorosos, de mirlos y de ríos, perfumado con el alma amorosa y magnífica del rey de los reyes, Salomón.

Vivíamos todo el Oriente hondo y santísimo, in-

movil y fanático, dulce y desgarrador.

Merzquitas del tiempo de los Califas, de águilas alminares y verdes azulejos metálicos.

Rosadas merzquitas oscuras de anchas copulas pobladas de palomas. Muertas sinagogas de Judah sembradas a sepietas.

Conventos drusos, maronitas, de la ingenua gracia gótica de las Cruzadas.

Y tumbas siempre.

Tumbas ornadas de adelfos y de misterio, de viejos profetas de Israel, de mujeres de la Biblia, de reyes de Asur, de princesas de Babilonia, de sabios talismánicos, de santos del Islam.

Descansábamos breves horas en ciudades blancas, llenas de un turbador perfume de ámbar y de fresas.

A veces oíamos desde nuestro lecho la salmodia alucinadora del muelle, ó a la media noche nos estremecían gritos crispadores de dolor.

Y el silencio sin fin tenía una complicidad aterradoras.

Entonces ella, con los cabellos vibrantes como nervios y los ojos blancos de terror, se estrechaba contra mi pecho y hundía su cara para no oír sino la música exultante de mi corazón.

Otros, regresábamos extenuados de visiones y de aromas.

La noche, luminosa de estrellas, entraba amplia y resonante en nuestra estancia.

Lejos sonaban cantos, cantos tristes y sacerdotales del ritmo de Mistrain, como los que debió oír Ptah en su vasto templo de Memfis.

Sarah y yo, en el éxtasis infante de la noche y de nuestras carnes que tanto amaban, permanecíamos abrazados largo tiempo.



vertir mi sangre en fuego y en veneno. La eternidad se hizo carne en nuestra carne.

El sol tendió hacia ella un rayo como los que iluminaban en la sombra la faz de Astarté.

Y sobre el caliente triángulo de la diosa, Adonis amó de nuevo a Istar, y como un coro de voces frenéticas, el viento resonó entre las piedras con un ulular sonoro y religioso.

dida en el mar con sus calles, con sus palacios, con sus templos, poblada, en una inverosímil claridad marina, de conchas, de moluscos, de corales y de algas.

Tadmor, encantada en un bosque de palmeras cuyas copas suenan con lento ritmo.

Damasco la fabulosa, la corte de poetas y de príncipes, la ciudad de las perlas, de las leyen-

das, del acero y de las sedas.

Lejos sonaban cantos, cantos tristes y sacerdotales del ritmo de Mistrain, como los que debió oír Ptah en su vasto templo de Memfis.

Sarah y yo, en el éxtasis infante de la noche y de nuestras carnes que tanto amaban, permanecíamos abrazados largo tiempo.

Aquella criatura me daría el fruto dulce y venenoso que contiene la medula de la vida y el secreto de la muerte.

Al andar relectan los rasgos de su frente, y su calavera tendida con un fulgor rápido y metálico.

Lejos de Jerusalén, junto al campo de los leprosos, una detención.

Mejos la gozaban tan profundamente como si todo yo penetrara en ella.

A ambos lados de su cara se tendían los cabellos como dos alas.

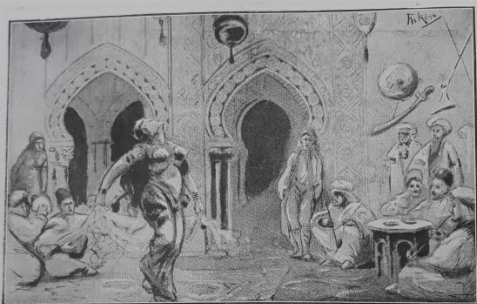
Eran semejantes a dos nugas sacerdotisas que contemplaran a sus dios.

Sobre su desnudez morena, el triángulo de la diosa, negro y áspero, tenía un encanto violento y salvaje.

Aquella mujer era la tentación, la criatura alucinadora, impudica y maldita, excedida por los profetas, la eternamente devoradora y la eternamente insaciable.

Era el Moab primitivo, feroz, idólatra.

Era el desierto con sus templos comidos de sol, en los que oscuros altares de piedra guar-



Llenos de luna me miraban sus ojos, inmóviles como los de una muerta, como los de la diosa, como los de la locura.

Con el contacto de aquella mujer ardía mi sangre como si en ella hubiera penetrado el sol.

Se me ofreció adormecida y silenciosa como una serpiente en la oscuridad del templo.

Bajo su piel morena poseía el estremecimiento de todos los amores.

Con su sonrisa de enigma era como la noche, en la cual se ocultaba la luna.

Antes de amarla tembló toda mi carne, encrespada como la melena de un león.

La voluptuosidad y la sangre son dos horribles placeres que siempre me han hecho palidecer.

Y yo acariciaba en mi alma aquel amor, lenta y cruelmente, como si acariciara la hoja de un puñal.

Besé largo y ávidamente su boca, que tenía la frialdad de un reptil.

Su cara era horrible y bella, porque estaba animada de un soplo divino.

Sus ojos parecían fuera de la vida.

daban aún en sus brazos la sangre de los amantes sacrificados a la diosa.

Era la Arabia larga, arcana, desgarradora, que hace delirar el espíritu y que mata el cuerpo de amor, de sol y de infinito.

Era la diosa eternamente viva, la que lleva en sus entrañas el secreto del amor más que humano.

Sobre aquella tierra que había recogido el dolor sagrado de los leprosos, llegamos a placeres tan mandados que mi carne se erizó de miedo.

Moría de amor, y renacía al amor con una angustia y con un goce desgarradores.

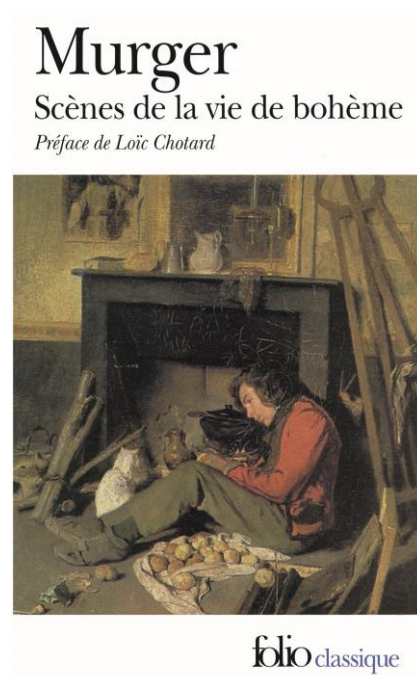
Una felicidad hecha de luces divinas resplandecía en mi pensamiento.

El Oriente era mío y el secreto de la diosa escondido bajo el sol del desierto.

Con aquella criatura de fatalidad, de hechizo, de fascinación antigua é inmortal, yo viviría la vida de los hombres que engendraron a los dioses a la voz augur de las estrellas.

Mi amor hacia la criatura sin nombre que era

Annexe 9 :



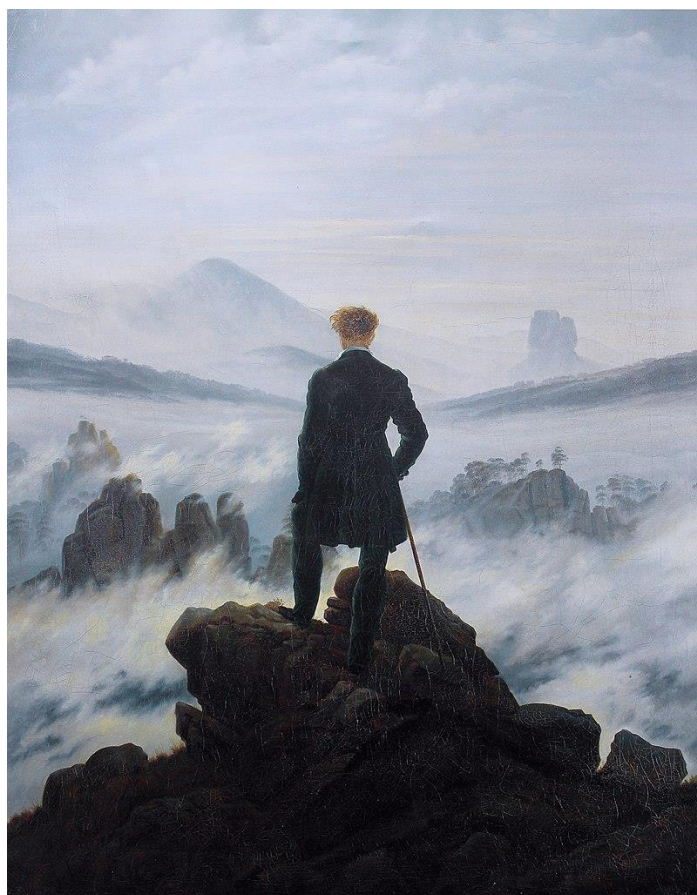
Couverture de *Scènes de la vie bohème*, Murger, éditions Gallimard, collection Folio classique, 1988.

Annexe 10 :



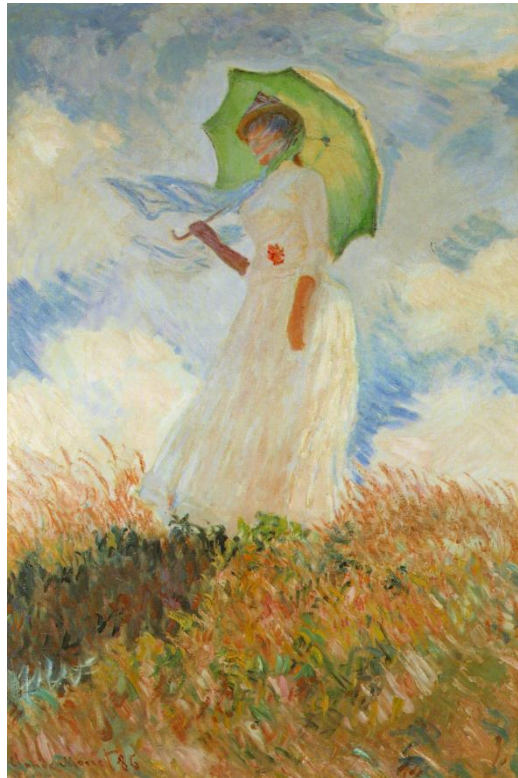
Der arme Poet, en français « *Le pauvre poète* », Carl Spitzweg, 1839, huile sur toile, 36 x 45cm, Neue Pinakothek de Munich.

Annexe 11 :



Der Wanderer über dem Nebelmeer, en français « *Voyageur contemplant la mer de nuages* »,
Caspar David Friedrich, 1818, huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm, Kunsthalle de Hambourg.

Annexe 12 :



Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche, Claude Monet, 1886, huile sur toile, 131 x 88 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Annexe 13 :



Lise cousant, Auguste Renoir, 1866, huile sur toile, 56 x 48 cm, Dallas Museum of Art, Etats-Unis.

Annexe 14 :



Die Sünde, ou en français « *Le péché* », Franz von Stuck, 1893, huile sur toile, 94,5 x 59,5 cm,
Neue Pinakothek, Munich.

Annexe 15 :



Die Sinnlichkeit, ou en français « *la sensualité* », Franz von Stuck, 1891, huile sur toile, 50 x 40 cm, Collection privée.

Annexe 16.a :



Photographie prise en Algérie et présentée sous forme de carte postale

Annexe 16.b :



Bédouins dans le désert, Eugène Alexis Girardet, s.d, huile sur toile, 66 x 107 cm

Annexe 16.c :



Au marché nord-africain, Frederick Arthur Bridgman, 1923, huile sur toile

Bibliographie de base :

Muñoz, Isaac. (1908). *Morena y trágica*, Madrid, Imprenta de Balgación y Moreno, 203 p.

_____. (1909). *La fiesta de la sangre: novela mogrebina*, Madrid, Librería de Pueyo Mesonero Romanos, 208 p.

_____. (1912). *Ambigua y cruel: novela siria*, Madrid, Editores Sucesores de Hernando, 168 p.

_____. (1913). *Lejana y pérdida*, Madrid, Imprenta Helénica, 171 p.

_____. (1914). *Esmeralda de oriente: novela mogrebí*, Imprenta de Juan Pueyo, 175 p.

_____. (1997). *La serpiente de Egipto*, Edición, Introducción y notas de Amelina Correa Ramón, Madrid, Diputación de Granada, 201 p.

_____. (2015). *Voluptuosidad*, Edición de Amilna Correa Ramón, Madrid, Editorial Renacimiento, 276 p.

Bibliographie :

Adorno, Rolena. (1988). « El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 28, p. 55-68.

Al-Azm Sadik Jalal. (1982). « Orientalism and Orientalism in Reverse », *Khamsin*, nº 8, p. 5-27.

Alexandrian, Sarane. (1993). *L'érotisme au XIXème siècle*, Paris, J-C Lattès, 692 p.

_____. (1995). *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot, 406 p.

Álvarez Sánchez, Jaime. (2005). “Bohemia, literatura e historia”, *Cuadernos de Historia contemporánea*, nº25, p. 255-274.

- Aziza, Mimoum. (2013). Un orientalisme "périphérique" : l'orientalisme espagnol face au passé arabo-musulman, *Maghreb et sciences sociales*, p. 43-50.
- Aznar Soler, Manuel. (1979). "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular", *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 6: *Modernismo* y 98, Barcelona, Crítica, p. 75-82.
- Bachoud, André. (1988). *Los españoles ante las campañas de Marruecos*, Madrid, Espesa Calpe, 402 p.
- Baines, John & Malek, Jaromir. (1992). *Egipto: dioses, templos y faraones*, Barcelona, Folio, 240 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 496 p.
- Balutet, Hernandez & Pantel. (2016). *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre, Babel : littératures plurielles*, n°33, Babel, Université de Toulon.
- Bayart Jean-François. (2010). *Les études postcoloniales : Un carnaval académique*, Paris : Karthala, 128 p.
- Bensmaïa, Réda. (2003). *Experimental Nations, or the Invention of the Maghreb*, Princeton, Princeton University Press, 232 p.
- Bergez, Daniel. (1994). *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, Paris, Dunod, 233 p.
- Bhabha, Homi. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 411 p.
- Bidaseca, Karina. (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África y Oriente*, Buenos Aires, Clasco, 325 p.
- Boizette, Pierre. (s.d.). « Introduction à la théorie postcoloniale », *Revue Silène*, Paris, Editions Université Paris Ouest. [En ligne : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_174.pdf]
- Bourneuf, Roland. (1970). « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, n°1, p. 77-94.
- Bridet, Guillaume. (2014). « Edward W. Said au-delà des études postcoloniales », *Sociétés et représentations*, n°37, Paris, Éditions de la Sorbonne, p. 7-27.
- Brossat, Alain. (2011). « Quand Foucault dit « nous »... », *Appareil*, n°8.

Calinescu, Matei. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 395 p.

Cansinos-Asséns, Rafael. (2001). *Los judíos en la literatura española*, Valencia, Fundación ONCE, 140 p.

Cardwell, Richard. (2002). "Modernismo, orientalismo, determinismo and the problematical case of Isaac Muñoz Llorente", *Bulletin of spanish studies*, nº2-3, University of Glasgow, p. 307-329.

Champigneulle, Bernad. (1983). *Enciclopedia del modernismo*, Barcelona, Polígrafa, 288 p.

Cirlot, Juan Eduardo. (2007). *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 520 p.

Correa Ramón, Amelina. (1996). *Isaac Muñoz (1881-1925. Recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Universidad de Granada, 538 p.

_____. (1999-2000). "Intermedio de las "Mil y Una noches", una cala orientalista en la obra de Enrique Diez-Canedo", *Cauce: revista de filología y de didáctica* (22-23), p. 39-47.

_____. (2005). "Fascinación y ensueño: un orientalismo doméstico en la literatura modernista", *El Legado Andalusi* (nº21), p. 18-27.

_____. (2006). "Bajo el signo de la alteridad: el escritor orientalista Isaac Muñoz", *Bohemios, raros y olvidados*, p. 307-338.

_____. (2006). *Hacia la re-escritura del canon finisecular: nuevos estudios sobre las "direcciones" del modernismo*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 298 p.

_____. (2007). "Entre oasis y desierto: realidad y recreación de Marruecos en la literatura española finisecular", *Imágenes coloniales de Marruecos en España*, Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez (nº37), Madrid, Casa de Velázquez, p. 39-56.

_____. (2012). "Isaac Muñoz o un catálogo de la disidencia para estetas del modernismo", *Revista Internacional d'Humanitats* (nº26), Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, p. 37-54.

_____. (2010). "Una novela lírica de la tierra de los faraones", *Anales de Literatura Española* (nº22), p. 187-205.

- Crosnier Leconte, Marie-Laure. (2009). « Oriental ou colonial ? Questions de styles dans les concours de l'Ecole des Baux-Arts au XIX^{ème} siècle », *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, p. 43-67.
- Dousteyssier-Khoze & Vaillant. (2012). « Le siècle de la mystification », *Romantisme*, n°156, p. 3-11.
- El Gammal, Jean. (1983). "Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^{ème} siècle", *Romantisme*, n°42, p. 23- 33.
- Ellis, Havelock. (1913). *Estudios de psicología sexual: el impulso sexual; amor y dolor*, Madrid, Hijos de Reus, 293 p.
- Fabri, Felix. (1975). *Voyage en Egypte de Felix Fabri, 1483*, traduit du latin par Jacques Masson, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1066 p.
- Flaubert. (1973). *Correspondance*, « Lettre au Caire, 1^{er} décembre 1849 », tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1232 p.
- Foucault, Michel. (1994). *Histoire de la sexualité*, 1 vol, Paris, Gallimard, 211 p.
- Froidevaux, Gerald. (1986). « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », *Littérature*, n°63, p.90-103. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_63_3_1398]
- Gadoin & Palmier. (2008). *Rêver d'Orient, connaitre l'Orient*, Lyon, ENS Éditions, 365 p.
- Gautier, Théophile. (1858). *Le roman de la momie*, Paris, Hachette et Cie, 302 p.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, 288 P.
- Gonzalez Blanco, Andrés. (1911). *Elogio de la crítica: ensayos diversos*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 451 p.
- Goytisolo, Juan. (1997). *De la Ceca a la Meca: aproximaciones al mundo islámico*, Madrid, Alfaguara, 276 p.
- Gullón, Ricardo. (1971). *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 271 p.

- Hatamleh, Mohammed Abdo. (1972). *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*, Granada, Anel, 237 p.
- Hebert, Louis. (2015). *L'analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier, 346 p.
- Herrero, Juan. (1984). “A rebours y la crisis de valores culturales y artísticos de fin de siglo”, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 150 p.
- Hinterhauser, Hans. (1980). *Fin de siglo: figuras y mitos*, traducción de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 185 p.
- Jouve, Vincent. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF Écriture, 272 p.
- Kalinowski, Isabelle. (1997). «Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception», *Revue germanique internationale*, nº8, p. 151-172.
- Kienle, Eberhard. (2010). *Les sciences sociales en voyage : L'Afrique du Nord et le Moyen-Orient vus d'Europe, d'Amérique et de l'intérieur*, Aix-en-Provence, Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, 332 p.
- Laurens, Henry. (1999). *La question de Palestine: 1799-1922, l'invention de la Terre sainte*, Paris, Fayard, 719 p.
- Levêque, Charles. (1862). *La science du beau étudiée dans son application et dans son histoire*, vol 1, Paris, Auguste Durand Librairie, 412 p.
- Litvak, Lily. (1979). *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 256 p.
- _____ (1985). *El jardín de Allah: temas del exotismo musulmán en España, 1880-1913*, Granada, Don Quijote, 173 p.
- _____ (1986). *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 293 p.
- _____ (1987). *El ajedrez de estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos: (1800-1913)*, Barcelona, Laia, 155 p.
- _____ (1991). *El modernismo*, Madrid, Taurus, 393 p.

- López Baralt, Luce. (1985). *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 262 p.
- López García, Bernabé. (2011). *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*, Granada, Universidad de Granada, 460 p.
- Mayer, Hans. (1977). *Historia maldita de la literatura: (la mujer, el homosexual, el judío)*, Madrid, Taurus, 418 p.
- Mezzadra, Sandro. (2008). *Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 278 p.
- Moussa, Sarga. (2016). *Le mythe bédouins chez les voyageurs aux XVIIIème et XIXème siècles*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (PUS), 298 p.
- Murphy, Rahmani & al. (2012). « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, °1, p. 56-69.
- Le Blanc, Claudine & Weber, Jacques. (2009). *L'ailleurs de l'autre : Récits de voyageurs extra-européens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 303 p.
- Leménager, Grégoire. (2006). « Des études (post)coloniales à la française », *Labyrinthe*, n°24, p. 85-90.
- Levinas, Emmanuel. (1987). *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Librairie générale française, 122 p.
- Loomba, Ania. (1998). *Colonialism, postcolonialism*, London, Routledge, 289 p.
- López Baralt, Luce. (1985). *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 262 p.
- López García, Bernabé. (2011). *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*, Granada, Universidad de Granada, 460 p.
- Mayer, Hans. (1977). *Historia maldita de la literatura: (la mujer, el homosexual, el judío)*, Madrid, Taurus, 418 p.

- Messaoudi, Alain. (2010). « Grévin Benoît (dir.), Maghreb-Italie. Des passeurs médiévaux à l'orientalisme moderne (XIIème-milieu XXème siècle), collection de l'École française de Rome». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. [En ligne : <http://remmm.revues.org/8433>]
- Oulebsir, Nabila & Volait, Mercedes. (2009). « Introduction », *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris : Picard. [En ligne : <http://inha.revues.org/3355>]
- Pena, Pablo. “Dandismo y juventud”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Universidad complutense de Madrid, p. 107-121.
- Pérez Bazo, Javier. (1984). *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Playor, 158 p.
- Pouchepadass, Jacques. (2010). Jean-François Bayart. Les Études postcoloniales. Un carnaval académique. *Afrique contemporaine*, n°235, p. 149-152.
- Praz, Mario. (1969). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 548 p.
- _____. (1970). *The romantic agony*, Oxford, Oxford University Press, p. 200.
- Primo, Carlos & García, Leticia. (2012). *Prodigios mirmidones: antología y apología del dandismo*, Madrid, Capitán Swing, 336 p.
- Propp, Vladimir. (1965). *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 254 p.
- Reuter, Yves. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 200 p.
- Said, Edward. (1983). *The World, the Text, and the Critic*, Harvard, Harvard University Press, 327 p.
- _____. (1990). *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 110 p.
- _____. (2005). *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 430 p.
- Sibeud, Emmanuelle. (2004-2005). « Post-Colonial et Colonial Studies: enjeux et débats », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* (n°51), p. 87-95.
- Sid Mohand. (1914). *El jardín de los deseos*, traduction d'Isaac Muñoz, Madrid, Renacimiento, 170 p.

Seillan, Jean-Marie. (2008). « La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 139, p. 33-45.

Solomon, Nathalie. (2014). *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 307 p.

Soriano Mollá. (2013). *Ernesto Bark, un propagandista de la modernidad*, Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes. [En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv383>]

Soubeyroux, Jacques. (1993). « Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique », *Cahiers du GRIAS*, n°1, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, p. 11-24.

Stanford Friedman, Susan. (2006). « Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo », *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n°74, p. 85-113.

Toro, Alfonso de. (2009). *Epistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 276 p.

Villaespesa, Francisco. (s.d). *La casa del pecado. Poesía de Francisco Villaespesa*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 171 p.

Von Freyatg-Loringhoven, Esla. (2010). *Dandysmo y contragénero*, Murcia, Cendeac, 123 p.

Zuili, Marc. (2013). *Introduction à l'analyse des textes espagnols et hispano-américains*, Paris, Armand Colin Éditeur, 128 p.

Ce mémoire de seconde année de Master propose d'analyser l'œuvre oubliée de l'écrivain espagnol Isaac Muñoz (1881-1925), principalement à travers la théorie proposée par les études postcoloniales. Cette dernière, préalablement utilisée au sein du mémoire de première année de Master dans le cadre d'une contextualisation de l'orientalisme espagnol aux XIXème et XXème siècles, sera le point du départ d'une analyse des personnages, du temps et de l'espace dans un corpus de six romans orientalistes d'Isaac Muñoz. La biographie de l'auteur moderniste, ainsi que son lien étroit avec les pays arabes, nous aidera également à appréhender au mieux l'étude de ces textes oubliés en Espagne. Ce travail nous invite donc à découvrir à la fois un pan de la littérature finisécular espagnole, mais également un contexte historique, une idéologie et des images largement divulguées dans les Arts de l'époque coloniale en Occident.

This second year dissertation proposes to analyze the forgotten work of the Spanish writer Isaac Muñoz (1881-1925) through the theory proposed by postcolonial studies. This theory, previously used in the Master's thesis in the framework of a contextualization of Spanish Orientalism in the nineteenth and twentieth centuries, will be the starting point for an analysis of the characters, the time and the space in a corpus of six orientalist novels by Isaac Muñoz. The biography of the modernist author, as well as his close link with the Arab countries, will also help us to better understand the study of these forgotten texts in Spain. This work invites us to discover both a part of Spanish finisecular literature, but also an historical context, an ideology and images widely disclosed in the Arts of the colonial era in the Western.

Este trabajo de segundo año de Máster propone analizar el trabajo olvidado del escritor español Isaac Muñoz (1881-1925), principalmente a través de la teoría propuesta por los estudios poscoloniales. Esta última, previamente utilizada en la memoria de Máster en el marco de una contextualización del orientalismo español durante los siglos XIX y XX, será el punto de partida para un análisis de los personajes, del tiempo y del espacio en un corpus de seis novelas orientalistas de Isaac Muñoz. La biografía del autor modernista, así como su estrecho vínculo con los países árabes, también nos ayudarán a comprender mejor el estudio de estos textos olvidados en España. Este trabajo nos invita a descubrir tanto una parte de la literatura finisecular española, como también un contexto histórico, una ideología e imágenes ampliamente divulgadas en las Artes de la época colonial en Occidente.

تقترح سنة الماستر الدراسية الثانية تحليل العمل المنسي للكاتب الإسباني إسحاق مونيوز (1881-1925) من خلال النظرية التي اقترحتها دراسات ما بعد الاستعمار. هذا الأخير ، الذي سبق استخدامه في أطروحة الماجستير في إطار سياق الاستشراق الإسباني في القرنين التاسع عشر والعشرين ، سيكون نقطة البداية لتحليل الشخصيات والوقت والفضاء في مجموعة من ستة روايات شرقية كتبها إسحاق مونيوز. كما ستساعدنا سيرة المؤلف الحداثي ، بالإضافة إلى صلاته الوثيقة بالدول العربية ، في فهم دراسة هذه النصوص المنسية في إسبانيا بشكل أفضل. يدعونا هذا العمل لاكتشاف كل من جزء من الأدب الأثنيني الإسباني ، ولكن أيضًا في سياق تاريخي ، وأيديولوجية وصور تم الكشف عنها على نطاق واسع في فنون الحقبة الاستعمارية في الغرب.