

Romantisme, folie et corps dans *Los románticos* (1839) de Leonardo Alenza y Nieto

Peinture de genre et littérature de mœurs

SYLVIE TURC-ZINOPOULOS

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA369, « ETUDES

ROMANES » / GRELPP

sylvie.turc-zinopoulos@parisnanterre.fr

1. En 1839, Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) présente à l'exposition de l'Académie à Madrid deux œuvres réunies sous le titre *Los románticos*, nommées respectivement *Sátira del suicidio romántico* complétée ensuite par *Sátira del suicidio romántico por amor*. Il s'agit de deux peintures à l'huile de petit format¹ qui présentent le suicide au masculin à différentes phases : dans la première, le spectateur assiste au passage à l'acte d'un infortuné qui s'est déjà poignardé avant de se jeter dans le vide du haut d'un rocher puis il découvre à l'arrière plan en contrebas deux cadavres — l'un pend de profil à la branche d'un arbre solitaire tandis que l'autre git à ses pieds face contre terre baignant dans son sang. Dans la seconde, ayant également pour cadre la nature, un amoureux assis sur une pierre attend le verdict de sa bien-aimée, un pistolet dans la main droite placé sous le menton ; la main gauche ouverte reste tendue vers la femme placée dans une position dominante face à lui ; celle-ci paraît la maîtresse de son destin. C'est l'instant fatidique où tout va se jouer : accordera-t-elle à son amant la couronne de laurier suspendue aux doigts de sa main droite ou lui préférera-t-elle le livre rouge qu'elle garde dans la main gauche ? Le titre, qui ne laisse envisager qu'une issue fatale, émousse le suspense. La chouette et la sépulture surmontée d'une croix au deuxième plan derrière le personnage féminin évoquent le trépas. De même, la nature morte commune aux deux tableaux composée de poignard, d'épée, de fiole au liquide verdâtre, d'un crâne et de manuscrits en désordre renvoie-t-elle à la littérature létale que prétend dénoncer l'auteur en recourant à la satire.

1 *Sátira del suicidio romántico* (36,5 cm x 28,5 cm) ; *Sátira del suicidio romántico por amor* (35 cm x 26,5 cm). Les œuvres se trouvent au Musée National du Romantisme à Madrid.

2. Ce diptyque raille des corps décharnés qu'agite un esprit en proie à la folie : la folie d'un certain romantisme que le peintre fustige sans pitié. Nous nous proposons de mettre en perspective ces deux peintures en les reliant à trois articles dit « costumbristas² » contemporains des toiles publiés dans le *Semanario pintoresco español*³ : « Un romántico más... » (M. R. de Q. du 23 avril 1837 ; 120-122) ; le célèbre « El Romanticismo y los románticos⁴ » de Mesonero Romanos paru cinq mois plus tard, le 10 septembre (10-09-1837 ; 281-285 / signé « El curioso parlante ») ; puis, « Los poetas y la melancolía » signé C.B. (16-02-1840 ; 54-55). Nous avons été guidée dans notre choix par l'étude de Enrique Rubio Cremades : « *El Semanario Pintoresco español* : el artículo de costumbres y géneros afines » (Rubio Cremades ; 248-253) qui définit le premier texte mentionné de la façon suivante :

El artículo, firmado por M. R. de Q., puede considerarse como la primera muestra literaria que censura, en las páginas del *Semanario*, los desvaríos del romanticismo. A través de dos interlocutores se refiere el caso de un personaje normal que pierde la razón por culpa de las novelas románticas al igual que don Quijote con los libros de caballerías. Las locuras soñadas y las palabras emitidas por dicho personaje son una clara manifestación contra los elementos característicos que configuran el movimiento romántico (Rubio Cremades ; 253).

3. Le second texte s'est imposé de lui-même tant il est connu ; quant au troisième, nous l'avons découvert en dépouillant le *Semanario* dans l'idée de délimiter une période qui rendrait compte, à un moment donné, de la représentation du dit romantisme. De plus, à en croire José María Quadrado, auteur de « Victor Hugo y su escuela » (Quadrado, 23-04-1837 ; 189-192), l'année 1840 correspondrait à la fin de la mode de ce romantisme exacerbé grâce à l'intervention d'Alberto Lista⁵, critique littéraire néoclassique qui par ailleurs avait déjà dénoncé ces outrances dans « De lo que hoy se

- 2 Un tel choix peut sembler arbitraire : d'autres articles auraient probablement pu figurer dans cette étude mais nous avons préféré nous centrer sur un nombre plus restreint mais significatif de textes qui font écho à notre problématique étant donné l'espace qui nous est concédé.
- 3 Fondée par Mesonero Romanos, la revue du *Semanario pintoresco español* fut publiée à Madrid entre le 3 avril 1836 et le 20 décembre 1857. Elle paraissait le dimanche. Elle comprend 22 volumes. Leonardo Alenza collabore aussi aux illustrations de *Los españoles pintados por sí mismos*.
- 4 Cet article sera inclus ensuite dans les *Escenas y tipos matritenses*.
- 5 « Si por los esfuerzos de algún individuo, y no por el orden y naturaleza misma de las cosas, hubiésemos de explicar la reacción que al presente notamos, a nadie mejor que al Sr. Lista, al filósofo religioso, al decano, permítasenos el decirlo, de nuestra moderna literatura, atribuyéramos la caída de esta moda, a cuya sombra el mal gusto y la inmoralidad empezaban a cundir temiblemente » (Quadrado, 23-04-1837 ; 189).

llama romanticismo » (Lista, 31-03-1839 ; 103-104) près d'un an auparavant. De cette manière, par leur date de parution, les trois articles « costumbristas » retenus encadrent dans le temps les toiles de Leonardo Alenza. L'ensemble se répond. L'artiste qui collabora au *Semanario*⁶ comme illustrateur y suit la même démarche satirique, comme nous l'allons voir, que ces auteurs jetant ainsi un pont entre la peinture de genre et la littérature de mœurs. Ce rapprochement nous permettra de mieux saisir la portée caricaturale des deux tableaux tant du point de vue de la démente que de la destruction du corps, soit une destruction totale de l'être qui conduit au néant.

Romantisme existentiel et satire

4. Leonardo Alenza se présente comme un détracteur d'un certain romantisme en vogue en Espagne dans les années 30 que le critique Ermanno Caldera qualifie de « romantisme existentiel » (« romanticismo existencial ») (Caldera, 2002 ; 63-75) c'est-à-dire celui d'imitateurs serviles qui s'approprient et intériorisent « les sentiments » de personnages de fiction dont ils adoptent le comportement ou encore celui d'artistes – vrais ou faux – qui appliquent à la lettre les principes de ce mouvement littéraire en les poussant à la démesure jusqu'à la destruction de leur propre corps. Le peintre se livre alors à l'exagération et donne dans la caricature. Le rire ironique désamorce le pathétique et l'écarte en forçant le spectateur à prendre ses distances vis à vis d'individus qui ont perdu la raison. Nulle compassion pour des protagonistes perçus comme des déments ridicules. D'ailleurs, seule la folie permet d'expliquer leur acte insensé dont la littérature romantique est rendue responsable. Par l'attitude corporelle des personnages, le peintre insiste sur l'idée de déséquilibre avec l'homme en chemise et sur celle de raideur avec les amants. Le romantisme devient une sorte de monomanie dangereuse dans laquelle la victime attende à ses jours, dans laquelle Thanatos est à l'œuvre. L'artiste s'empare du sujet tabou de la mort volontaire par le biais de la laideur et du grotesque des êtres qu'il exhibe, pro-

6 Une solide amitié lie Leonardo Alenza et le *Semanario pintoresco español*. Le journal se livre régulièrement à un compte-rendu des expositions madrilènes auxquelles participe l'artiste. Il publie ses *Caprichos* et poursuit la diffusion d'inédits après sa mort jusqu'au numéro du 20-07-1849. Enfin, il lui rend un hommage posthume dans les trois premières pages du journal du 30-07-1848 illustré d'un portrait. Hartzenbusch compose un sonnet intitulé : « A la muerte del virtuoso joven y eminente artista D. Leonardo Alenza » (243) en témoignage de son admiration et de sa sympathie.

bables poètes médiocres, amoureux stupides, esprits faibles et moutonniers. Il utilise donc pour la détourner à son profit l'esthétique que revendiquent les romantiques rangés sous la bannière de Victor Hugo⁷ qui proclame : « Le laid, c'est le beau ». Il se fait observateur cynique du passage de la vie à la mort, de cet instant où tout bascule dans le vide ; le vide de l'abîme où le corps se jette, le vide du cœur d'un homme rejeté, le vide de l'être que seul l'anéantissement de soi peut combler. L'angoisse profonde et l'horreur du trépas apparaissent ainsi écartées par la satire qui ne pourrait les aborder autrement sans succomber à leur attraction comme ces malheureux candidats au suicide.

Peinture de genre et littérature des mœurs : deux reflets d'une même image

5. Par les titres choisis, Leonardo Alenza se situe dans la lignée de ses amis, auteurs d'articles de mœurs (« artículos de costumbres »). Si la forme artistique diffère, la pratique reste commune comme il est remarqué dans son hommage posthume :

Hizo retratos de un mérito indisputable y algunos con una brevedad extraordinaria; pero en lo que principalmente se distinguía era en la composición de cuadros de costumbres, pues tenía una facilidad prodigiosa para retener las fisonomías, posturas, ropajes y grupos, reproduciéndolos con admirable exactitud (« Don Leonardo Alenza », 30-07-1848 ; 242).

6. Nous pourrions donc appliquer au peintre de genre ce que dit « El curioso parlante » des qualités de l'écrivain qui ébauche aussi un tableau des travers de son époque :

Grave y delicada carga es la de un escritor que se propone atacar en sus discursos los ridículos de la sociedad en que vive. Si no está dotado de un genio observador, de una imaginación viva, de una sutil penetración; si no reúne a estas dotes un gracejo natural, estilo fácil, erudición amena, y sobre todo un estudio continuo del mundo y del país en que vive, en vano se esforzará a interesar a sus lectores; sus cuadros quedarán arrinconados, cual aquellos retratos que, por muy estudiados que estén, no alcanzan la ventaja de parecerse al original (Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses*, 1993).

- 7 Dans la célèbre caricature de Benjamin Roubaud intitulée « La grande chevauchée de la Postérité », Victor Hugo, à califourchon sur une chimère – symbole d'une imagination débridée – conduit le cortège des romantiques français qui se rallient à sa bannière : « Le laid, c'est le beau ».

7. Ainsi par leur thématique, leur point de vue, leur ton sarcastique, leur leçon morale, leur fiction, plume et pinceau renvoient-ils à la même condamnation de ce romantisme existentiel ; ils partagent et diffusent la même idée que ce mouvement littéraire entraîne invariablement une altération de la santé mentale et une destruction du corps du sujet qui devient son adepte.

8. À partir de la classification qu'établissent ces articles, on en déduit que Leonardo Alenza prend le parti des « classiques » tel que le définit dans les termes qui suivent Antonio Alcalá Galiano dans le prologue du *Moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X* (1834) de son ami Ángel de Saavedra, Duque de Rivas :

Sabido es que en nuestros días han nacido en el mundo poético y crítico dos bandos opuestos, que apellidándose el uno el de los clásicos, y el otro el de los románticos, se están disputando el señorío literario y artístico con escarnizamiento y tesón extremados⁸ (Saavedra, Duque de Rivas, 1834 ; IX).

9. La même opposition se profile dans l'article de Mesonero Romanos entre les auteurs espagnols « classiques » consacrés, recommandés par le narrateur à son neveu comme Cervantes, Solís, Quevedo, Saavedra, Moreto, Meléndez, Moratín face à ceux contemporains « romantiques » parmi lesquels figurent :

[...] los Hugos y Dumas, los Balzacs, los Sands y Souliés; [...] todas las encantadoras fantasías de Lord Byron, y [...] los tétricos cuadros de d'Arlincourt; [...] los abortos teatrales de Ducange, [...] los fantásticos ensueños de Hoffman; y [...] la Craneoscopia del doctor Gall, o las Meditaciones de Volney (Mesonero Romanos, 10-09-1837 ; 282).

10. Célébrités étrangères qui empoisonnent la jeunesse espagnole avec leurs idées délirantes et vont par leur influence diabolique faire du poète en herbe un fou à lier (« un loco de atar » [Mesonero Romanos, 10-09-1837 ; 283]) selon l'oncle désolé. Jugement que partage le narrateur dans « Los poetas y la melancolía » à propos de son frère Juan en perdition (« es hombre al agua » [C.B., 16-02-1840 ; 54]) qu'il n'ose pas contrarier lorsque celui-ci déclame les vers de Byron, de Wordsworth, de Lamartine, ou évoque les plaintes de Mignon dans le *Wilhelm Meister* de Goethe. Quant à don Pánfilo également victime de ses lectures dans « Un romántico más », on ignore de quels auteurs il se délecte – ceux-ci restent inconnus. Mais ces anonymes, ces écrivains sans talent, ces copistes contribuent à la diffusion

8 Les substantifs sont en italiques dans le texte.

d'une littérature bon marché qui reprend tous les clichés de ce romantisme outrancier avec la même nocivité. Don Pánfilo sombre dans le délire. On retrouve le topique déjà évoqué du Quichotte avec un lecteur qui efface la frontière entre la réalité et la fiction et perd systématiquement la raison.

11. Cette folie peut atteindre tout individu : des proches, des amis, des connaissances. Bref, chacun d'entre les lecteurs. Le romantisme, telle une maladie, se répand du Tage au Danube, de la mer du Nord au détroit de Gibraltar selon Mesonero Romanos⁹. Il empoisonne ses disciples avec les mêmes ouvrages nuisibles et les incite au suicide. Si l'on songe à la littérature de l'époque, il nous vient en mémoire — pour ne citer que les plus célèbres — le jeune Werther de Goethe qui se tire une balle dans la tête ; Jacques Ortis d'Ugo Foscolo qui se plante un stylet dans le cœur ; René de Chateaubriand séduit à l'idée de se poignarder ; Tediato, protagoniste des *Noches lúgubres* de Cadalso qui veut s'immoler avec le cadavre de sa bien-aimée ; don Álvaro, personnage du Duque de Rivas poussé par la force du destin, qui se jette dans le vide¹⁰. Des héros, parmi d'autres, dont ont bien pu s'inspirer les suicidés de Leonardo Alenza. Tout comme Jacobo Medina, personnage de « Los poetas y la melancolía », fervent liseur des *Noches lúgubres*, a réalisé le projet du sombre héros désespéré de se donner la mort en s'égorgeant par amour. Pensons également au suicide au pistolet, bien réel celui-là, de Mariano José de Larra, survenu en 1837 qui marqua les esprits de ses contemporains. À ce sujet, l'article « Suicidios por imitación » (Auteur anonyme (b), 10-06-1838 ; 595-596) attire l'attention sur l'ampleur du phénomène dans l'actualité du moment en rapportant des faits divers de morts volontaires touchant toutes les catégories sociales, les deux sexes et différents pays européens. Il conclut par cette surprenante révélation :

Difícilmente se creará que haya existido en Berlin un club de suicidio destinado a propagar esta funesta manía ; sin embargo el hecho es positivo. [...]

También ha existido en Londres un *club de suicidio* (Auteur anonyme (b), 10-06-1838 ; 596).

- 9 « Si fuera posible reducir a un solo eco de la actual generación europea, apenas cabe poner en duda que la palabra *romanticismo* parecería ser la dominante desde el Tajo al Danubio, desde el mar del Norte al estrecho de Gibraltar. » (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 281)
- 10 L'édition d'Enrique BALTANÁS de *Don Álvaro o la fuerza del sino* du Duc de Rivas, de 2006, chez Alianza editorial (Madrid) a choisi comme couverture *Sátira del suicidio romántico* de Leonardo Alenza.

12. Ce phénomène prend donc apparemment une telle importance que l'article « Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales » (Auteur anonyme (c), 9-12-1838, 802-803) s'en alarme en prônant le retour de la comédie qui corrige les mœurs immorales de l'époque et détourne de ce geste insensé : «Aun puede tal vez desterrarse esa incesante apología de las malas costumbres, y combatirse con buen éxito al suicidio que ensangrienta nuestra época. »

13. Dans ce récit, le suicide équivaut à un acte individualiste, c'est-à-dire pour l'auteur anti-social car, il suppose une transgression et une émancipation des lois et des règles morales en vigueur ; l'individu n'obéit qu'à son propre désir ; son corps lui appartient ; l'esprit de liberté l'emporte. Alors afin de préserver l'autorité et d'impressionner le lecteur, le texte rappelle l'infamie réservée jadis en Espagne au cadavre du suicidé rabaisé au niveau du fumier :

La antigua legislación que atendía mucho más a la moral que la moderna, mandaba que fuesen arrastrados y echados a un muladar los cadáveres de los suicidas. El temor de la infamia reprimía la propensión de los espíritus débiles y de los espíritus protervos a absolverse a sí propios de sus debilidades o crímenes con una muerte voluntaria (Auteur anonyme (c), 9-12-1838 ; 803).

14. En effet, dans l'optique chrétienne adoptée ici, le suicide est un homicide contre soi¹¹ et un crime contre Dieu qui donne la vie aux hommes et peut Seul disposer de leurs corps. Ainsi, ce délit se paye-t-il par un châtiement : l'absence de rites funéraires¹². Rappelons qu'aucun prêtre n'accom-

11 Selon, Saint Augustin, dans *La Cité de Dieu* : « Ce n'est point sans raison que dans les livres saints on ne saurait trouver aucun passage où Dieu nous commande ou nous permette, soit pour éviter quelque mal, soit même pour gagner la vie éternelle, de nous donner volontairement la mort. Au contraire, cela nous est interdit par le précepte : 'Tu ne tueras point' ». Livre I, Chapitre XX : La loi chrétienne ne permet en aucun cas la mort volontaire.

12 Officiellement, jusqu'à Vatican II, les suicidés étaient privés d'obsèques religieuses. Il faudra attendre le canon 1184 du nouveau code du droit canonique de 1983 pour qu'ils soient autorisés.

Dans le Catéchisme de l'Église Catholique, on lit les articles suivants consacrés au suicide :

2280 : Chacun est responsable de sa vie devant Dieu qui la lui a donnée. C'est Lui qui en reste le souverain Maître. Nous sommes tenus de la recevoir avec reconnaissance et de la préserver pour son honneur et le salut de nos âmes. Nous sommes les intendants et non les propriétaires de la vie que Dieu nous a confiée. Nous n'en disposons.

2281 : Le suicide contredit l'inclination naturelle de l'être humain à conserver et à perpétuer sa vie. Il est gravement contraire au juste amour de soi. Il offense également l'amour du prochain, parce qu'il brise injustement les liens de solidarité avec les sociétés familiale, nationale et humaine à l'égard desquelles nous demeurons obligés. Le suicide

pagne la dépouille de Werther, ni celle de Jacques Ortis, enterrés tous deux la nuit, à l'écart des autres tombes pour le premier ou sur la montagne des Pins, dans la nature, pour le second. Il s'agit d'exclure d'une "terre bénite" ces parias. Dans l'imaginaire chrétien, ceux qui se donnent la mort ne meurent pas vraiment mais sont condamnés à errer comme des spectres dans un monde de l'entre-deux. Est-ce ce que recherchent les deux hommes des toiles de Leonardo Alenza afin d'imiter les fantômes qui peuplent les romans gothiques ? Savent-ils qu'aucunes funérailles n'accompagneront leur dépouille ? Que leur corps reposera là où la société voudra bien les accepter ? Qu'ils couvriront d'opprobre leur mémoire et de honte leur famille déshonorée ? Le spectateur ne peut que frémir à de telles pensées et se détourner d'un pareil acte.

15. De plus, dans le contexte historique mortifère de la Première Guerre Carliste (1833-1840), le suicide ne passe-t-il pas pour une conduite d'un égoïsme irrecevable alors que de jeunes soldats donnent leur vie et sacrifient leur corps à la Patrie et à la Reine ? N'oublions pas que Leonardo Alenza se situe du côté de la Régente María Cristina et qu'il participe à la légitimation de la descendante directe du souverain défunt en peignant en 1833 une œuvre intitulée *Cuadro alegórico a la jura y proclamación de la reina Isabel II*. L'année suivante, il exécute cinq grisailles pour un cénotaphe destiné aux obsèques de Ferdinand VII. On peut imaginer alors que les spectateurs des deux *Sátira del suicidio romántico*, qu'ils soient isabelistes ou carlistes, considèrent ces morts volontaires d'autant plus irrecevables, futiles, voire lâches dans cette situation de conflit fraternel. A l'horreur s'ajoute l'aversion et le mépris.

16. Car si les deux œuvres ne concernent pas forcément un public politisé, elles s'adressent à des spectateurs appartenant aux classes moyennes qui constituent le lectorat du *Semanario*, suffisamment cultivées pour lire la presse et la littérature de l'époque ; les membres de celles-ci se définissent comme des personnes travailleuses. Il est frappant de remarquer que les

est contraire à l'amour du Dieu vivant.

2282 : S'il est commis dans l'intention de servir d'exemple, notamment pour les jeunes, le suicide prend encore la gravité d'un scandale. La coopération volontaire au suicide est contraire à la loi morale.

Des troubles psychiques graves, l'angoisse ou la crainte grave de l'épreuve, de la souffrance ou de la torture peuvent diminuer la responsabilité du suicidaire.

2283 : On ne doit pas désespérer du salut éternel des personnes qui se sont donné la mort. Dieu peut leur ménager par les voies que Lui seul connaît, l'occasion d'une salutaire repentance. L'Église prie pour les personnes qui ont attenté à leur vie.

narrateurs des trois articles du *Semanario pintoresco español* se présentent comme des hommes industriels tel le personnage de « Los poetas y la melancolía » qui parle de lui en ces termes :

acostumbrado a trabajar en cuentas de haber y debe, doblado día y noche sobre el libro mayor y el diario, mis pensamientos no se elevaban hasta la atmósfera de las abstracciones filosóficas y de las meditaciones de la poesía. Para decirlo en pocas palabras, yo era un pobre hombre, en pequeño círculo encerrado y abatido (C.R., 16-02-1840 ; 54).

17. Contrairement aux poètes en herbe, oisifs et parasites, ces actifs construisent leur vie et gèrent leur patrimoine qu'ils font fructifier ; ils se marient et fondent une famille tel le frère du narrateur de « Los poetas y la melancolía » ou entreprennent une carrière honorable dans l'armée comme le neveu de « El curioso parlante » dans « El Romanticismo y los románticos ». Ils forment la masse des honnêtes gens, défenseurs des valeurs bourgeoises et du bon sens. Leur aspect physique témoigne de leur santé mentale : les ex-romantiques ont changé et ont pris de l'embonpoint comme le décrit cet heureux dénouement :

En fin, quien le viese [a mi hermano Juan] ahora tan grueso y colorado como un patán, dichoso en medio de su prosaica familia, ¿ podría conocer en él al joven y melancólico poeta que recién venido de Florencia contemplaba extasiado las frondosas orillas del Guadalquivir ? (C.R., 16-02-1840 ; 54)

18. Nous retrouvons cette figure du brave bourgeois dans un célèbre dessin humoristique intitulé *Un Clásico y un Romántico cuando llueve* (Auteur anonyme (a), 4-06-1837 ; 174), dans lequel contrastent la physionomie joviale, les formes arrondies de la silhouette, la prévoyance de l'homme « classique » protégé d'une averse par son parapluie avec l'aspect dégingandé du maigre personnage « romantique » dénué d'esprit pratique, trempé jusqu'aux os.
19. Malgré des épilogues heureux, le danger fut réel à en juger les deux tableaux de Leonardo Alenza qui associent le romantisme à la folie.

Romantisme et corps de fou



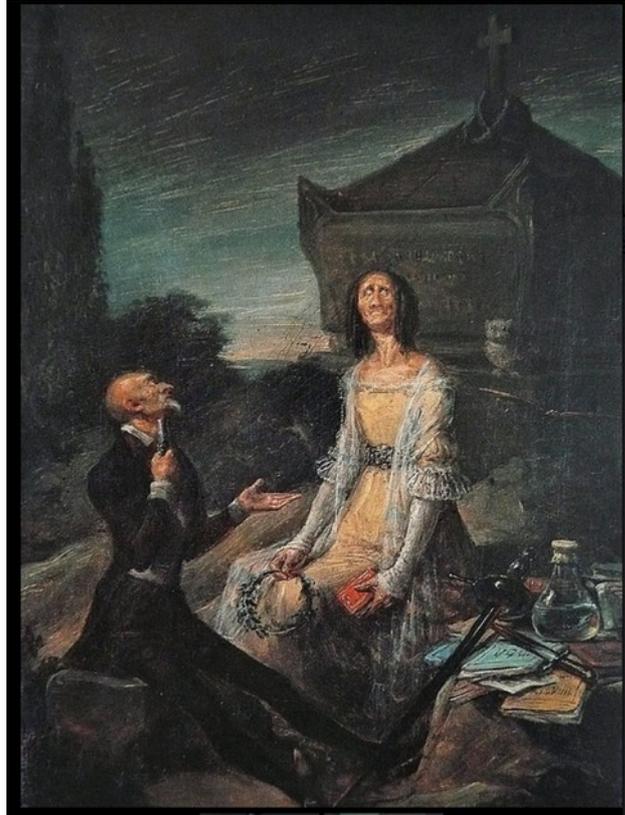
1. Leonardo Alenza y Nieto, *Sátira del suicidio romántico*

20. Dans la *Sátira del suicidio romántico*, un homme exhibe son anatomie décharnée. Cette physiologie étique suit la mode à en croire le neveu de Mesonero Romanos parce que, dit-il, « la fachada de un romántico debe ser gótica, ojiva, piramidal y emblemática » (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 282). La lumière qui vient de la gauche sculpte des muscles et des tendons saillants, une épaule maigre, un visage hâve, des formes étroites et allongées. Le couple de la seconde toile paraît tout aussi squelettique : la tête de l'amoureux renvoie au crâne à demi-caché de la première œuvre. Le specta-

teur songe aux figures sépulcrales de Goya dont Leonardo Alenza est un disciple¹³, en particulier dans le regard de révolusion comme halluciné. Le bourgeois peut interpréter cette maigreur comme la conséquence d'un régime fait d'idées folles qui ne nourrissent pas mais dessèchent le corps. Nous la concevons plutôt comme un des symptômes de la mélancolie que Freud définit « par insomnie, refus de nourriture et un surmontement, psychologiquement des plus remarquables, de la pulsion qui contraint tout ce qui vit à s'accrocher à la vie » (Freud, 1988 ; 266). En effet, rien ne retient le malheureux qui bascule dans le vide. Les lignes parallèles entre le corps et l'extrémité du rocher mettent en relief le déséquilibre du mouvement impulsé, déséquilibre qui règne dans l'esprit de l'insensé.

21. La mise accentue également le côté ascétique du personnage romantique réduite à une simple chemise, unique vêtement qui lui reste après avoir tout perdu. Mais il s'agit aussi de l'ultime enveloppe de l'impudeur d'un corps qui s'exhibe, qui met à nu la folie. Cette tenue peut renvoyer une nouvelle fois à Goya et à ses représentations d'aliénés comme dans *Le préau des fous* (1794) ou *La maison des fous* (1812-1815). Le ton diffère cependant : Leonardo Alenza préfère le rire et la satire pour dénoncer les méfaits du romantisme.

13 En 2003, s'est tenue à Madrid une exposition « La estela de Goya » dans laquelle figurait Leonardo Alenza car son œuvre se situe dans la lignée de celle du grand Maître. Citons par exemple *Un capricho de Alenza : El refresco*, publié dans le *Semanario pintoresco español*, du 1 juin 1838 ou cet autre caprice inédit et posthume du 26 décembre 1847 sous-titré : « Hasta en las momias hace impresión la música ».



2.
Leonardo Alenza y Nieto, Sátira del suicidio romántico por amor

22. En ce sens, l'amoureux du second tableau correspond mieux à la figure « romantisée » (« romantizada¹⁴ » [Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 282]) telle que la décrit le narrateur de « El Romanticismo y los románticos » à propos de son neveu, modèle en la matière de la jeunesse madrilène, qui porte :

14 L'auteur invente le verbe « romantizar » que nous traduisons par le néologisme « romantiser » dans le sens de « donner un aspect ou un contenu romantique à quelque chose ou à quelqu'un ».

[...] un estrecho pantalón que designaba la musculatura pronunciada de aquellas piernas; una levitilla de menguada faldamenta, y abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente anudado en torno de ésta, y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda.

23. La couleur noire sied aux hommes comme Jacobo Medina, lecteur des *Noches lúgubres*, qui ne la quitte pas : « [...] vestía siempre de luto, en verano y en invierno » (C.B., 16-02-1840 ; 55). Elle symbolise les idées mélancoliques de ces esprits tourmentés et suicidaires. Elle correspond à l'austérité qu'affiche l'adepte de cette mode :

Por de pronto eliminó el frac, por considerarlo del tiempo de la decadencia, y aunque no del todo conforme con la levita, hubo de transigir con ella, como más análoga a la sensibilidad de la expresión. Luego suprimió el chaleco, por redundante; luego el cuello de la camisa, por inconexo; luego las cadenas y relojes; los botones y alfileres, por minuciosos y mecánicos; después los guantes, por embarazosos; luego las aguas de olor, los cepillos, el barniz de las botas, y las navajas de afeitar; y otros mil adminículos que los que no alcanzamos la perfección romántica creemos indispensables y de todo rigor (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 282).

24. Les narrateurs insistent sur l'aspect peu soigné des jeunes gens mal rasés, aux cheveux longs en bataille comme le frère du protagoniste de « Los poetas y la melancolía », image du personnage de fiction byronnien Childe Harold : « [...] flotando al viento sus negros y rizados cabellos, [...] » (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 282). Il s'agit de choquer les bourgeois, de se distinguer d'eux par cette allure, signe de reconnaissance des esprits rebelles. Si la pilosité de l'homme de la *Sátira del suicidio romántico por amor* se réduit à une simple petite barbe blanche atypique, nous pouvons l'interpréter comme un exemple de la nocivité du romantisme qui atteint même les classes d'âge plus avancé laissant entendre que nul n'est à l'abri des effets dévastateurs sur l'esprit de ce courant littéraire. La figure de ce personnage vient nuancer celle communément admise du romantisme liée uniquement à la jeunesse comme l'affirme Ermanno Caldera : « Los cuales [románticos] son siempre y solamente jóvenes, según un tópico animosamente defendido por los propios apóstoles del nuevo movimiento. » (Caldera, 2002).

25. Ce contre-exemple pourrait aussi s'interpréter comme une forme de sénilité, une forme de la folie liée à la vieillesse ; il accentuerait le caractère ridicule et incongru de la passion d'un homme âgé qui a perdu le sens de la réalité. Il rappellerait peut-être don Ruy Gomez de Silva, soupirant sexagé-

naire dans *Hernani* qui déclare à l'objet de sa flamme, la jeune Doña Sol, sa promesse :

[...] Au cœur on n'a jamais de rides.
Hélas ! quand un vieillard aime, il faut l'épargner.
Le cœur est toujours jeune et peut toujours saigner (Hugo, 1866 ; 15).

26. Le crâne dénudé du barbon mis en valeur devient tête de mort sinistre et contribue à l'atmosphère macabre de la scène. Le spectateur songe une nouvelle fois aux peintures satiriques de Goya des *Caprichos* ou des *Pinturas negras*.
27. La tête rasée du personnage peut également renvoyer à la représentation du fou au Moyen-âge tondu à l'instar du moine qui renonce au monde pour se consacrer à Dieu tout comme l'amoureux renonce à la raison et à la vie pour se consacrer à son idole. L'on sait le goût particulier des romantiques pour cette période historique, toile de fond de maintes œuvres.
28. Dans les deux peintures de Leonardo Alenza, nous voyons des fous en liberté, dangereux pour eux-mêmes car sous l'emprise forte de la pulsion de mort, qui nuiraient à la société tout entière s'ils venaient à se multiplier. Ces aliénés, victimes d'un romantisme exacerbé, n'attirent pas la compassion mais tels des bouffons font rire. C'est une folie qui se donne en spectacle, une folie qui se donne à voir et non à écouter, une folie qui alimentera les pages des faits divers de la presse avides de sensations. C'est un corps qui s'exhibe. Le geste devient théâtral : il se produit une rupture d'équilibre qui fait tomber les personnages dans le grotesque. Ainsi, le premier tableau peut-il se concevoir comme une caricature de la représentation classique du suicide de Sapho. Pensons par exemple à la peinture dramatique de Jean-Joseph Taillesson (1745-1809) intitulée *Sapho se précipitant dans la mer* (1791). Les deux œuvres présentent des points communs : le protagoniste se trouve au bord d'un gouffre tant physique que psychique en proie à une sorte de transe ; il revêt un habit blanc que le vent déporte sur la droite et qu'éclaire une lumière oblique venant du coin supérieur gauche ; il adopte la même pose mélodramatique (pied gauche avancé, bras droit tendu vers l'avant, bras gauche replié à la hauteur de la poitrine) ; il s'apprête à se jeter dans l'abîme. Mais si la forme en Z du corps de la poétesse contribue à la solennité de son tragique suicide, la forme rigide en angle droit de la silhouette du personnage masculin en fait un pantin ridicule déjà soumis à la raideur cadavérique, illustration d'une pensée monomaniaque

qui a manqué de souplesse en n'accordant pas les idées romantiques à la réalité.

29. Les deux êtres passent à l'acte en se supprimant.

Romantisme et suicide : le corps sacrifié

30. Lamartine immortalisa la mort de Sapho dans un poème lyrique éponyme :

L'aurore se levait, la mer battait la plage ;
Ainsi parla Sapho debout sur le rivage,
Et près d'elle, à genoux, les filles de Lesbos
Se penchaient sur l'abîme et contemplaient les flots :
Fatal rocher, profond abîme !
Je vous aborde sans effroi !
[...]

31. La poétesse mit fin à ses jours après avoir été rejetée par Phaon. Mais pourquoi le personnage de la *Sátira del suicidio romántico* se donne-t-il la mort ? Nous pouvons avancer quelques hypothèses.

32. L'écriture aurait pu lui permettre de surmonter une perte, d'en faire le deuil. Tout au contraire, la pulsion de mort apparaît la plus forte. Le titre du tableau reste vague mais l'observateur trouvera un indice dans la nature morte – au sens littéral – qui se situe aux pieds de l'insensé. Les éléments emblématiques qui la composent renvoient à la littérature romantique létale que dénonce Leonardo Alenza et sans doute plus particulièrement à la poésie, genre noble par excellence à cette époque. Une poésie à l'image de la gestuelle du désespéré : grandiloquente, exaltée, tout entière vouée à la passion. Le neveu de « El Romanticismo y los románticos » aide à comprendre la quête délirante qui anime ces bardes fous ; son oncle l'explique ainsi :

Ya que vio romantizada su persona, toda su atención se convirtió a romantizar igualmente sus ideas, su carácter y sus estudios. Por de pronto me declaró rotundamente su resolución contraria a seguir ninguna de las carreras que le propuse, asegurándome que encontraba en su corazón algo volcánico y sublime, incompatible con la exactitud matemática, o con las fórmulas del foro; y después de largas disertaciones vine a sacar en consecuencia que la carrera que le parecía más análoga a sus circunstancias era la carrera de poeta, que según él es la que guía derechita al templo de la inmortalidad (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 282).

33. Cette recherche de l'immortalité de l'âme montre un orgueil démesuré pour attirer sur soi les regards et les éloges du public. Le passage à l'acte mettrait en scène l'échec de ce projet face à l'incompréhension probable de la société jugée ignorante, le sujet s'appuyant sur l'idée topique du poète maudit au talent méconnu. Son narcissisme ne supporterait pas cette situation face à la hauteur de ses exigences : la célébrité, la reconnaissance sociale, le génie. Il jetterait à la face du monde son suicide comme un éternel reproche comme l'illustre cette remarque du narrateur de « Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales » :

Estos jóvenes, que no bien han pisado el umbral de una carrera larga y áspera, se matan porque no han llegado del primer paso a la gloria y la fortuna a que se suponían acreedores, y a la mañana siguiente se les entierra proclamándolos víctimas de una sociedad ignorante y cruel (Auteur anonyme (c), 9-12-1838 ; 803).

34. Il pourrait s'agir aussi d'une prise de conscience d'une impossibilité à rendre le sublime, une impuissance créatrice face à l'élévation de la tâche fixée malgré les nombreux feuillets noircis abandonnés sur le rocher. Ou bien, le sacrifice du corps deviendrait paradoxalement un moyen d'accéder à l'immortalité de l'âme si convoitée. Ce qui signifierait que celui qui se suicide ne croit pas à sa propre mort puisqu'il pense vivre sur un autre mode. La sublimation de la vie passerait par cette épreuve fatidique. Les écrits laissés perpétueraient la mémoire du poète qui s'est sacrifié à son idéal, esclave de « sa mission sur la terre¹⁵ » (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 283) jusqu'à l'épuisement de tout son être et que chaque lecteur ressusciterait en déclamant ces vers. La mimique ridicule du personnage de Leonardo Alenza réduit à néant cet acte qui se veut transcendant pour en faire le geste d'un dément.
35. Quoi qu'il en soit, au-delà du grotesque, le spectateur constate la puissance de cette littérature mortifère qui a privé l'être de sa raison et a anéanti le moi. Celui-ci demeure incapable de lutter contre la pulsion de mort acharnée et féroce qui se retourne contre lui à l'image du poignard que dirige le fou contre lui-même. Cette littérature fatale est devenue le moyen

15 « De esta manera mi sobrino caminaba a la inmortalidad por la senda de la muerte, quiero decir, que con tales fatigas cumplía lo que él llamaba *su misión sobre la tierra*. Empero la continuación de las vigalias y el obstinado combate de sentimientos tan hiperbólicos, habíanle reducido a una situación tan lastimosa de cerebro, que cada día me temía encontrarle consumido a impulsos de su fuego celestial. » (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 283).

qu'a choisi Thanatos pour parvenir à ses fins : l'encre versée sur les pages remplace le sang du poète ; la chemise blanche, les feuilles des liasses de papier. L'insensé se métamorphose en livre qui écrit sa propre fin à la pointe d'une dague, un ultime mot sur son corps : « la mort ».

36. Le personnage masculin de la *Sátira del suicidio romántico por amor* paraît tout aussi impuissant à résister à la pulsion mortifère. Le titre rend cependant plus explicite le motif de son suicide dû ici à l'amour. Ce thème, cliché entre les clichés, fait partie intégrante de toute œuvre romantique. C'est la passion portée au pinacle qui anime le héros et justifie ses actes. Il s'agit dans le tableau d'un moment de silence où le temps suspend son vol soumis au caprice de la bien-aimée, maîtresse du destin. Comme le souligne Freud : « dans la vie amoureuse, ne pas être aimé rabaisse le sentiment de soi, être aimé l'élève » (Freud, 2005 ; 241). En ce sens, si la femme qui domine la scène ne décerne pas la couronne de laurier à son « esclave », ce dernier éprouvera une telle souffrance qu'il ne supportera pas le présent, qu'il repoussera un quelconque avenir et qu'enfin il préférera se fixer au passé, à cet amour perdu pour se perdre avec lui car le deuil en demeure impossible. Le moi sera terrassé ; la balle, tout comme le poignard précédemment, atteindra l'être au plus profond de lui-même.
37. Ici, la femme attire tous les regards, la lumière se concentrant sur sa robe jaune. Cette couleur rappelle la couverture du livre de la fiancée romantique dans l'article de Mesonero Romanos décrite dans une attitude mélancolique :
- [...] medita buda, los ojos elevados al cielo, [...] y en la [mano] izquierda sosteniendo débilmente su libro abierto..., libro que según el forro amarillito, su tamaño y demás proporciones, no podía ser otro a mi entender, que el *Han de Islandia* o el *Bug-Jargal*¹⁶ (Mesonero Romanos, 10/09/1837 ; 283).
38. On retrouve le même détail dans « Un romántico más... » où Tadeo Melamas achète à don Pánfilo des livres à la couverture jaune : « su forro era de papel amarillo » (M.R.de Q., 23-04-1837 ; 120). On peut en déduire que cela correspondait probablement à l'époque à une édition réservée à la littérature romantique, une édition populaire bon marché.

16 L'auteur se réfère à des œuvres de Victor Hugo : *Bug-Jargal* (1818), *Han d'Islande* (1823).

39. Au niveau du symbole, cette teinte chaude renvoie au feu qui consume l'amoureux comme le déclare Hernani à doña Sol – la bien nommée – acte III, scène 5 :

Oh ! mon cœur et mon âme,
C'est toi ! l'ardent foyer d'où me vient toute flamme,
C'est toi ! [...], être adoré¹⁷.

40. On pourrait voir chez Alenza un clin d'oeil parodique de la pièce hugolienne. Le jaune s'associe bien évidemment au soleil, à la divinité : c'est ce que voit en elle l'amoureux ou c'est ce que voit d'elle-même la femme par vanité. Cette nuance s'oppose à l'habit noir du galant mais le complète en un sens dans la mesure où elle renvoie également à la mort, à la carnation parcheminée du cadavre – le peintre montre une vieille femme sous la coquette qui s'affiche. La sépulture, la croix, les armes, tous ces éléments évoquent une fin prochaine. Dans un autre ordre d'idée, n'oublions pas que ce sont les livres jaunes, où se cachent des démons selon Tadeo Melamas, qui font sombrer don Pánfilo dans la folie en le poussant à agir d'étrange manière¹⁸. La chouette pareille au visage de la femme quant au regard halluciné, animal de compagnie des sorcières, introduit cette note diabolique. Loin de représenter la sagesse, elle indique la diablerie dont le personnage féminin se fait la prêtresse et relie traditionnellement la folie au démon.

41. Du point de vue psychanalytique, l'aimée correspond dans ce tableau à la femme narcissique décrite par Freud :

De telles femmes n'aiment, à strictement parler, qu'elles-mêmes, à peu près aussi intensément que l'homme les aime. Leur besoin ne va pas dans le sens d'aimer, mais d'être aimées, et leurs complaisances vont à l'homme qui remplit cette condition. [...] De telles femmes exercent le plus grand charme sur les hommes, non seulement pour des raisons esthétiques, car elles sont habituellement les plus belles, mais aussi en fonction de constellations psychologiques intéressantes. On peut, semble-t-il, nettement reconnaître que le narcissisme d'une personne déploie un grand attrait sur ceux qui se sont dessaisis de toute la mesure de leur propre narcissisme et sont en quête de l'amour d'objet (Freud, 2005 ; 232).

42. Leonardo Alenza insiste plus dans la satire sur la laideur que sur la beauté mais l'attitude hautaine, voire dédaigneuse, de la femme montre bien qu'elle se veut inaccessible, qu'elle tient à distance de son moi ce qui

17 On peut remarquer que l'épithète « adorée » inclut la couleur « dorée ». L'aimée apparaît comme une idole.

18 « [...] la triste lugareña empezó por contar punto por punto las varias escenas a que habían dado lugar los libros amarillos » (M.R.de Q., 23-04-1837 ; 121).

n'est pas dans son désir. Qu'il soit question de vie ou de mort, quelle importance semble-t-elle penser pourvu qu'elle devienne une héroïne digne des plus grands œuvres romantiques, qu'elle détienne entre ses mains le destin d'un être. Attitude qui rend aux yeux du peintre encore plus stupide et insensé le geste de l'homme qui 'a déjà (littéralement) les pieds devant' et un corps raide. Le soupirant possédé du démon de l'amour ne méritera pas une seule larme mais un haussement d'épaules du spectateur qui n'y verra que démente.

43. Au-delà de la satire, qu'y a-t-il derrière ce romantisme et cette folie qui met le corps en péril ?

La quête du Sublime et la mélancolie

44. *Los románticos* parlent d'une quête, celle du Sublime qu' Edward Burke définit ainsi :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir (Burke, 2009 ; 96).

45. Les personnages fantoches de Leonardo Alenza comme les héros de la littérature romantique qu'ils singent aspirent en fait à quelque chose de plus grand, d'inconnu y compris mortifère ; quelque chose qui bouleverse leur âme au prix de leur corps. Ils se donnent à leur passion tout entiers : que ce soit à l'Art ou à l'Amour. Ces passions les emportent et les font parvenir jusqu'à l'extase – leurs yeux révulsés indiquent leur transe. La mort ne les effraye pas pour atteindre l'absolu ; au contraire, elle devient un moyen d'y accéder. Le peintre s'amuse à en répertorier sur ses deux toiles tous les éléments morbides qui s'y rapportent faisant allusion au goût des romantiques pour les cimetières, les animaux nocturnes, les âmes en peine, les duels moyenâgeux, les vanités.
46. Ce désir ardent s'accompagne d'une douleur intérieure que la satire occulte par le rire. Les romantiques souffrent de mélancolie. Ils éprouvent la perte d'un objet : soit effective (la perte d'une personne aimée) ; soit idéelle (la perte d'une fiancée, de la gloire) ; souvent inconsciente et présen-

tée sous l'image de l'abîme¹⁹ comme le confesse René dans le roman éponyme de Chateaubriand : « il me manque quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence [...] » (Chateaubriand, 1971 ; 157). On en trouve une représentation dans les deux tableaux avec ces hommes au bord du gouffre, au moi si appauvri et vide qu'ils ne s'accrochent pas à la vie ; au manque de retenue si indécent qu'ils se mettent à nu en public. Freud explique dans un célèbre passage de son article « Deuil et mélancolie » ce processus :

L'investissement d'objet s'avéra peu résistant, il fut supprimé, cependant la libido libre ne fut pas déplacée sur un autre objet, mais ramenée dans le moi. Là, cependant, elle ne trouva pas n'importe quelle utilisation, mais servit à instaurer une identification du moi avec l'objet abandonné. L'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi qui put alors être jugé par une instance particulière comme un objet, comme l'objet délaissé. De cette façon, la perte d'objet s'était transformée en perte de moi, le conflit entre le moi et la personne aimée en une scission entre la critique du moi et le moi modifié par identification (Freud, 2005 ; 267-268).

47. Ce que raille le peintre n'est pas cette noble et haute aspiration au Sublime mais son effet sur des esprits faibles, des esprits exaltés qui ont mal compris le romantisme et imitent ses héros sans discernement. Au-delà de la satire, *Los románticos* ainsi que les articles de mœurs qui ont étayé notre recherche nous aident à établir une sorte de nosologie de la folie en ce premier quart du XIX^e siècle espagnol.
48. Parmi les déments, c'est-à-dire au sens étymologique du terme de *dementia* – privé de raison –, nous distinguons diverses catégories. Le mélancolique avec le frère du narrateur de « Los poetas y la melancolía », solitaire, perdu dans des abstractions philosophiques, ses méditations poétiques, ses contemplations des paysages avec lesquels il communique en récitant des vers de Byron, Wordsworth ou de Lamartine. La variante misanthrope et misogyne avec son ami Tomás del Alamo. Le fou furieux dans « Un romántico más... » où don Pánfilo agresse son entourage, victime de

19 Dans le poème « Suicidio. (A mi madre.) » d'Agustín de Alfaro publié dans le *Semanario pintoresco español* du 8-12-1839, le « Je » de la voix narrative souffre sans préciser de quelle douleur il s'agit et se réfère au même gouffre infini : « ¿Qué es entonces el mundo ante mis ojos,/ de flores y de pájaros cubierto ?/ herizado de abrojos/ un abismo insondable en un desierto./ Un abismo insondable, a cuya orilla,/ cargado con el peso de mi pena,/ doblego la rodilla/ roto mi llanto en anchurosa vena./ Y al verle ante mis pies profundo, inmenso,/ un vértigo la vista me oscurece ;/ y entonces nada pienso,/ y el corazón sufriendo desfallece./ Nada pienso, mas siento desgarrada/ el alma al contemplarse estremecida/ tan cerca de la nada/ llena de juventud, llena de vida. » (392). Les pleurs de sa mère détournent le personnage du projet de mettre fin à ses jours.

ses lectures diaboliques soulevant la question de la responsabilité de ses égarements (la police le relâche et le confie à ses proches ne sachant qu'en faire). Le suicidaire comme les personnages masculins de Leonardo Alenza, Jacobo Medina (C.R., 16-02-1840 ; 55), le neveu de Mesonero Romanos, qui remettent en cause Dieu en devenant maître de leur destin. Tous ces personnages apparaissent comme des victimes de leur lecture des livres romantiques hautement nocifs.

49. La folie n'est donc pas affaire de maladie – il n'y a aucune allusion à une lésion quelconque du cerveau – mais plutôt un phénomène culturel qui concerne une partie de la population lié au développement et à la propagation du romantisme en Europe. Ce mouvement s'oppose à la toute puissance de la Raison défendue par les Lumières et montre au contraire qu'une zone d'ombre existe en chacun des contemporains. La folie est prête à se manifester et le romantisme se fait révélateur de cette part a-normale de l'être humain.
50. Au terme de notre étude, nous avons vu surgir une différence entre les textes de mœurs et la peinture de genre de Leonardo Alenza. Dans les articles, les aliénés offrent un espoir de guérison ; les narrateurs, membres de la famille des fous, entrent en communication avec cet Autre de l'être demeuré normal, « raisonnable ». Il y a donc une cure possible. Les lectures toxiques ont enflammé l'imagination, exacerbé une sensibilité trop vive, porté à son paroxysme les passions ; il suffit d'écarter ces ouvrages préjudiciables à la santé. La suppression de la cause suffit au rétablissement du malade mental. Les articles se terminent de manière heureuse sur la guérison – à l'exception de « Un romántico más... » qui s'achève sur le réveil du « delirante don Pánfilo » (M.R.de Q., 23-04-1837 ; 122). Les personnages peints par Leonardo Alenza, quant à eux, sont déjà passés à l'acte ou s'appêtent à passer à l'acte. Il est trop tard : la littérature romantique les a tués. Derrière la satire qui l'ignore totalement, pointe la souffrance de ces êtres habités par une torture intérieure qui les pousse à se donner volontairement la mort. Le peintre préfère le rire et la tradition du bouffon pour contourner l'inquiétude et la peur que les suicides engendrent.
51. Le bon dénouement soulève la question du devenir de ces fous, victimes du romantisme existentiel. Qu'en faire ? L'unique solution possible repose sur leur réintégration à la société. Après une vie de bohème estudiantine, de lectures nocives, ces aliénés retrouvent la raison en se mariant,

en participant au développement du pays avec un travail, une sage gestion de leurs biens. Le neveu de « El curioso parlante », sur les instances de son oncle, embrasse une carrière militaire, manière d'« encadrer » la déraison par la discipline d'une institution qui réclame soumission et obéissance. En somme, la société bourgeoise souhaite réadapter les excentriques, les marginaux, les révolutionnaires, les « romantiques » de tout poils improductifs et perturbateurs. Ces personnages deviennent des « classiques » ventripotents et heureux de leur sort. La normalité se confond avec le modèle de la société bourgeoise, celui des abonnés de la littérature de mœurs d'un Mesonero Romanos et des admirateurs de la peinture de genre de Leonardo Alenza confortés dans leur bon sens et leur rire d'un romantisme outrancier. Aucun danger n'est à craindre chez ces honnêtes gens : ils n'attendent jamais à leur corps.

Bibliographie

Anonyme (a), « Un Clásico y un Romántico cuando llueve, dessin humoristique », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 4-06-1837.

Anonyme (b), « Suicidios por imitación », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 10-06-1838, p. 595-596.

Anonyme (c), « Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 9-12-1838, p. 802-803.

C.B., « Los poetas y la melancolía », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 16-02-1840, p. 54-55.

M. R. de Q., « Un romántico más », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 23-04-1837, p. 120-122.

BURKE Edward, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation et traduction de Baldine de Saint Girons, Paris, Vrin, 2009.

CALDERA Ermanno, « Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el Romanticismo existencial ». Cervantesvirtual <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/024272297679208319>

S. TURC ZINOPOULOS, « Romantisme, folie et corps dans *Los románticos...* »

76613/index.htm. Édition originale : *Los románticos teorizan sobre sí mismos : Actas del VIII Congreso* (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002), Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, p. 63-75.

CHATEAUBRIAND François-René de, *René*, Paris, Folio classique Gallimard, édité et annoté par Pierre MOREAU, 1971.

FREUD Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », *Œuvres complètes, Psychanalyse*, Tome XII, Paris, PUF, 2005.

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Œuvres complètes, Psychanalyse*, Tome XIII, Paris, PUF, 2005.

HUGO Victor, *Hernani*, Paris, Hetzel, 1866.

LISTA Alberto, « De lo que se llama romanticismo », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 31-03-1839, p. 103-104.

MESONERO ROMANOS Ramón de, « Panorama matritense. El Romanticismo y los románticos », *Semanario pintoresco español*, 10-09-1837 ; p. 281-285.

MESONERO ROMANOS Ramón de, *Escenas y tipos matritenses*, «Las costumbres de Madrid ». Édition digitale réalisée à partir de celle de Madrid : Imprenta y Litografía de Gaspar Roig, 1851 et de l'édition critique de Enrique Rubio Cremades (Madrid, Cátedra, 1993). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--o/html/>

RUBIO CREMADES Enrique, « El Semanario Pintoresco español : el artículo de costumbres y géneros afines », *AIH*, Actas XII, p. 248-253. Centro Virtual Cervantes.

SAAVEDRA Ángel de, DUQUE DE RIVAS, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X*, Tomo I, Paris, Librería hispano-americana, 1834.

QUADRADO José María, « Victor Hugo y su escuela literaria », *Semanario pintoresco español*, Madrid, 14-06-1840, p. 189-192.