tapiz (tapis); *latigo* et *azote* (fouet). L'élément basque ne se retrouve que dans un très-petit nombre de mots : *enojo* (ennui) est basque; les noms des fleuves *Adour*, *Duero*, *Durance* ont une racine basque : *dour*, eau courante. L'élément celte est un peu moins rare; un certain nombre de monosyllabes, transportés aussi en français, *cri*, *banc*, *blanc*, *parc*, sont très-reconnaissables dans l'*espagnol : gritar*, *banco*, *blanco*, *parque*, etc.

Jusqu'à présent, nous n'avons étudié que la formation du romanzo *espagnol* en général; mais, à mesure que le latin devenait le roman, que le roman s'altérait lui-même sous l'influence de causes si nombreuses, il se formait dans la Péninsule divers dialectes : il y avait le valencien, le catalan, le castillan, le galicien. Le castillan ne devint la langue *espagnole* que lorsque la Castille eut absorbé les autres États de la Péninsule. Le catalan est resté une langue à part, si différente de l'*espagnol*, qu'un Provençal ou un Italien le comprend mieux qu'un Madrilègne. Le galicien est devenu, en se perfectionnant, le portugais; pourtant on le parle encore dans d'autres régions; c'est le portugais demeuré rude, à l'état natif : la cour portugaise a poli l'idiome resté inculte en Galice.

Après ce que nous avons dit plus haut des altérations, faciles à reconnaître, qui ont transformé le roman en *espagnol*, il nous suffira de faire quelques remarques du même genre sur les transformations du latin, sur les ressemblances ou différences avec la langue française, pour déterminer les linéaments principaux de la langue *espagnole*. Comme dans le français, le pluriel s'obtient par l'addition d'un *s* pour les substantifs et les adjectifs : *hombre*, *hombres; lagrima*, *lagrimas*. Pour les verbes, les désinences en *mus*, *tis* et *runt* ont été transformées en *mos*, *teis* et *ron*, altération à peine sensible. Ainsi *vivimus*, *vivistis*, *viverunt* sont devenus *vivimos*, *vivisteis*, *vivieron*. Les infinitifs latins en *are*, *ere*, *ire* se retrouvent avec la suppression de l'*e* final; il n'y a, en *espagnol*, que ces trois conjugaisons : *ar*, *er* et *ir*. Les verbes irréguliers sont en très-petit nombre. La conjugaison est entièrement latine; mais l'influence germanique se fait sentir en ce qu'il n'y a pas de passif. De même, pour les substantifs, la déclinaison est remplacée, comme en français, par l'emploi des prépositions. La forme latine du gérondif *ando* ou *endo* a été conservée et est très-usitée; cependant il est élégant de se servir de la forme romane du verbe employé substantivement; on dira, par conséquent : *caminando*, en cheminant, ou mieux *al caminar*, au cheminer. Les participes passés latins en *itus*, *atus* ont été conservés avec la forme *ido*, *ado*, et il faut noter en passant qu'il n'y a pas d'accord de participes dans cette langue. Ainsi on dit : *El hombre a quien he encontrado* et *La mujer a quien he encontrado*, non pas *encontrada*, comme il faudrait d'après nos lois grammaticales, pour dire : L'homme que j'ai rencontré, La femme que j'ai rencontrée. On remarquera aussi, dans la phrase prise pour exemple, l'emploi de la préposition *a : el hombre* a *quien* et non pas *quien he encontrado;* c'est une des règles de l'*espagnol* d'employer cette préposition avec les compléments des verbes de mouvement, quand ce complément est un nom d'être animé; on dit, par conséquent, « rencontrer un trésor » et « rencontrer *à* un homme. » Comme particularité grammaticale importante, il faut signaler l'existence, dans la langue *espagnole*, du double verbe *avoir* et du double verbe *être : haber* et *tener*, *ser* et *estar*. Pour le premier, il n'y a pas de difficulté : *haber* est le verbe auxiliaire et *tener* le verbe de possession : j'ai écrit, *yo* HE *escrito;* j'ai une montre, TENGO *un reloj*. Pour le second, des deux formes du verbe être, *ser* et *estar*, la première s'emploie pour exprimer un état de choses durable, habituel; la seconde, pour l'état accidentel; ainsi : je suis Espagnol, *soy español;* je suis malade, *estoy enfermo*. La nuance est facile à saisir. Notons encore, comme nuance assez délicate, le futur douteux. Lorsqu'il est possible que la chose dont on parle n'arrive pas, l'*espagnol* emploie, non pas le futur, comme nous, mais le subjonctif. Ainsi on ne dit pas : « Faites ce qui vous *sera* possible, » ce qui semble impliquer une certitude, mais : « Faites autant qu'il vous *soit* possible, » *haga umd quanto le sea possible*. On aura pu remarquer, dans cette phrase, la forme *haga umd*. *Umd*, qui s'écrit aussi *vmd*, ou *usté*, ainsi que cela se prononce, est la contraction usuelle de *vuestra merced*, votre grâce. Entre égaux ou d'inférieur à supérieur, on ne parle, en *espagnol*, qu'à la troisième personne; on dit non pas « irez-vous? » mais « ira votre grâce? » Le changement de personne du verbe est seul sensible, car la contraction de *vuestra merced* en *usted*, et même assez communément en *os*, réduit la phrase à « ira *vous* à tel endroit? » Typographiquement, la phrase *espagnole* doit s'écrire *¿Ira vmd a Barcelona?* avec un point d'interrogation renversé au commencement; c'est une habitude particulière à l'Espagne.

Les ressemblances de l'*espagnol* avec le français sont nombreuses, ces deux langues dérivant d'un tronc commun; il nous suffira de noter que notre nasale *on* se transforme en *espagnol* en *uen*, et la syllabe *or*, en *uer*, etc. Ainsi : pont, bon, *puente*, *bueno*, porte, morte, *puerta*, *muerta*. Nos mots en *eur :* valeur, terreur, clameur, faveur, sont en *or : valor*, *terror*, *clamor*, *favor*. Les mots en *al* sont restés identiques; mais en *espagnol* leur pluriel est en *les : mal*, *males*. Les mots en *eux*, *euse*, ont la désinence *oso*, *osa;* ainsi : *famoso*, *precioso*, *gloriosa*, *graciosa*. La désinence *ce* est le plus souvent changée en *cio* ou *cia*, suivant le genre de mots : *espacio*, *vicio*, *negocio*, *clemencia*. Il résulte de ces nombreuses ressemblances une grande facilité pour l'étude de l'*espagnol*, si l'on sait préalablement le français ou le latin. Beaucoup de mots ont une véritable parenté avec les nôtres; mais un certain nombre, absolument semblables d'écriture et même de prononciation, n'ont qu'un faux air de parenté et peuvent donner lieu à de lourdes méprises; ainsi *lance* signifie hasard; *dame*, donne-moi; *sale*, il sortit; *verte*, te voir; *principe*, prince; *sabré*, je saurai; *azote*, fouet; *nombre*, nom; *lunes*, lundi; *echo*, fait; *dos*, deux; *cadenas*, chaînes; *mes*, mois; *van*, ils vont; *date*, donne-toi, etc., etc.

Comme particularités de prononciation, nous nous contenterons de remarquer qu'en *espagnol* les voyelles conservent toujours leur son, leur valeur intégrale, quelle que soit leur position : l'*a* se prononce toujours a, l'*o* toujours o, facilité bien appréciable quand on songe aux différentes valeurs de l'*a* et de l'*o* en anglais, par exemple, et même aux sons des voyelles chez nous, où l'*e* a le son de l'*a* dans *femme*, *vent*, etc., et de l'*ai* dans *fer;* où l'*f* est un *f* dans *fou* et un *v* dans *neuf heures*, etc. Les voyelles doivent être prononcées très-limpides et sonores; pour l'*espagnol*, elles constituent la partie importante du mot, et les consonnes ne semblent servir qu'à les relier entre elles; au rebours de l'allemand, qui fait une si grande consommation de consonnes, ce sont les voyelles qui dominent dans l'*espagnol*. Dans un *buenos dias*, *buenas noches* (bon jour, bon soir), prononcé par un Madrilègne, ou, mieux encore, par un Andalou, on n'entend presque que les voyelles. L'*espagnol* a pourtant un son dur, la *jota*, ou *j*, rauque et guttural comme le *ch* allemand; le *g*, devant un *i* ou un *e*, l'*x*, dans le vieil *espagnol*, remplacé maintenant presque partout par le *j*, ont le même son pénible. Il y a encore le *c*, qui, devant l'*e* ou l'*i*, est prononcé comme un *z*, c'est-à-dire en sifflant, comme pour le *th* anglais, ce qui constitue encore une certaine difficulté. L'*s* n'a jamais le son qu'il a en français dans les mots *prose*, *noise*, *pèse :* on le prononce toujours dur et comme s'il était double. Presque toutes les consonnes, du reste, l'*m*, l'*n*, l'*f*, doivent se redoubler. Il y a, de plus, une consonne qui n'existe pas en français : c'est l'*ñ*, ou *égné*, ayant le son du *gn* mouillé français. Le *b* se prononce tantôt *b*, tantôt *v*; par contre, le *v* se change souvent en *b* : ainsi *vamos* (partons) se prononce *bamos*, et *amaba* (j'aimais) *amava; cabellos* (cheveux), *cavellos*. Pour bien prononcer les *b* et les *v*, il faut prendre un son intermédiaire entre celui de chacune de ces deux consonnes, ce qui est assez difficile à un étranger.

En passant à des considérations plus élevées, moins grammaticales, nous ajouterons que l'*espagnol* est une langue à la fois harmonieuse, sonore et précise, avec une tendance marquée à la pompe, à l'image, à la métaphore; il doit cela, sans doute, un peu à ses maîtres arabes, mais beaucoup aussi à son caractère propre, puisque ses poëtes latins, les Sénèque, les Lucain, les Martial, ont déjà ce qu'on a appelé plus tard l'*enflure espagnole*. Les Maures ont donc semé sur un terrain déjà bien préparé. Le français est plus clair et plus savant, mais il n'a pas la même couleur; l'italien est plus flexible, plus mélodieux, mais l'*espagnol*, avec tout autant de grâce, a plus d'énergie et possède un accent plus viril; l'anglais et l'allemand, si riches, si abondants, si propres à exprimer tout le grand mouvement moderne, sont des langues rudes et âpres. L'*espagnol* en est resté au moyen âge et à la féodalité chevaleresque; sa langue scientifique est pauvre; sa langue philosophique et métaphysique plus pauvre encore, puisqu'elle ne vit que d'emprunts faits aux autres nations, mais sa langue poétique est incomparable; elle est surtout restée originale, parce que ses grands écrivains ne se sont pas efforcés, comme les nôtres, d'imiter Athènes et Rome. La langue gracieuse du moyen âge, vieillie chez nous, est restée en honneur au delà des monts. La phrase : « Holà! cavalier, votre grâce veut-elle chevaucher avec moi? » serait ridicule chez nous : elle est du meilleur castillan. Nos mots abandonnés *guerroyer*, *festoyer*, *enamourer*, s'emploient toujours : *guerrear*, *festear*, *enamorar*. Il n'est pas jusqu'aux formules familières à la politesse castillane : « Votre grâce veut-elle?... madame, je vous baise les mains... madame, je suis aux pieds de votre grâce, » etc., qui choqueraient nos habitudes de langage vulgaire; elles font partie, en Espagne, de la conversation usuelle. En outre, la langue *espagnole*, en bannissant une grande quantité d'adverbes, ces longs adverbes en *ment*, si monotones et si fastidieux, a permis à l'écrivain une plus grande variété. On peut souvent remplacer l'adverbe par l'adjectif correspondant, et un certain nombre de ces adverbes sont adjectifs et se déclinent; ainsi *beaucoup* se dit *mucho*, *mucha*, *muchos*, *muchas;* combien, *quanto*, *quanta;* peu, *poco*, *poca;* trop, *tropo*, *tropa*, etc.

Mais le grand et vrai mérite de la langue *espagnole*, ce qui la rend un admirable instrument entre les mains d'un poëte, c'est sa tendance à l'image, la facilité avec laquelle elle colore l'idée et la rend sous un aspect sensible. La métaphore est son essence même. Ce qui, dans les autres langues, dépend de la faculté du poëte, de son talent particulier à créer ou à faire apercevoir des rapprochements, découle, dans l'*espagnol*, du mot lui-même, déjà métaphorique dans sa racine. Le mot *sombrero*, chapeau, veut dire ombreur, de *sombra*, ombre; un lustre, avec ses longs bras de cristaux, est une araignée; des lunettes sont des avant-yeux, *anteojos;* s'évanouir se dit « perdre son moi, » *desmayarse;* expliquer, décomposer un fait, c'est le désentrailler, *desentrañar;* s'appuyer, *estribarse*, signifie se servir d'une chose comme d'un étrier; le vent ne souffle pas, il peigne; l'agrafe et son œillet sont le mâle et la femelle, *macho*, *hembra*; un cœur dur est un cœur de pierre, *empernido;* une place publique, un jour de fête, bout de monde : *la plaza bulle con gente;* on dit aussi qu'elle est caillée de monde, *cuajada*. En outre, bon nombre de mots, les plus riches de la langue poétique, ont une singulière harmonie imitative qui donne encore à la phrase une physionomie de plus.

Cette tendance à tout concréter, à rendre surtout l'idée par l'image, donne un tel mérite d'expression à la langue *espagnole*, que l'écrit le plus fade, le poëme le plus médiocre, se colore malgré lui. L'oreille est tellement enchantée par la cadence du vers, l'imagination tellement charmée par les images poétiques déroulées comme à profusion, que, si l'on n'y regarde pas de près, on n'aperçoit pas le vide du fond. Un livre français parfaitement incolore, du Florian, par exemple, traduit en *espagnol*, prend une physionomie toute autre, et l'on croit y voir des trésors de poésie qu'on ne soupçonnait pas. Peut-être ne faut-il pas chercher ailleurs la vogue, indiscutable en Italie et en Espagne, de certains romans français insignifiants pour nous, et qui passent là-bas pour des chefs-d'œuvre. En passant dans une langue sonore, vibrante, où le mot fait image, ces œuvres vulgaires acquièrent ce qui leur manque le plus, la forme.

On peut consulter sur la langue *espagnole*, ses origines, sa formation, un grand nombre de bons ouvrages. Nous signalerons le grand travail d'Aldrete : *De origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España* (1674, in-f°), réimprimé en tête du Dictionnaire de Covarrubias (1682, in-f°). La *Grammaire romane* et la *Grammaire comparée des langues du Midi*, par Raynouard. Réimprimés à part, ces deux ouvrages remarquables forment aussi le Ier et le VIe volume de la grande collection du *Choix de poésies des troubadours* (Paris, 1816, 6 vol. in-8°), où ils ont paru primitivement. L'Espagne possède un grand nombre de grammaires castillanes; la première, par ordre de date, est celle de Lebrija : *Grammatica que hizo Ant. de Lebrixa sobre la lengua castellana* (Salamanque, 1492). Chez nous, Lancelot a fait une *Grammaire espagnole* (1660); une plus célèbre est celle de Sobrino (Avignon, 1801), et le *Nouveau Sobrino* (1837, in-8°). M. Léonce Mallefille a appliqué à l'étude de la langue *espagnole* la méthode Robertson, et, en ajoutant au traité pratique de grammaire quelques pages bien faites sur l'histoire de la littérature et sur les principaux écrivains de l'Espagne, a rendu cette étude plus attrayante. C'est un des ouvrages qu'on peut lire avec le plus de fruit. Parmi les dictionnaires, nous ne citerons que celui qui fait autorité : *Diccionario de la lengua castellana, por la real Academia española* (Madrid, 1726, 6 vol. in-fol.), dont il a été fait des abrégés et des réimpressions. Un des meilleurs dictionnaires espagnol-français et français-espagnol est celui de Maurel et Lopez (1840, 2 vol. in-8°).

— Litt. *Prosodie, versification*. La versification *espagnole* repose à la fois sur le nombre de syllabes, la position de l'accent et la rime, mais elle s'attache surtout à l'accent, c'est-à-dire à la valeur des syllabes plus qu'à leur nombre, et, quant à la rime, elle en fait assez bon marché, puisqu'elle la supprime quelquefois complétement et que souvent elle la remplace par une simple assonance. Elle semble ainsi se rapprocher de la prosodie latine et grecque; cependant il faut noter que toutes les tentatives faites pour introduire dans la poésie *espagnole* l'hexamètre ou le vers saphique, quoique reproduites à diverses reprises par des écrivains d'une certaine valeur, sont restées absolument sans écho. L'ïambe seul, à cause de sa succession alternée d'une brève et d'une longue, a son similaire dans l'endécasyllabe *espagnol*, vers de dix, onze ou douze pieds, ayant le plus souvent l'accent sur les syllabes paires; encore n'est-ce pas là une règle aussi absolue que dans l'ïambe latin ou grec; la position de l'accent n'est pas indispensable, et l'oreille accepte très-bien les infractions. C'est donc de l'accent tonique et de la cadence qu'il donne au vers qu'il faut se préoccuper dans la versification *espagnole*.

L'accent peut occuper dans un mot trois places différentes : il peut porter sur la dernière syllabe, et alors il est dit aigu (*agudo*) et se marque quelquefois; sur la pénultième, alors il est dit grave, et, comme c'est le cas le plus fréquent dans la langue, que la plupart des mots ont cet accent, il ne se marque jamais; enfin, il peut porter sur l'antépénultième, il est dit alors *esdrujulo*, et se marque toujours. Par extension, on nomme *agudo* tout vers terminé par un mot à accent aigu, *llano*, tout vers terminé par un mot à accent grave, c'est-à-dire sur la pénultième, et *esdrujulo* tout vers terminé par un mot qui a l'accent sur l'antépénultième. Cette distinction est importante pour le nombre de syllabes du vers : dans le premier cas, toutes les syllabes comptent, moins celles qui sont élidées; dans le second, la finale ne compte pas, étant assimilée aux muettes de nos rimes féminines : dans le troisième, les deux dernières sont assimilées à deux muettes et ne comptent pas. Ainsi ces trois vers :

Con impetu veloz el hasta trémula
Por la acerada costa penetrando
Hiere, traspasa, parte el corazon!

pourraient figurer dans une pièce de vers endécasyllabiques, quoiqu'ils aient, le premier, douze syllabes, le deuxième onze, le troisième dix, parce que le premier est *esdrujulo*, le deuxième *llano* et le troisième *agudo*.

Le vers *espagnol* admet l'élision des voyelles brèves. Dans le second des vers cités, l'*a* de l'article, *por la acerada*, est élidé; dans le troisième, l'*e* de *parte* est élidé également. Enfin il n'y a pas, à proprement parler, de césure, mais un repos placé, par exemple, dans le vers qui nous occupe, l'endécasyllabe, sur la quatrième ou sur la sixième syllabe et ne pouvant s'appuyer que sur une longue. Encore cette règle n'est-elle pas absolue; les meilleurs poëtes y manquent.

De toutes ces facilités, il résulte dans la poésie *espagnole* la plus grande diversité de mètres. Entre quatre et quatorze syllabes que peut comporter le vers, il y a place pour bien des combinaisons. On compte qu'un fabuliste *espagnol* du dernier siècle, Thomas Yriarte, a employé quatre-vingts sortes de mètres et n'a pas tout épuisé. Cependant, on peut réduire cette grande variété à huit ou neuf espèces principales, formes dont nous allons donner une idée sommaire.

Le plus ancien vers employé dans la poésie *espagnole* est celui de quatorze syllabes, nommé *francès* ou *alexandrino*, parce que c'est le vers des grands poëmes chevaleresques des trouvères en deçà des Pyrénées, et qu'il figure pour la première fois en Espagne dans le fameux poëme d'*Alexandre*, de Lorenzo Segura d'Astorga, écrivain du VIIIe siècle. Quoique incommode et monotone, il fut le seul employé pendant longtemps; c'est le mètre favori de Berceo et de l'archiprêtre de Hita. On l'employait avec la rime quadruple, c'est-à-dire par strophes de quatre vers monorimes, ayant une césure fixe au septième pied. L'Espagne possède bien, dans le *Poëme du Cid*, un monument littéraire plus ancien encore; mais les vers, non rimés, y ont de douze à vingt syllabes, et, reposant sur la seule cadence de l'accentuation, offrent une prosodie trop incertaine. Ce n'est qu'avec les poëtes du XIIIe siècle qu'apparaissent des règles fixes. Au grand vers de quatorze syllabes, l'archiprêtre de Hita joignit, pour les *cantigas*, le vers de huit syllabes, moins solennel, et même celui de quatre :

Santa Maria,
Luz del dia
Tu me guia...

Alphonse XI, poëte du même siècle, n'employa guère que le vers de douze pieds, qui est appelé par les Espagnols d'*arte mayor*. C'est le mètre de son poëme *Las Querelas*, écrit au sujet de la révolte de son fils le prince don Sanche, et de sa composition alchimique *El Tesoro*, où il emploie aussi quelquefois le vers de huit, qui est appelé d'*arte real*. Ces deux sortes de vers firent oublier l'alexandrin; elles suffirent à tous les besoins de la poésie jusqu'à l'époque où Boscan introduisit l'endécasyllabe, vers de onze pieds, dont nous avons parlé plus haut. Ce vers est d'une facture plus recherchée; on en a fait et on en fait encore un très-grand usage.

Les Espagnols entendent par *redondillo* toute espèce de vers qui ne passe pas huit syllabes. Le *redondillo* se divise en *redondillo mayor*, de huit syllabes, appelé aussi d'*arte real; endecha*, de sept syllabes, avec l'accent sur les syllabes paires, et *redondillo menor*, de six. Les vers de cinq, de quatre et de trois syllabes sont appelés de *piè quebrado* (pied rompu), parce qu'ils sont des moitiés des vers de onze, de huit et de six. L'origine de ces vers de pied rompu est facile à saisir. Dans cette libre versification *espagnole*, où la rime n'est pas de rigueur, il est difficile de saisir si l'on a affaire à deux vers de onze syllabes ou à quatre de cinq. Les diverses espèces de *redondillo* sont très-employées : au théâtre, dans les pièces de Lope, de Calderon, d'Alarcon, c'est le mètre ordinaire, et il est d'une telle facilité qu'il explique jusqu'à un certain point le laisser-aller, les longueurs, la prolixité quelquefois fatigante du poëte qu'aucune contrainte ne force à resserrer son idée. Par moments, suivant les besoins de la situation, le style s'élève et le grand vers de dix pieds apparaît. Ainsi, Lope de Vega donne volontiers à un monologue la forme d'un sonnet en grands vers; puis le *redondillo*, fluide, prolixe, léger, reprend son cours avec ses rimes croisées, que l'auteur arrête

au bout de quatre vers ou qu'il redouble et continue indéfiniment suivant son caprice. Il y a loin de là à notre monotone alexandrin à rimes plates.

Quant à la rime, la poésie *espagnole* jouit d'une grande liberté; on peut la supprimer tout à fait; les vers blancs ne sont pas rares. Cependant on a remarqué qu'au théâtre les pièces non rimées ne se sont jamais soutenues aussi longtemps que les autres. Mais il y a deux espèces de rimes également en faveur : la consonnante d'abord, nommée en Espagne rime parfaite, et qui s'obtient par la consonnance plus ou moins riche de la dernière syllabe d'un vers avec la dernière syllabe du vers correspondant, et l'assonante. Pour comprendre cette dernière espèce de rime, tout à fait particulière à l'Espagne, il faut se reporter à ce que nous avons dit plus haut de la sonorité exceptionnelle des voyelles. Cette sonorité est telle que les consonnes disparaissent presque dans la prononciation. Il n'est donc pas étonnant qu'on ait cherché une rime nouvelle basée, non plus sur l'identité d'orthographe ou même de son de deux mots, mais seulement sur la correspondance de deux voyelles dominantes, les deux dernières voyelles des mots, abstraction faite des consonnes. Un exemple fera mieux comprendre notre pensée; nous le prenons dans la traduction d'Anacréon par Villegas, en marquant les assonances par les lettres capitales :

Dicenme las muchachas:
Viejo estas, AnacrEOn;
Y para que lo veas
Toma, toma, el espEjO
Veras que en la cabeza
Ya no tienes cabEllO
Y que muestras la frente
Con calva y sobrecEjO.
Pero yo las respondio :
« Muchachas, non me mEtO
En si ha quedado alguno
O todos se cayErOn :
Solo podré deciros
Que de amores y juEgO
Quando mas se acerca
La muerte trata el viEjO. »

Au premier coup d'œil, la rime n'apparaît pas. Il n'y en a point, en effet, dans les vers impairs, et il ne doit pas y en avoir; mais le second, le quatrième, le sixième riment par assonance, parce que chacun d'eux a pour dernières voyelles un *e* et un *o*. « Un étranger, dit Bourgoing (*Tableau de l'Espagne moderne*), pourrait assister dix ans au spectacle *espagnol* sans se douter de l'existence de ces assonantes et de l'espèce d'asservissement qui en résulte. Après avoir été mis sur la voie de les reconnaître, il a encore beaucoup de peine à en retrouver la trace lorsqu'il les entend débiter sur la scène; mais ce qu'il lui est si difficile de saisir n'échappe pas à un Espagnol, si illettré qu'il soit. Dès le second vers d'une longue tirade d'assonantes, il a découvert qu'elle est la suite des voyelles finales dont le règne commence; il attend, aux endroits marqués, leur retour périodique, et un acteur ne tromperait pas impunément son attente; rare facilité qui tient à l'organisation délicate des peuples du Midi! » Au théâtre, le poëte fait succéder, dans la même pièce, dans la même scène, sans le moindre inconvénient, l'assonante à la rime parfaite. Presque toujours, comme le remarque Bourgoing, une assonance a un règne de quelque durée; elle se poursuit pendant toute une tirade, et parfois presque pendant toute une scène.

Comme pièces de vers offrant des combinaisons métriques à règles fixes, la versification *espagnole* n'a rien de bien particulier. Elle possède, comme toutes les autres, le sonnet, avec ses règles ordinaires; ses poëtes s'amusent parfois à y ajouter la *glose*, c'est-à-dire une pièce de quatorze strophes de quatre vers chacune, autant de strophes qu'il y a de vers dans le sonnet. Le dernier vers de chaque strophe doit reproduire un des vers du sonnet, en commençant par le premier. C'est un jeu d'esprit dont on n'a guère usé chez nous, mais que connaissent bien les Italiens. A l'imitation aussi de la poésie italienne, les Espagnols ont le tercet, mètre favori de Dante, et l'octave de Boccace. Espinel a inventé la *decima* ou strophe de dix vers. La *quintilla* se forme de cinq rimes croisées; la *redondilla* de quatre rimes croisées, le premier vers rimant avec le quatrième et le second avec le troisième. La *sylva* est une strophe de onze vers de sept pieds. La *séguédille* a sept vers de sept ou de cinq syllabes et est divisée en deux strophes. Quant aux autres jeux de versification familiers à nos anciens poëtes, rondeau, triolet, virelai, ballade, la poésie *espagnole* a des sources trop populaires pour que ces combinaisons difficiles, raffinées aient pu prétendre à une grande faveur.

On peut consulter sur la prosodie *espagnole* quelques bons ouvrages : *Tablas poeticas de Cascaly* (Madrid, 1779, in-8°); l'*Arte poetica* de J. Diaz Rengifo (1606, in-4°); la *Poetica, reglas de la poesia en general*, por Ignacio de Luzan (Zaragoça, 1737, in-fol.); la *Poétique* de C. Masdeu, et enfin l'*Arte poetica*, en vers, de M. Martinez de la Rosa, dont la partie poétique est médiocrement étendue, et qui est suivie d'un excellent commentaire en prose sur la versification et la poésie *espagnoles* (Paris, 1834, in-12).

— Hist. litt. La littérature *espagnole*, comme la nation *espagnole* elle-même, a subi des phases bien diverses, soit qu'on l'examine dans ses développements, soit que l'on recherche son influence sur les autres littératures. Toute-puissante, pleine de séve et d'éclat pendant tout le XVIIe siècle, au lendemain de Charles-Quint et de Philippe II, alors que l'Espagne comptait au rang des premières nations de l'Europe, elle s'est affaiblie dans la décomposition générale de la monarchie, a perdu son autorité chez les nations voisines et est peu à peu tombée dans un discrédit immérité. Elle commence aujourd'hui à se relever de cet état d'abaissement; d'illustres critiques étrangers, Schlegel en Allemagne, M. Philarète Chasles, de Puibusque, Damas-Hinard en France, Ticknor en Angleterre, ont ramené l'attention sur ses chefs-d'œuvre oubliés. Enfin ses propres érudits fouillent les archives si longtemps délaissées, et ses poëtes, emportés par le grand courant lyrique de Byron, de Hugo, de Lamartine, essayent de rendre son prestige à la langue de Lope et de Calderon. On aperçoit donc distinctement comme quatre grandes périodes littéraires dans son histoire : une période que l'on pourrait appeler de formation, où quelques génies incultes s'essayent dans une langue encore rude, formée de latin, de goth et d'arabe, et laissent néanmoins des œuvres incomparables; une période de splendeur, d'épanouissement, le grand siècle *espagnol*, l'époque de Lope, de Calderon, d'Alarcon, de Tirso de Molina, brillante surtout par l'éclat du théâtre; une période de décadence profonde, à peine marquée par quelques œuvres saillantes, et qui dure près d'un siècle et demi; enfin une renaissance accomplie de nos jours, fille de notre grand mouvement de 1830, et qui est le signal plein de promesses d'une rénovation de cette littérature dégénérée. Cette division, adoptée par quelques critiques, aurait l'inconvénient grave de nous faire scinder en fragments des aperçus d'ensemble auxquels nous voulons conserver leur unité; nous ne l'adopterons pas. Après avoir étudié la période de formation de la littérature *espagnole*, où les genres, confondus encore, ne peuvent être envisagés séparément, arrivés à une seconde période, nous examinerons à part la poésie, le drame, l'histoire, le roman, la philosophie, les sciences; nous suivrons chaque genre dans ses développements, dans sa décadence et jusque dans sa rénovation contemporaine.

— *Première période*. Du poëme du *Cid* à Charles-Quint. (XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles.)

La littérature *espagnole* proprement dite commence seulement au XIIIe siècle, avec le poëme du *Cid;* jusque-là, elle est latine ou provençale. La France, l'Allemagne avaient depuis longtemps leurs trouvères, leurs minnesingers; les littératures du Nord s'étaient enrichies déjà de grandes épopées chevaleresques, avant que l'Espagne eût son premier monument poétique.

Le latin persista si longtemps dans la péninsule que, si l'on faisait dater son histoire littéraire de la domination romaine, on referait nécessairement toute une période de la littérature latine. Un critique éminent, M. Amador de los Rios, n'a pas reculé devant cette tâche. Dans son *Historia critica de la litteratura española* (Madrid, 1862, 2 vol. in-8°), que l'on peut considérer comme une excellente introduction à l'histoire littéraire proprement dite de son pays, il a étudié la fondation à Cordoue, à Séville, des grandes écoles latines, et rapporté à l'Espagne la gloire des Lucain, des Sénèque, des Martial, des Silius Italicus, des Pomponius Mela, des Florus. Poursuivant cette histoire rétrospective, il a analysé les œuvres des grands poëtes chrétiens qui succédèrent à ces écrivains du paganisme, Juvencus, Prudence, Orose, Draconcius, Idace. Les grandes figures d'Isidore de Séville et de son disciple Braulion, qui fit renaître la poésie sacrée, illuminent toute la monarchie des Wisigoths et attestent la persistance de la culture des lettres, même au milieu des ruines causées par les invasions. L'Espagne, pour avoir une littérature tardive, ne fut donc pas déshéritée de génies; on peut même dire avec M. Nisard que la Rome provinciale, en Espagne surtout, « surpassa la Rome métropolitaine, et que l'étoile des Sénèque fit pâlir le soleil de l'âge d'or. » Mais cette période latine n'est intéressante qu'au point de vue spécial de l'histoire du pays; aussi en avons-nous tenu un compte suffisant en parlant des origines de la langue *espagnole*.

La période provençale, plus rapprochée de nous, offre un peu plus d'intérêt, car il y eut un moment où l'on pouvait croire que cette littérature, commune à tout le midi de l'Europe, serait la littérature propre de la péninsule. Elle persista même après que des œuvres durables eurent été écrites en dialectes catalan et castillan. Lorsque, au milieu du XIIe siècle (1137), les comtes de Barcelone obtinrent par des mariages le royaume d'Aragon, ils transportèrent au cœur même de l'Espagne la civilisation toute provençale de leur cour. Alphonse II d'Aragon (1162-1196), poëte lui-même, vit entouré de poëtes et de trouvères. A la cour de don Pèdre (1209-1213) viennent se réfugier les trouvères chassés de la Provence par la guerre des Albigeois. Ils rencontrent la même faveur à la cour de don Jaime le Conquérant. Cette poésie provençale, remarquable surtout par sa fraîcheur et ses grâces amoureuses, fut peu à peu forcée de reculer devant les envahissements de la poésie catalane, plus rude et plus mâle. En vain se fonde à Barcelone une Académie des Jeux floraux, rivale de celle de Toulouse (1323); le provençal perd du terrain et se trouve quelques années plus tard en pleine décadence. Cependant il reste de précieux monuments de la lutte des deux langues : les *Poésies* de don Pèdre IV d'Aragon, et le *Diccionario de rimas*, de Jaime March. Les œuvres poétiques du marquis de Villena, un des plus célèbres gentilshommes de la cour de Juan II (v. le DAMOISEAU DE DON ENRIQUE LE DOLENT) sont aussi de curieux spécimens de la poésie provençale modifiée par l'élément catalan. Enfin le *Cancionero* réuni par Ausias March, un des plus poétiques de la pléiade provençale, contient les œuvres d'une quarantaine de poëtes de cette époque (XIIIe et XIVe siècle). C'est au XVe siècle seulement que le coup de grâce fut porté à cette poésie par la réunion de l'Aragon à la Castille, sous Fernando et Isabel; encore subsista-t-il longtemps une école qui en perpétua les traditions.

La littérature vraiment nationale, née en Castille, et dont l'efflorescence, quoique tardive, est antérieure à la grande renaissance italienne, fut comprimée par les longs siècles de luttes contre les Arabes. Le héros libérateur, le Cid, est aussi le premier sujet de poésie. Sans doute, avant l'auteur anonyme de cette rude épopée chevaleresque, il y eut bien quelques bardes ou trouvères castillans dont rien n'a survécu. Dans la *Chronique du Cid*, il est dit qu'il y eut aux noces du héros des poëtes, des jongleurs (*juglares*); aux noces des trois filles d'Alphonse IV (1095), on donne de riches vêtements (*guarnimientos*) à des poëtes, improvisateurs et écrivains, poëtes de bouche et de plume (*de boca como de peñola*), dit la naïve chronique. Un érudit *espagnol*, M. Floranes Robles, a même retrouvé, dans de vieilles chartes, quelques-uns des noms de ces ancêtres de la poésie castillane. Mais le premier monument sérieux est le poëme du *Cid*, et encore est-il anonyme et ne nous est-il pas parvenu en entier. Malgré sa rudesse, peut-être à cause d'elle, c'est une des œuvres les plus robustes de la littérature *espagnole;* le vers est encore barbare, inégal; la langue est presque latine ou romane, mais on pressent déjà la vigueur et la couleur de la langue castillane. Plutôt chronique qu'épopée, ne remplissant aucune des conditions classiques, il est précieux par sa vérité, sa naïveté. Son style, lourd et pesant, comme tout ce qui sortit de la main des moines, s'élève parfois jusqu'à l'ampleur solennelle de l'épopée; son auteur, tout en restant simple, arrive à l'émotion, quand il retrace ces scènes tour à tour gracieuses ou terribles. A peu près à la même époque et comme pour marquer une autre tendance, la tendance à l'érudition qui a gâté en Espagne les plus beaux talents, un moine, anonyme aussi, retraçait en un long poëme imité des *Gesta Romanorum*, la *Vie d'Apollonius, prince de Tyr*. Un autre versifiait l'*Histoire de sainte Marie l'Egyptienne*, pieuse légende que l'on pouvait raconter sans malice dans ce temps-là. Ces trois compositions anonymes et d'une date incertaine ouvrent le cycle. D'une valeur intrinsèque bien différente, car le poëme du *Cid* est supérieur de beaucoup aux deux autres, elles sont également intéressantes au point de vue des origines de la littérature *espagnole*.

Un moine du couvent de San-Millan, dans la Navarre, Gonzalo Berceo, est le premier poëte dont le nom nous soit parvenu avec les œuvres. On a pu dire de lui avec vérité que, dans sa série de poëmes religieux, il a fait le *romancero* de l'Église. Son œuvre entière, composée de neuf grands poëmes, n'offre pas moins de 13,000 vers; un seul, les *Miracles de la Vierge*, en a 3,600. Si le style est trop naïf, trop voisin de la légende, ces défauts sont rachetés par des qualités réelles. Nulle part on ne trouve une piété plus candide, plus douce que dans son *Deuil de la Vierge;* c'est le poëte monacal et mystique. Après ce plébéien obscur, recueilli dans un couvent de bénédictins, le premier nom de poëte est celui d'un roi, Alphonse X. Sous son impulsion, la littérature *espagnole* prit un nouvel essor. On devait déjà à son père, saint Ferdinand, l'oncle de saint Louis, qui brisa le joug de la langue latine, la traduction en langue vulgaire du *Forum judicum*, code des Wisigoths en vigueur en Espagne et devenu le *fuero juzgo*. Alphonse X rédige son fameux ouvrage des *Sept parties* (autant de *parties* que son nom a de lettres, *Alfonso*). C'est la première imitation, dans l'Europe moderne, du code Justinien; elle reste non-seulement comme un des plus curieux spécimens de la langue *espagnole*, mais aussi comme un monument immortel de sagesse. C'est le code de l'Espagne pendant tout le moyen âge. Ce roi poëte, astrologue, législateur, métaphysicien, chercheur de pierre philosophale, plus habile à écrire qu'à régner, et qui, dit Mariana, « perd son royaume pendant qu'il contemple le ciel et les étoiles, » mérite une place à part dans ce rapide aperçu. On lui doit, outre son code des *Sept parties* et ses *Tables astronomiques*, une *Chronique générale de l'Espagne*, une *Histoire universelle* extraite des livres juifs, une traduction de la Bible. Sans doute il fit rédiger tous ces ouvrages; ce qui lui est plus personnel, c'est son poëme de *las Querelas*, plainte éloquente écrite contre son fils révolté, don Sanche; deux ouvrages d'alchimie, intitulés tous deux *El tesoro*, l'un en prose, l'autre en vers; dans le second, il donne expressément la recette infaillible de la pierre philosophale; malheureusement, ce passage est écrit en hiéroglyphes indéchiffrables. On lui doit encore un poëme sur les croisades, la *Conquista d'ultramar*, et des *Cantigas*, en dialecte galicien, destinés à être chantés sur son tombeau. Cette grande activité du souverain dut porter ses fruits, et la littérature en reçut un nouvel élan. En même temps, la poésie provençale florissait à sa cour, et nous notons ce fait pour marquer combien le castillan eut de peine à rester maître du terrain. Ce ne sont que des troubadours provençaux qui entourent le roi et qui le chantent : Aimeric de Bellinsi, Montagnagouf, Foulque de Lunel célèbrent son élection à l'empire; Raymond de Tours, Nat de Mons lui adressent des vers; Bertran Carbonel lui dédie ses œuvres; Giraud Riquier, celui qu'on a surnommé le dernier des troubabours, compose une élégie sur sa mort. L'Espagne eut le privilége d'avoir au berceau de sa littérature des rois lettrés, écrivains et poëtes eux-mêmes. Saint Ferdinand, le père d'Alphonse X, était lettré; il savait fort bien, dit son fils dans sa chronique, « discerner ceux qui trouvaient et chantaient bien, » et les récompensait suivant leurs mérites. Alphonse le Sage les surpasse tous, avec sa cour de jongleurs de Galice et de Provence, de savants arabes et juifs, ses écrits cabalistiques, ses poëmes, ses chroniques. Sanche IV accorde aux lettres la même protection; il est lui-même auteur d'un *Libro de consejos* (livre de conseils). Alphonse XI, son fils, compose un *Traité de chasse* (*Libro de monteria*), et un *Becerro*, livre des gestes et armoiries de la noblesse *espagnole*. A sa cour, l'infant don Manuel, gentilhomme du sang royal, réunit dans les sept livres de son *Codice de Madrid* sept traités qui devaient être un résumé de la science du temps. Il n'en reste que deux, le *Livre de l'écuyer et du chevalier*, et le *Comte Lucanor*, recueil d'apologues et de proverbes resté célèbre.

En dehors de cette littérature de cour, savante, raffinée, on peut compter encore trois œuvres très-originales : le *Poëme d'Alexandre le Grand*, les *Poésies* de l'archiprêtre de Hita et celles du juif de Carrion, Rabbi-Santob. Le *Poëme d'Alexandre* (XIIIe siècle), par Lorenzo Segura de Astorga, est une immense composition épique, très-précieuse au point de vue de la langue, imitée du latin de Gautier de Châtillon. Le moine d'Astorga paraphrase singulièrement Quinte-Curce; il transporte en Grèce les mœurs du moyen âge et de la catholique Espagne. Alexandre est entouré de ses douze pairs, comme Charlemagne. La guerre de Troie vient faire un épisode inattendu. On y voit don Achille, caché dans un couvent de religieuses; Hector parle d'églises, d'autels, de cierges; la tête de Nestor est « blanche comme le fromage; » dans les levers de soleil, l'Aurore prépare ses clefs, et Apollon ôte le licol à ses chevaux. Et cependant le vieux poëte avait lu Homère; il était même savant en géographie, en astronomie, en histoire ancienne. Du reste, le style est riche, imagé, vraiment épique. L'œuvre de l'archiprêtre de Hita est peut-être plus singulière encore, surtout au point de vue de la peinture des mœurs. Dans ce long et intéressant récit que le bonhomme fait de ses aventures gaillardes, il y a du Rabelais et du Pétrone. Sa ménagère, son entremetteuse Trotte-Couvents sont restées des types. Le tout est entremêlé d'apologues, de contes, qu'il se récite à lui-même pour se distraire après quelque infortune amoureuse, et farci de conseils moraux et d'avertissements au beau sexe. Esprit satirique au fond, l'archiprêtre de Hita est parfois irréligieux, souvent immoral; mais au cynisme de Rabelais il mêle la naïveté et la grâce de La Fontaine. La poésie prend des allures plus sévères avec le Juif de Carrion, sa *Danse des morts*, ses *Conseils moraux*. Un poëme sur Josué et le *Rimado de Palacio*, préceptes didactiques sur la vie des cours, par D. Lopez de Ayala, le chroniqueur de don Pèdre, ferment le cycle de cette poésie nationale et castillane. A partir de cette époque, l'influence du grand mouvement littéraire italien se fait tellement sentir que la poésie *espagnole* perd son originalité; elle ne la retrouvera que plus tard, pendant le grand siècle, sous l'impulsion de génies profondément castillans, comme Lope et Calderon.

Tout le XVe siècle est marqué par l'imitation du génie italien. Ayala (1407) traduit Boccace; une première traduction de Dante est de 1429. Le plus grand poëte du temps, Juan de Mena, écrit le *Labyrinthe*, composition où il imite le cercle dantesque et remplace les sombres damnés florentins par des épisodes allégoriques de l'histoire contemporaine de l'Espagne. Ses *Siete pecados mortales* et sa *Coronacion* sont jetés à peu près dans le même moule. Il jouit dans son temps d'une immense popularité. Une foule de poëtes suivent son exemple : c'est la brillante pléiade du siècle de Juan II. Ce roi faible, livré à son favori Alvaro de Luna, qui l'en-