

Un día de cólera: Le Dos de Mayo selon Pérez-Reverte

DANIEL-HENRI PAGEAUX
Sorbonne Nouvelle/Paris III

Resumen

Esta lectura de la novela de Arturo Pérez Reverte, *Un día de cólera*, dedicada al Dos de mayo intenta entender en qué consiste el verdadero desafío o reto que el novelista se ha planteado a sí mismo con una obra que consta de más de 300 personajes o por lo menos de nombres que la historia menciona y que se desarrolla por las veinticuatro horas del famoso dos de mayo. No se fija solamente en los enfrentamientos sangrientos entre españoles y franceses sino que pone de manifiesto la línea divisoria que pasa por entre los españoles (el poder o lo que queda de él y el pueblo verdadero protagonista del día). Si bien restituye de manera sobria el heroísmo de los oficiales Daoiz y Velarde, no se olvida de los héroes casi anónimos de la resistencia del Parque de Monteleón que se atreve a comparar con la lucha épica del Fuerte Alamo. De manera general, superando los fáciles estereotipos de ambos lados, pone en tela de juicio la dimensión mítica del acontecimiento contrabatiendo una tendencia interpretativa nacida en el siglo XIX liberal.

Palabras clave

Novela histórica; Afrancesamiento; Heroísmo; Mito.

Abstract

This reading of Arturo Pérez Reverte's *A Day of Cholera (Un día de cólera)*, dedicated to the events that took place in Madrid on May 2nd, 1808, tries to account for the real challenge the novelist has faced in a work that includes 300 characters (or at least 300 names of historical figures) and which takes place during the 24 hours of that eventful day. The novel does not only deal with the bloody encounters between Spanish subjects and French soldiers but it also foregrounds the line dividing the Spaniards (political power or what is left of it versus the people of Madrid, the true heroes in this event). If on the one hand it soberly grants the heroic nature of the army officers Daoiz and Velarde, on the other it does not forget the almost anonymous heroes that fought at the Parque de Monteleón, whom he compares to those who took part in the epic fight at Fuerte Álamo. In general, overcoming the facile stereotypes of both sides, it questions the event's mythic dimension, refuting an interpretive trend born out of the liberal ideology of the Spanish nineteenth-century.

Key-words

Historical novel; French influence; Heroism; Myth.

Commençons par rappeler une évidence d'ordre poétique, ou plutôt esthétique, puisqu'elle concerne la création en général: ce n'est pas le thème, le sujet qui importent à l'artiste, à l'écrivain, mais l'invention d'une forme. Les lecteurs, les critiques s'intéressent au sujet abordé, retenu, traité. L'artiste se préoccupe avant toute chose de la forme unique, singulière (du moins en est-il persuadé) grâce à laquelle il pourra exprimer, traduire, transposer ce qui est au mieux un canevas; une simple intuition, le plus souvent. Dit autrement: c'est le défi que pose le choix d'une forme qui révèle une création véritable.

La lecture que nous faisons de *Un día de cólera* (Alfaguara, 2007, notre édition de référence) aura comme point de départ le défi que l'écrivain se fait à lui-même pour aboutir à une forme originale qu'il nous faut appréhender, avant de procéder à l'examen de l'argument, de l'enjeu: la question du soulèvement madrilène contre l'occupant français. Encore faut-il être prudent dans l'identification de ce que l'on pense être le «sujet» retenu.

Le *Dos de mayo*, tel que l'aborde Pérez-Reverte, n'est pas seulement le récit d'affrontements dramatiques entre Espagnols et Français; c'est aussi la mise en évidence, non moins dramatique, d'un clivage entre Espagnols, entre ce qui est appelé le «peuple» et les classes dirigeantes, on n'ose dire le pouvoir, puisque celui-ci est tombé presque intégralement entre les mains des Français. C'est enfin la geste de deux militaires que l'Histoire, les annales ont retenue: les capitaines Luis Daoiz y Torres et Pedro Velarde y Santillán, Daoiz et Velarde. Mais, au-delà des honneurs rendus à leur action, un espace est laissé à la réflexion sur le sens à donner, aujourd'hui, à l'héroïsme et au patriotisme. Et ce n'est pas là le moindre mérite de ce texte que de susciter ces interrogations auprès de lecteurs devenus, le temps d'une lecture, des citoyens.

Il est significatif que, dans une sorte d'avertissement au lecteur, l'auteur tient à présenter son récit/*relato*, par la négative, parce qu'il n'est pas: ni fiction ni livre d'histoire/*ni ficción ni libro de historia*. Le mot «défi» a déjà trouvé une justification: éloigner le texte, la forme qui est en train de se faire, des genres connus, répertoriés. Si le mot roman/*novela* est finalement lâché, c'est pour aussitôt signaler l'originalité de l'entreprise:

El autor se limita a reunir, en una historia colectiva, medio millar de pequeñas y oscuras historias particulares. (...) Con las licencias mínimas que la palabra novela justifica, estas páginas pretenden devolver la vida a quienes, durante doscientos años, sólo han sido personajes anónimos en grabados y lienzos contemporáneos, o escueta relación de víctimas en los documentos oficiales.

Le mot roman est acceptable, à condition qu'il s'agisse de «redonner vie (...) à des personnages anonymes». Il appelle un engagement moral, mais de façon plus concrète il suppose qu'une certaine forme poétique puisse accueillir «un demi millier de petites histoires particulières». Le défi se fait plus précis, plus technique: comment un ensemble d'infimes fragments peut-il se changer en un tout, en une œuvre cohérente?

La forme romanesque se met d'emblée au service de l'écriture de l'histoire telle que la conçoit l'historien: massive, collective. Le narrateur ici est omniscient, omnipotent, à la manière dont l'historien est maître du temps, des destinées individuelles comme du destin collectif. La chronologie est très présente, elle rythme le récit qui se déroule sur un jour entier. Elle signale au tout début l'aiguille qui va marquer huit heures du matin (38), puis huit heures pile (41). Au IIIème chapitre les troupes françaises avancent: il est onze heures et demie (130). A midi «le centre de Madrid est un combat continu et confus» (154). A midi et demi sont signalés des «points de résistance» tandis que les colonnes françaises «convergent vers le centre» (175). A «trois heures de l'après-midi»/Pasadas las tres de la tarde, il n'y a plus de combats (328). L'action qui s'ouvrirait à «sept heures du matin» (le 2 Mai) se termine avec le lever du jour (le 3) à «cinq heures et quatre minutes» (391), précision technique remarquable et inutile, alors qu'on ne peut dénombrer exactement les victimes.

Le romancier reste encore du côté de l'historien, et même un adepte de la «nouvelle histoire» lorsqu'il cherche à dégager ce que l'on peut considérer comme un «événement». Sans doute *Un día de cólera* n'est pas un exemple achevé d'histoire événementielle, au sens où l'entend Pierre Nora, par exemple («Le retour de l'événement» dans *Faire de l'Histoire*, Gallimard, Folio, I, 285-307). Mais à deux reprises il montre comment l'événement se produit sans explication logique, par un effet fortuit, par le fruit de hasard: les courroies du carrosse tranchées pour empêcher tout départ de ce qui reste de la famille royale (65), le coup de canon qui part au beau milieu d'un cessez-le-feu (278). Il se montre attentif aux «rumeurs» (14, 15, 38, 75, 107, 115, 369, *se difunde la noticia, corrió la voz, dicen que ha dicho...*), aux cris comme expression spontanée d'une option politique (beaucoup de *Viva Fernando séptimo...*), à ce qui se change en «tumulte», à tout ce que les historiens, spécialement ceux de la Révolution française, ont nommé les «émotions populaires».

Il est encore historien lorsqu'il livre des chiffres précis sur le rapport des forces en présence (17, 50) et plus encore lorsqu'il mentionne sa documentation et signale ses sources dont l'ensemble apparaît repris en bibliographie. On citera l'historien français Thiers, son *Histoire du Consulat et de l'Empire*, les *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos (il n'a que quatre ans à l'époque!), les mémoires d'Alcala Galiano, les mémoires de Marbot, les travaux historiques du Comte de Toreno, les *Letras* de Blanco White... La littérature le dispute à l'histoire proprement dite. Une citation de Chateaubriand sur le caractère espagnol «tourne dans la tête» de Marbot (c'est-à-dire qu'elle est sortie de ses mémoires) et elle introduit, de fait, une double thématique qui court dans tout le récit: la vengeance et la trahison (19). Mais il y a aussi des documents moins connus, des lettres, des correspondances privées, des rapports chiffrés, comme celui concernant les prisonniers revenus après les combats (287). Ou le mémoire que le serrurier Blas Molina, inconditionnel de Ferdinand VII, adresse à ce dernier, et qui restera sans réponse (359).

Pérez-Reverte utilise cependant sa documentation de façon très personnelle. Souvent,

au lieu d'être une preuve à l'appui de ce qui est raconté, une illustration de ce qui se passe à un moment précis, le document sert à signaler au lecteur le cours des événements futurs, l'évolution d'un combattant, son *curriculum vitae* qui révèle ses choix politiques (290). Ces mouvements fréquents de prolepse montrent bien à quel point le narrateur est maître absolu du temps. Ils changent de fait le déroulement de la carrière d'un personnage en une affirmation de son destin: *morirá dos meses mas tarde...* (73), *ambos serán fusilados* (92)... *se convertirá en trampa mortal* (133)..., *salvará su vida...* (151), *vivirá el resto de su vida respetada de sus vecinos...* (171), *se casarán un año mas tarde...* (198), *morirá meses más tarde, loco, en el manicomio de Zaragoza* (365).

Dans ce que l'on peut tenir pour une vaste fresque historique, l'écrivain, à l'instar du peintre muraliste, multiplie les détails, les anecdotes, les «cas»/casos (80), les «scènes», avec témoins ou observateurs (215, 251, 254, 335 et 389 avec une allusion implicite à Goya). Il faut jouer sur la multitude des situations non pas possibles, mais effectives, telles que la lecture préalable des documents, la plupart du temps des écrits, peut les restituer. Le chroniqueur (et ici l'étymologie qui renvoie à Chronos, au Chronos goyesque qui dévore ses enfants prend sa pleine signification), fait alterner les cas individuels, les trajectoires originales de combattants ou de participants, et les gros plans sur des détails. C'est un domestique qui sera sauvé, puis aidé par son maître, le marquis de Ariza (284); c'est un secrétaire qui aura la vie sauve parce qu'il sait parler français (357); c'est Antonio Oviedo, celui qu'on tient pour mort ou disparu, dont on entend les pas dans l'escalier et qui surgit tout à coup, mais la journée lui aura valu quelques cheveux blancs: le coup de théâtre est raconté par celui qui deviendra le Comte de Toreno (364); c'est un imprimeur, Ildefonso Iglesias, fusillé, miraculeusement sorti d'un monceau de cadavres, «comme un spectre» qui a donc «ressuscité d'entre les morts» (372-373); c'est un jeune blessé qui se transforme en un nouvel Achille (380). La logique de cette fresque, de cette chronique particulière est de privilégier les cas particuliers et de les faire alterner avec de larges mouvements de foule, de troupes (162, 167, 261, 264); ou encore, les morts individuelles avec les groupes de victimes (196), les premiers affrontements avec les dernières résistances (247, 248). De même, et ici le romancier reprend ses droits, alternent les bruits, les cris avec le silence (70), surprenant, plus angoissant («*siniestro*») que les fracas des combats (281). On pense parfois à un autre défi réussi: celui de Daniel De Foe qui compose cet étonnant pastiche intitulé *Journal d'une année de la peste* dans lequel un témoin supposé tente de rendre compte d'une épidémie qui défie toute logique. Mais ici la logique est celle imposée par les militaires français et il ne s'agit pas d'une année, mais d'une journée.

Le chroniqueur, celui qui n'oublie pas son premier métier de correspondant de guerre, le reporter, le «peintre de bataille», pour reprendre le titre d'un de ses derniers romans, se montre attentif aux moindres détails: les uniformes (95, 127...), les armes ou projectiles, les coutelas (*las navajas no descansan*, 142), les pots de fleurs jetés des balcons, un canif sorti

par hasard d'une poche, une lime, un bistouri dont le port est fatal à son propriétaire (198, 247, 330), des précisions surprenantes (trente-neuf blessures ou impacts de mitraille, 311). Il choisira souvent les détails en fonction de leur valeur spectaculaire: les femmes postées à l'affût des canons prêts à tirer (260), le gros plan sur les «chaînes de prisonniers»/ *cuerdas de presos*, mais aussi quelques biographies succinctes de prisonniers, de condamnés (281, 283), une mère et son enfants massacrés (172), un père et un fils sauvagement exécutés (212), un combattant portant ses intestins dans ses mains (201), la piété diffuse des combattants (325).

Le principe de base de cette reconstitution est ce que l'on ne peut nommer autrement que la séquence. Le mot relève autant de la narration que de la composition cinématographique. Chaque chapitre (en gros une quarantaine de pages) se compose d'une suite de séquences (non numérotées) qui varient entre deux, trois pages et une demie page: 11 (chap. I, 46 p.), 19 (chap. II, 42 p.), 20 (chap. III, 40 p.), 20 (chap. IV, 46 p.), 19 (chap. V, 39 p.), 16 (chap. VI, 45 p.), 16 (chap. VII, 36 p.), 18 (chap. VIII, 40 p.), 15 (chap. IX, 33 p.). On peut parler de découpage cinématographique et l'on pense aussitôt à un texte conçu selon le modèle du scénario, avec des dialogues souvent très expressifs, savamment distribués et dosés, et des précisions qui ont valeur d'indications scéniques. La comparaison avec le cinéma s'impose d'autant plus que Pérez-Reverte, dans une longue interview donnée au journal *El País* (*Babelia*, 1-XII-2007) a tenu à présenter la résistance de Daoiz et Velarde au Parc de Montealeón comme «notre Fort Alamo». Il y aurait donc aussi du western dans ce *Dos de Mayo*... Mais c'est, pour notre époque, l'une des dernières et rares formes prises par le genre épique.

Il faut aussi voir dans le parti pris répété d'extériorité une autre empreinte très forte de l'image: scène, spectacle (114) ou «panorama»/ *panorama* (319, 342). Le texte est tout entier construit selon un principe de visualité, non pas la description qui viendrait ralentir le rythme du récit, mais l'observation: le personnage, témoin fugitif, observe depuis un lieu à part. Il est à l'abri, s'il ne souhaite pas participer au combat (Moratin, Goya, Mor de Fuentes...), il peut même utiliser la longue vue/ *catálejos* (218), ou il est témoin de scènes horribles ou parfois inattendues. Il jouit pendant quelques instants d'une vue générale: l'espace observé se change en spectacle qui ne sera pas décrit, mais rapidement inventorié. Il faudrait suivre en détail les innombrables occurrences du «balcon» comme principe de production de la narration. Et plus encore le changement progressif de la nature de ce lieu: d'espace précis d'observation, il se change en lieu offensif, d'où sont jetés des pots de fleurs, d'où partent les tirs de résistants, de partisans (190, 192).

Le choix de la séquence suscite une écriture fragmentée, simple, on voudrait dire efficace. Le lecteur assiste à la réapparition de quelques personnages: le principe de l'anonymat est rompu et la logique romanesque reprend le dessus: il y a des combattants qui comptent plus que d'autres (ne parlons pas de Daoiz et de Velarde): le serrurier Blas Molina, tantôt acteur, tantôt spectateur, témoin, *el irreductible cerrajero* (325), le jeune Huertas de Vallejo... Certains acquièrent petit à petit individualité et autonomie, comme le jeune officier Arango (61, 74). La variété, la multiplicité des lieux et des actions vont être mises en avant,

dès le début de la séquence, au moyen de comparaisons qui exploitent souvent le principe d'opposition: *No todo el mundo persigue a los franceses...* (79), *No son éstos los únicos ejemplos de piedad...* (80), *Otros no tienen la suerte de los enfermos del Hospital General...* (83), *No todos los muertos en Antón Martín son combatientes...* (226), *Menos suerte que los Guardias Walonas ... tiene el sastre...* (250).

Mais ce principe d'introduction entre en compétition avec un autre qui relève d'une écriture romanesque influencée par le cinéma, illustrée en particulier par John Dos Passos: le simultanéisme. Là encore, le procédé est volontairement simple: *Mientras...* (136, 199), *A la misma hora...* (109, 124, 131), *En este mismo instante...* (66), *Mas o menos a la misma hora* (83). Le procédé révèle autant la maîtrise de l'espace que du temps. Il faudrait faire un sort particulier à ce plan de Madrid du XVIIIème siècle qui n'apparaît qu'une seule fois dans le récit (89). De plus, il est entre les mains de l'ennemi, étalé devant Murat. Mais le lecteur a droit, dans l'édition Alfaguara à son propre plan et il peut poursuivre ainsi, en solitaire, les évolutions des combattants.

L'écriture romanesque reprend pleinement ses droits avec deux procédés d'inégale valeur et portée. Le premier est caractéristique du feuilleton du XIXème siècle, un genre que connaît bien Pérez-Reverte, lecteur de Dumas: la coupe en fin de séquence, la chute, *el efectismo* est-on tenté de dire. On n'en donnera qu'un exemple. De bon matin, le jeune capitaine Marbot se rase et se coupe: *Es la primera sangre que se derrama el 2 de mayo de 1808*. Fin de la deuxième séquence du premier chapitre! Effet facile, *facilón*? Assurément, et aussi connivence presque amusée avec le lecteur, incitation à la comparaison entre l'incident mineur et l'énormité de l'événement.

Le second est plus ambitieux et révèle le souci qu'a le romancier de dépasser la simple linéarité de son récit, comme la chronologie le laisserait supposer. De fait, le procédé relève encore tout autant du cinéma que du roman: un système d'échos, là encore très efficace, fait réapparaître au moment où se conclut l'histoire, des personnages vus au début, des situations, des mots entendus au début. C'est ainsi que le roman se termine par une réflexion laconique du jeune Rafael de Arango (*Nunca se sabe*, 394). Elle avait été prononcée de façon spontanée, anodine, au début de la journée par le même personnage, au moment de sortir de chez lui (74). Le principe de réapparition, d'écho (la première fois en position faible, la seconde en position forte), appelle l'interprétation, mais elle est de la responsabilité du lecteur. On citera encore le personnage faux et falot de Sexti (15-16 et 362), Blanco White sortant presque en badaud de sa maison madrilène (Silva, 8, est-il précisé) et revenant... après la bataille (348), Moratin toujours en retrait, du début à la fin! Alcalá Galiano qui n'a finalement pas voulu se compliquer la vie (380). Et encore, le personnage collectif des évêques (40, 384-385) qui font montre de flair politique et d'opportunisme, le personnage collectif du peuple, ici traité comme une sorte chœur antique (38-39, 374). Et encore la pluie du matin qui reprend à l'aube du jour suivant...

On aura compris que le choix de cette structure circulaire concourt à donner au récit la forme d'une parenthèse qu'on ouvre et que l'on referme. Comme si rien ne s'était passé? C'est la question à laquelle le lecteur est obligé de répondre, non en raison des événements dramatiques bien réels qui viennent de se dérouler, mais en fonction de personnages qui reviennent occuper le devant de la scène, au moment où le rideau va tomber sur d'innombrables massacres et sacrifices, individuels et collectifs.

Le *Dos de Mayo* est pour Pérez-Reverte, comme pour nombre d'historiens, un problème à quatre données: l'occupation de l'Espagne par les Français, l'action du peuple madrilène, les réactions des classes dirigeantes espagnoles; enfin, le couple héroïque formé par Daoiz et Velarde auquel il sera fait une place particulière dans *Un día de cólera*. Le choix de Pérez-Reverte de se consacrer exclusivement à la journée du *Dos de Mayo* et qui fait partie de ce que nous avons appelé son «défi», explique, sans toutefois la justifier entièrement, l'absence de rappels précis sur les événements antérieurs sans lesquels il est difficile de saisir ce que fut ce soulèvement populaire, suivi d'une terrible répression de la part des Français. Mais Pérez-Reverte n'a pas souhaité un développement ou des allusions claires au *Motín de Aranjuez*, à l'entrevue de Bayonne, au jeu particulièrement trouble de celui qui passe soudain de l'état d'Infant à celui de roi, Fernando VII, après l'abdication de Charles IV. Tout au plus il sera question des intentions peu claires du jeune monarque et de son «ambiguïté»/ *ambigüedad* (43). Il est également très significatif que Pérez-Reverte n'a pas souhaité évoquer le rôle et la place prise par Godoy, Prince de la Paix. Tout ce qui pourrait sembler la reprise d'un livre d'histoire ou celle de l'*Episodio nacional* de Pérez Galdós, intitulé précisément *El 19 de marzo y el 2 de Mayo*, est délibérément écarté.

Pérez-Reverte n'a pas voulu donner à son récit l'allure d'un roman historique avec protagoniste (comme le Gabriel Araceli de Pérez Galdós) ni surtout se livrer à un exposé des faits qui peuvent être considérés comme les causes, les explications de la conjoncture politique qu'il a choisi de traiter. La recherche des causes est, depuis la classique *Histoire du Péloponnèse* de Thucydide, un des morceaux de bravoure de l'historien. Ce n'est évidemment pas le propos de Pérez-Reverte. En revanche, il n'hésite pas à multiplier, comme on l'a vu, les allusions au futur. Mais celles-ci sont purement factuelles. Il est donc clair qu'il appartient de bout en bout au lecteur à interpréter, voire compléter, à ses risques et périls, ce qui est présenté comme un simple film des événements.

L'image qui est donnée des Français est diverse et, sans paradoxe aucun, nuancée. Il s'agit d'abord de faire prendre conscience de la force, de la puissance de l'armée occupante: 10.000 hommes dans Madrid, 20.000 aux alentours, 20.000 à une journée de marche contre seulement 3.500 soldats de garnison, côté espagnol (17). Le déséquilibre va s'accroître par la suite entre ces troupes entraînées et les groupes de combattants qui se forment spontanément (96). Il est rappelé qu'il s'agit, aux yeux mêmes des militaires et des politiques espagnols, de «la meilleure armée du

monde» (71), de «la meilleure cavalerie au monde» (125). L'efficacité du «feu français», la force de la «machine de guerre napoléonienne», en particulier la tactique de la «colonne serrée» ne sont plus à prouver (72, 195, 265). Pire: certains officiers arrivent précédés d'une terrible réputation: celle d'avoir procédé à de cruelles répressions, au Caire, à Milan, à Rome, à Lisbonne (71). Les Français sont donc «l'unique pouvoir incontestable au jour d'aujourd'hui» (80). L'armée a des chefs prestigieux, de jeunes officiers issus de la Révolution française (87). Certains répugnent à des actions de répression, comme le colonel Daumesnil (125). D'autres, comme le capitaine Labédoyère, ne comprennent pas comment «les vainqueurs d'Iéna et d'Austerlitz» sont tenus en échec par des «insurgés déguenillés» (243). Il y aussi dans les rangs français de curieux guerriers, des cavaliers, les Mamelucs/*los Mamelucos*, qui invoquent aussi bien Allah que l'Empereur (126). Les Madrilènes vont vite les appeler «*los moros*» (84).

Le récit offre plusieurs portraits d'officiers français en action: le jeune capitaine Marbot, Jean Baptiste Antoine Marcellin Marbot, attaché à l'état-major de Murat, le commandant Charles Tristan de Montholon, qui s'étonne de la ressemblance qu'il y a entre son nom et celui du Parc Monteleón; enfin, le général Grouchy dont le nom est associé à la défaite de Waterloo. De fait, ces trois figures sont aussi trois images, trois représentations de l'action des Français en Espagne: apprentissage, découverte du pays avec Marbot, découverte des hommes avec Montholon, répression cruelle avec Grouchy.

La brillante carrière de Marbot qui n'est encore en Espagne qu'un officier de vingt-six ans est présentée dans le temps même où il s'apprête à rejoindre l'état-major de Murat (17). Son uniforme d'aide de camp est posé sur un sofa et une chaise, comme un costume de théâtre qu'il va endosser. C'est à travers lui qu'est fait un très bref rappel de la situation en Espagne. Il a participé à de nombreuses batailles, mais il semble bien que le nouveau terrain de campagne lui pose quelques problèmes. Il découvre le caractère espagnol à travers le *Dernier Abencérage* de Chateaubriand. Il entretient des rapports quasi amicaux avec l'Espagnol chez qui il loge. Celui-ci l'avertit: «L'Espagne est un endroit dangereux» (86).

Montholon a droit lui aussi à la présentation de sa carrière qui s'achèvera auprès de l'Empereur à Sainte-Hélène. Montholon est un militaire convaincu, sûr de lui, qui va peu à peu découvrir la réalité de la résistance espagnole organisée par Daoiz et Velarde au Parc Monteleón jusqu'au moment où il sera, un temps très bref, fait prisonnier. Puis un retournement l'amène à prendre des décisions empreintes d'humanité: il est «éduqué, généreux» (341). Il accepte de laisser partir le jeune Arango et la poignée de main échangée, au milieu même des heures sombres, est hautement symbolique (347).

Il n'en va pas de même avec Grouchy. Le rappel de sa carrière est entaché par sa spectaculaire défection à Waterloo. A Madrid, l'homme est un «expert en répressions» (352). Il est montré comme une machine à signer des arrêts de mort, sans même les lire (353). Il est un exécutant fidèle et zélé de Joachim Murat, le Grand Duc de Berg, présenté comme le grand et seul responsable des massacres du *Dos de Mayo*.

Le portrait de Murat est totalement négatif. De façon significative, il est introduit dans le récit par une mention à «hier»/ayer. Ce mot est important: il concerne des hommes, partisans de Ferdinand VII, arrivés à Madrid la veille, mais surtout Murat (15, 209). Il a été conspué/ *abucheado*. Des *coplas* satiriques sur lui circulent. Dans ce récit centré sur un jour précis, la mention de la journée antérieure assume à elle seule un certain passé qui va peser de tout son poids sur la journée du Deux Mai. C'est comme si Murat devenait la figuration même du destin. De la menace de mort qui plane sur la ville, puisqu'il est dit dès le début que les Français «n'attendent qu'un prétexte sérieux» pour intervenir et pacifier la ville (15).

Le personnage de Murat est très vite associé à la figure diabolique: il est hors de lui/ *fuera de si, un humor de mil diablos* (87). *Fuera de si*: la formule sera répétée (222). Ou encore: *ciego de ira* (288). *Un día de cólera*, c'est aussi la journée de la fureur de Murat. Il est, de fait, à l'image du Prince de ce monde, divisé contre lui-même, et donc, tôt ou tard, voué à l'échec. Son quartier général est un *jaleo de mil diablos* (87). Il semble planifier son action, sa revanche (*seis ejes de progresión*, 89), mais il est surtout dominé par la colère, ne songeant qu'à noyer sa vengeance dans le sang: *Que la tropa tire sin compasión. Sin perdonar la vida de nadie, sea cual sea la edad o el sexo* (89).

Le portrait ira jusqu'à la caricature: *sus ojos de brutal espadón* (287). L'homme est devenu une bête, un monstre. Il s'emporte contre son état-major, il injurie les rares responsables espagnols qui l'approchent. Il sera méprisant envers l'Infant Don Antonio (366). Ce violent, ce coléreux, ce damné, au sens presque dantesque, rencontrera à la fin du récit un pauvre curé (*vulgar carne de paredón*) qu'il insulte et fait fusiller. Mais le curé a le temps de le défier: *Para enviaros a todos al infierno*, confirmant ainsi la thématique infernale qui enveloppe le personnage de Murat et dire à celui-ci: *Pues que Dios te perdone, francés. Porque yo no pienso hacerlo* (383).

Une dernière série d'images concernent les combats de rue, la résistance du Parc Monteleón; enfin, les représailles décidées par Murat et les exécutions du *Monte Príncipe Pío*. Certaines scènes ont déjà été évoquées. On retiendra quelques phrases sobres de chroniqueur, comme autant d'actes d'accusation: *Empieza de ese modo una sucia pelea de esquinas, zaguanes y soportales* (176), *El Buen Suceso es el comienzo de una matanza organizada, sistemática, decretada por el Duque de Berg* (354), *los tiroteos esporádicos de la soldadesca borracha* (365). On notera comment le récit passe insensiblement du mot *francés* ou *imperiales* à *enemigo*, adjectif ou substantif; comment les Français parlent un espagnol pittoresque, sans arriver à prononcer les «r» qu'ils transforment en «g». Mais les Espagnols ne savent guère manier la langue de l'occupant.

D'une façon générale, il convient de souligner comment, sans transiger en rien sur l'horreur des massacres, le récit évite à plusieurs reprises le manichéisme. De ce point de vue, il est sûr que le personnage de Murat prend en charge une grande partie de l'image négative de l'armée française. L'historien Thiers est invoqué pour rappeler l'humanité des espagnols

à l'égard des Français. La mort du plus jeune français sera symboliquement mise en parallèle avec celle du plus jeune espagnol, Pepillo Amador (303). Il y a eu des «délateurs» espagnols (332), un officier français fait preuve de clémence (364), beaucoup de français agissent en raison de la «passivité» de leurs chefs (333), ce qui pourrait amener à faire des comparaisons avec ce qui se passe dans le camp espagnol...

D'une façon générale, la logique du récit est de mettre en avant les antagonismes et non les manichéismes: la puissance des armées françaises face à la spontanéité des initiatives espagnoles, les troupes professionnelles face aux petites bandes emmenées par un chef improvisé et, plus encore, les classes populaires face aux classes dirigeantes.

Dans une interview qui remonte à 2003 (*Babelia*, 15-XI-2003), Pérez-Reverte fait une déclaration importante, qui semble exprimer de façon très claire la position qui est la sienne face à l'histoire de son pays:

Esa frase del anónimo escritor del poema del Cid (“qué buen vasallo sería si tuviera buen señor”) es la que mejor define al español. La historia de España se resume en ese verso. España ha sido un país que ha tenido muy buena gente, gente noble y dispuesta a sacrificarse, pero siempre ha habido el cura fanático, el ministro corrupto, el rey incapaz que le ha enviado a la cárcel, a la hoguera o a la miseria.

Nul doute que certains trouveront là une bonne occasion pour crier au populisme, voire à la démagogie. La réflexion de Pérez-Reverte se situe sur une ligne qui peut être en effet dangereuse, ou simplement délicate à soutenir. Elle peut être récupérée et exploitée, bien évidemment, dans une perspective opposée à celle de l'écrivain, qui est celle d'un observateur, voire d'un moraliste. Bornons-nous à signaler pour l'instant les conséquences de ce point de vue dans le récit qui nous occupe. Elles sont claires et simples: d'un côté, une valorisation constamment positive du peuple en général; de l'autre, une vision très critique des gouvernants, de ceux que l'on pourrait nommer les élites, en retrait par rapport aux événements, étrangers à toute idée d'engagement. On comprend comment les élites actuelles peuvent s'opposer à une telle lecture et, sans prendre évidemment la défense des anciens *ilustrados*, *a fortiori* des *afrancesados*, démontrer le parti pris de Pérez-Reverte, son manque de nuance, dans sa volonté de promouvoir indistinctement toutes les composantes du peuple de Madrid. Et de montrer l'incompétence, la lâcheté, l'indifférence des classes dirigeantes.

La Junta de Gobierno est inexistante, «paralysée» (31) et surtout elle se méfie du peuple (29). Les ministères sont désorganisés (30). O'Farril, responsable des armées, fumant son cigare, joue les Ponce Pilate et ne veut surtout pas de complications (44). D'autres l'imitent en cherchant à «se laver les mains» (298), ou à «naviguer entre deux eaux» (23, 39), en se réfugiant hypocritement derrière de devoir d'obéissance, un bon prétexte pour ne pas mécontenter les Français (113, 139). L'Eglise adopte une conduite d'une «ambiguïté très cal-

culée» (39). Negrete, capitaine général de Madrid, flatte Murat (367). Le grand problème est d'essayer de contenir le peuple, d'empêcher qu'il «fraternise» avec la troupe (61,102, 137), de le contrôler en l'empêchant qu'il s'empare d'armes, de munitions (109, 132).

Les hommes de lettres, les intellectuels fournissent par leurs écrits postérieurs d'intéressants témoignages. Mais ils apparaissent comme volontairement en retrait, en position d'observateurs distants: Mor de Fuentes, Alcalá Galiano, Blanco White, Moratín, assis dans sa chaise à bascule comme pour illustrer l'inanité de tout mouvement. Exceptions qui confirment la règle: l'acteur Maiquez rejoint les combattants, le Marquis de Malpica organise la résistance à la Porte de Tolède, Goya, observateur, est aussi un précieux témoin des événements. Aussi l'opinion du *chispero* Juan Suárez sonne-t-elle comme un jugement terrible(374-375): «Hemos dado la cara los pobres, como siempre. Los que nada tenemos que perder, salvo nuestras familias (...) Nadie ha movido el dedo».

Pérez-Reverte va célébrer le monde du travail, sans occulter les frontières sociales troubles qui peuvent le définir (38):

No faltan mujeres que van y vienen atizando los corrillos, forasteros y gente de diversos barrios de Madrid, aunque predomina lo popular: chisperos del Barquillo, manolos del Rastro y Lavapiés, empleados, menestrales, aprendices, bajos funcionarios, mozos de cuerda, criados y mendigos. Se ven pocos caballeros bien vestidos y ninguna señora que acredite el tratamiento: la gente acomodada, desafecta a los sobresaltos, permanece en casa. También hay unos pocos estudiantes y algunos niños, casi todos pilluelos de la calle.

Le regard du chroniqueur, de l'annaliste, est déjà un jugement porté sinon sur l'événement, du moins sur les acteurs de la terrible journée. Mais l'attitude face au peuple, pris globalement, est constante. Dès le début, les gens qui occupent la rue, qui vont être des combattants, sont individualisés, chaque fois que cela est possible, nommés, et définis socialement.

On pourrait dire que Pérez-Reverte, face au *Dos de Mayo*, adopte, toutes proportions gardées, la même lecture que certains intellectuels ou politiques «de gauche» (du radical-socialiste Clémenceau IIIème République au socialiste Mitterand, Vème République) devant la Révolution française, à l'occasion du premier et du deuxième centennaires: la nécessaire acceptation *en bloc*. Car la critique de la Révolution commence à s'infiltrer, selon eux, avec la distinction entre Révolution modérée et Terreur: aussi le *distinguo* sera refusé. Transposons: ici, le peuple est composé *aussi* d'éléments quasiment marginaux. L'existence de ceux-ci ne doit pas pour autant amener à tenir, moralement, ce peuple combattant (à sa manière) pour *la chusma*, comme ne manquent pas de le faire certains personnages du récit. Pire: certains en viennent à considérer ce peuple comme plus dangereux que les Français (379). Osons pousser notre lecture (française) jusqu'à d'autres faits historiques plus récents, la position d'une certaine droite française qui en 36 déclarait préférer plutôt Hitler que le Front Populaire. Comparaison n'est pas raison? Voire...

De ce qui est vu, un instant, comme un «océan humain»/ *océano de gente* (129), vont se détacher, prendre vie, se singulariser ceux qui passent de l'outil à l'arme, même improvisée: *carpintero, sangrador, botillero, arriero, almacenista de carbon, portero, peluquero, esportillero, chispero, yesero, cerrajero, albañil*, sans omettre les femmes, les *manolas* et les *manolos, la manolería de los barrios bajos* (159), et aussi *la gentuza encolerizada* (77). Sans omettre un *notario eclesiástico, uno de los pocos individuos de buena posicion que hoy luchan en las calles de Madrid* (92).

La position sociale n'est pas tout. Il faut le nom. Dans certains cas, l'absence de nom est comme une injustice, une offense faite à l'homme, au mort: *Nunca se conocerá el nombre...* (156). Comme pour ce mendiant de Antón Martín: *Nunca llegará a saberse su nombre* (220).

C'est ici que le mot défi appliqué au projet formel de Pérez-Reverte prend toute sa signification. Le texte va intégrer en de longues listes, de longues litanies, les noms de ceux sont morts, de ceux qui sont tombés (72, 91, 144, 197, 309, 311, 334, 355). *Mueren... Caen... caen...* Le mot est répété, martelé. N'a-t-il pas servi longtemps à sens unique? Le *Dos de mayo* est l'occasion de mettre à l'honneur (même posthume) d'humbles combattants: *La Historia retendrá...* Ambition énorme, inouïe? Légitime. *Un día de cólera* devient un immense mémorial dédié à ceux qui n'ont pas droit à un *curriculum vitae* détaillé, mais simplement au respect. D'où ces pages entières de listes de noms, absolument anti-littéraires, anti-romanesques qui justifient le refus du mot fiction. Mieux: il est dit que le général Lagrange, expert dans l'art de mater les soulèvements, aura son nom inscrit à l'Arc de Triomphe, comme tant d'autres dignitaires militaires du Premier Empire (305-307). *Un día de cólera* est à lire aussi comme un autre Arc de Triomphe, de papier, à usage espagnol, en n'oubliant pas que, sous l'arche, monte aussi la flamme du soldat inconnu: c'est peut-être ici une infime résonance, la plus émouvante, de ce qui demeure un bien étrange et douloureux dialogue entre deux cultures.

Les conventions de l'écriture romanesque sont cependant loin d'être oubliée. Le peuple ici est présenté selon une hiérarchie toute esthétique. Il y a de simples silhouettes: le prêtre qui s'apprête à ouvrir sa *navaja*, un autre qui décrète que son ministère s'exerce désormais dans la rue, *la mujer del hacha de carnicero...* (95, 145, 165). Parmi ces personnages plus qu'épisodiques, on doit mentionner Manolita Malasaña qui, ici, perd sa dimension mythique pour n'être qu'une figurante (222). Il y a des types sociaux qui sont en passe de venir personnages, comme ce savetier, quelque peu insolent aux yeux de Velarde, mais qui s'impose comme donneur de leçons de courage et de dignité (51-52). Il y a des types sociaux qui se transforment en type littéraire, par leur charge pittoresque, leur appartenance à une convention littéraire ou à une tradition culturelle. C'est la *maja* Ramona qui n'a pas la langue dans sa poche, qui apparaît comme la voix du peuple et sera comme éternisée, plastiquement, avec sa figure souillée par la poudre de canon (245, 260, 269). C'est la religieuse qui

enflamme par ses discours l'ardeur des combattants, une sorte de *monja alférez* (237-238). C'est le combattant malgré lui, chasseur, bon vivant, amateur d'anis, Don Curro, qui préfère participer au combat plutôt que de rester en retrait. Il a le temps de proférer des phrases quasi historiques, tout en riant: *Sin disciplina, España se iría al carajo, Murat nos invita a bailar...* (191, 203). C'est Pepillo Amador, le plus jeune défenseur du Parque Monteleón, éternisé dans sa posture de combattant «traînant un lourd panier de munitions» (189). Il est, on l'a reconnu, la version madrilène du Gavroche des *Misérables* de Victor Hugo. Il y a enfin ceux, évidemment peu nombreux, qui accèdent à la dignité romanesque de personnage: on citera tout particulièrement le serrurier Molina, qui va devenir chef de bande et qui est le premier à entendre le canon de Monteleón, le début de la résistance héroïque (194).

Les deux vies héroïques des capitaines Daoiz et de Velarde léguées par l'Histoire sont transformées poétiquement par Pérez-Reverte en un couple épique. De Gilgamesh et Enkidu, d'Achille et Hector à Roland et Olivier, le genre épique repose sur la geste d'un couple, opposé et complémentaire. L'idée d'un héros épique est romantique, voire bourgeoise, dans la mesure où elle révèle une contamination avec le roman. Daoiz et Velarde sont, eux aussi, opposés et complémentaires (179).

Daoiz incarne la modération (*lo templado que es*, 21), la réflexion, le doute (*inmóvil y pensativo*, 163), l'hésitation due aux scrupules (*se debate con su conciencia*, 151). Il est surnommé *El Abuelo* (22). Il respectera pendant longtemps la discipline (149) et pendant longtemps il doutera du bien fondé d'une résistance qui est sans moyens véritables (*no hay nada que hacer, no disponemos de fuerza suficiente para sublevarnos*, 150). Au début de sa carrière, il a admiré le soldat Bonaparte, mais il tient Napoléon pour un tyran (49). Et puis, il y a eu l'incident de la veille (*el incidente de ayer*), le moment de honte: devoir se taire devant des officiers français qui insultent les Espagnols dans une taverne de Madrid (21-22). Ce souvenir le poursuit (42). Il sera déterminant dans son changement d'attitude (164). Dans la taverne et après, Daoiz a eu honte. Mais il a été pris de colère. Et cela suffit pour qu'au matin du Deux mai, il soit montré comme allant à la rencontre de son destin (*se dispone a acudir a su destino*, 41).

Velarde est exalté et peu expérimenté (49). Il est cependant présenté d'emblée comme décidé à prendre les armes: *Hay que batirse* (42, 44, 107). La force française ne l'impressionne pas: *el mejor ejército del mundo es un español cabreado y con un fusil* (43). A l'inverse de Daoiz qui réfléchit, il est l'homme théâtral des déclarations historiques: *A vengar España... defender la patria... el honor nos obliga a batirnos* (123, 124, 138). On dirait qu'il ne vit que sous le regard de la postérité: *Seríamos un ejemplo para toda España y para el mundo... ante la patria y ante la Historia* (108, 138). Curieusement, cet homme a une vie privée, un amour secret, semble-t-il, un mystère qui ne sera jamais éclairci (48, 227). Pourtant, il ne pense qu'à l'exemple qu'il faut donner: *lo que importa es el ejemplo ... Nuestro ejemplo* (188, 234).

Velarde enfin, à la différence, de Daoiz, a la capacité d'un chef: il sait entraîner ses hommes (182). Il a, dirions-nous, du charisme.

Il n'en est pas moins vrai qu'une fois sa décision prise, Daoiz rivalise d'ardeur avec Velarde (164). Leur engagement est sans faille: *De aquí no salgo vivo, No hay vuelta atrás*, dit Daoiz (244, 262). Pourtant, il ne croit pas à la venue de renforts, alors que Velarde veut y croire (262). Lorsqu'il n'y aura plus d'espoir, Velarde réagit comme le fera plus tard le *chispero*: *Nadie ha movido el dedo por nosotros... España es una vergüenza* (293).

Le culte rendu aux dépouilles des deux capitaines par quelques proches, dans la crypte de l'église de San Martín, ne relève que de la piété amicale. Plus significative est la précaution prise par l'un des fossoyeurs: enterrer les corps le moins profondément possible au cas où l'on songerait plus tard à les mettre en un endroit pour mieux honorer «leur mémoire» (371). Par cette initiative, les deux militaires sont déjà devenus des héros, dignes du respect et du souvenir des hommes.

Daoiz et Velarde sont donc, dans l'histoire comme dans le récit, les héros du *Dos de Mayo*. Qu'on ne s'attende pas pour autant à trouver dans le récit une quelconque définition de l'héroïsme: il n'y a pas ici d'essence de l'héroïsme. On a vu les deux capitaines, surtout Daoiz, dans toute leur contingence. L'héroïsme est un processus de prise de conscience, une certaine façon d'être enfin en accord avec soi-même, avec son être propre et la possibilité d'être un exemple donné aux autres combattants: Daoiz remarque sur leur visage «la foi aveugle» qu'il leur a donnée (214). Non pas l'exemple théorique cher à Velarde, mais la capacité de l'homme à se dépasser, à se fonder à nouveau. Ou mieux, si l'on suit Fernando Savater dans *El contenido de la felicidad* (Taurus Bolsillo, 1996: 89) qui revient sur son ouvrage *La tarea del héroe*, l'héroïsme est une manière d'illustrer l'oracle delphique de Pindare («Deviens ce que tu es»).

Il n'en est pas moins vrai qu'il y a, au long du récit, d'autres formes d'héroïsme sur lesquelles le lecteur est amené à s'interroger. L'héroïsme, dans *Un día de cólera*, a un triple visage. Il y a l'héroïsme qu'on voit et dont on ne parlera pas: celui des obscurs et des sans grades. Il y a l'héroïsme historique: celui du couple Daoiz et Velarde. Il y a enfin des cas d'héroïsme, des emplois du mot qui obligent à réfléchir sur cette histoire qui vient de s'écrire à nouveau sous les yeux du lecteur. L'écriture ne se contente pas de raconter, ce qui est à la portée de n'importe quel romancier ou conteur: elle interroge. En cela elle est à l'opposé de toute thèse développée, implicitement ou explicitement. Autre défi: raconter d'une certaine manière pour mieux questionner le lecteur.

Pour le capitaine général de Madrid, Navarro Falcón, les deux militaires sont en 1808 blâmables dans leurs actes et leurs conduites. Ils sont en 1814, dans un autre document, des héros (352). Il n'y aurait donc pas de héros en soi: on deviendrait héros, mais en fonction de l'interprétation historique (politique?) qui est donnée de l'action accomplie? Alcalá Galiano est présenté comme «fils d'un héros mort à Trafalgar» (377). L'héroïsme n'est donc

pas héréditaire, à en juger par la piètre conduite de celui qui deviendra un illustre exemple du libéralisme. Don Curro, l'homme de bonne humeur, celui qui finalement rejoint ses deux compagnons combattants (*Me lo he pensado mejor*), prend sa décision avec un air héroïque»/ *el aire heroico* (258): l'héroïsme serait-il une posture qu'on acquiert, comme au théâtre? Le serrurier Molina, présenté comme pris par «des excès de patriotisme passionné» (109), n'hésite pas à qualifier la bataille à laquelle il a pris part «d'héroïque» (326). Mais il vient de jeter son fusil dans un puits, car il vaut mieux s'en débarrasser au moment où les Français ont commencé leurs terribles représailles. L'héroïsme serait-il compatible avec une prudence élémentaire? Le domestique du Marquis de Ariza a la chance de servir un aristocrate, car son maître lui fera obtenir une pension «pour service rendu à la patrie» (285). L'héroïsme se monnaierait-il ou peut-on l'évaluer? Un médecin est sauvagement tué par les Français: sa veuve ne se remariera pas et elle restera fidèle à celui qui «est mort comme un héros»(336). Formule touchante de piété conjugale, mais quel sens faut-il lui accorder?

Enfin, ce couple héroïque est en fait, au moment où va commencer la résistance, un trio. Tandis que Daoiz accompagne sa décision d'un double cri: «*Viva el rey don Fernando Séptimo*», «*Viva la libertad de España*» (cris qui, soit dit en passant, n'auront guère de sens dans quelques années et paraîtront douloureusement contradictoires); tandis que Velarde s'exclame: «*Muertos antes que esclavos*», le lieutenant Ruiz s'avance sans rien dire et croise la lame de son sabre avec celles des deux capitaines: peut-être refait-il, sans le savoir, le geste immortalisé par le serment des trois Horaces dans un tableau français, il est vrai. Or, le lieutenant Ruiz n'aura pas les honneurs réservés à ses deux compagnons de combat (205-206). Il y a même un quatrième homme, le jeune Rafael de Arango qui va participer aux combats. Il est «résigné» et préférerait être ailleurs. Mais une autre gloire attend ce jeune officier: celle de terminer le récit et de déplacer la question de l'héroïsme pour placer le débat à un autre niveau: celui de la nation.

Arango a un cheminement remarquable. Au début, il descend l'escalier, tandis que son frère lui rappelle: *Acuérdate siempre de que hemos nacido españoles* (20). A la fin du récit, il retrouve son frère et lui confie ses impressions de combattant au Parc Monteleón: *Por un momento parecíamos una nación... Una nación orgullosa e indomable*. Après une nuit d'horreurs, le frère ne peut que lui dire: *Fue un espejismo, ya lo ves. No duró mucho*. Ce à quoi Rafael fait la réponse que l'on connaît, le mot de la fin: *Nunca se sabe*.

Il est clair que le lecteur ne peut qu'intervenir en tiers dans ce dialogue et se trouve dans la situation de répondre ou de réagir à ce qui fonde le dénouement de ce récit: l'existence possible d'une idée de nation, née au sein même des combats. Telle serait donc l'un des objectifs de ce récit: mettre en question, en examen l'idée d'un *Dos de Mayo* événement déclencheur d'une nouvelle Espagne, d'une Espagne devenue nation.

Le récit laisse habilement la question sans réponse. On ne peut que souligner l'attitude non pas prudente, mais habile de Pérez-Reverte qui refuse de donner une interprétation et

qui invite le lecteur à faire son interprétation (*Babelia*, 1-XII-2007): «La historia ya ha sido contada, no voy a reescribirla a Galdós –como hacen otros– sería ridículo. Ni voy a dar una interpretación. Que sea el propio lector el que interprete».

L'affaire est entendue: Pérez-Reverte écrit pour ne pas produire des livres de morale ou des romans à thèse. Ou pour fabriquer des mythes. Or, c'est ce que l'Espagne qui prépare le bicentenaire est en train de faire. Le mythe politique réécrit l'histoire pour rendre homogène, harmonieuse une collectivité, une communauté qui a besoin d'exemples pour se réconcilier avec elle-même. Le mythe est toujours une histoire utile. Encore faut-il comprendre la nature de cette utilité: la fonction du mythe.

Le XIX^{ème} siècle libéral a construit l'image, le mythe d'un *Dos de Mayo* qui a créé les conditions d'apparition d'une nation, d'une conscience nationale. C'était faire de l'événement un soulèvement populaire, spontané, unanime. Il est aisé de voir que le récit de Pérez-Reverte discute, à sa manière, chaque mot: il faut donner un contenu exact, presque sociologique, au mot peuple; il faut relativiser la notion de spontanéité par l'introduction du hasard et par la préparation du terrain par les partisans de Ferdinand VII, lequel gagne encore en popularité, après le *Dos de Mayo*. Quant au mot unanime, il n'est acceptable que si l'on admet l'existence d'un ensemble structuré appelé nation, ce qui est précisément l'objet même du débat.

Ce mythe réapparaît très clairement dans la préface à un petit livre édité par la *Fundación Dos de Mayo. Nación y Libertad* qui offre trois regards sur le *Dos de Mayo: El Siglo de las luces* d'Alejo Carpentier (de fait, uniquement la VII^{ème} et dernière partie du roman, superbe), l'*Episodio Nacional* de Pérez Galdós, *El 19 de marzo y 2 de Mayo*, et une lettre de Blanco White. Il vaut la peine de citer le début de la préface à cette anthologie, rédigée par la Présidente de la Fondation, Esperanza Aguirre Gil de Biedma:

El Dos de Mayo fue la primera manifestación contemporánea del sentimiento común de los españoles de pertenecer a una nación y la primera vez que los españoles tomaron conciencia de ser ellos los protagonistas de su propia Historia y los dueños de su propio destino. Por eso mismo, puede decirse que la Nación española contemporánea, que es la suma de todas las voluntades libres e iguales de todos los españoles, tiene su origen en el levantamiento del Dos de Mayo.

Les affirmations sont ici comme autant d'éléments qui construisent le mythe dont il est question et qui peuvent être discutés, un à un: sentiment commun, appartenance commune à un ensemble, prise de conscience libre en vue d'une action commune, ensemble homogène et harmonieux en fonction de deux principes: liberté et égalité. De fait, on voit que la dimension «commune» pourrait se traduire par un autre mot: fraternité. Ainsi les affirmations citées serviraient plutôt à définir la Nation révolutionnaire française (après la phase de la Révolution modérée, le Roi et la Nation), au moment où elle devient souveraine, même si

«la patrie est en danger» aux frontières. Il semble difficile d'apposer cette image de la nation révolutionnaire française (qui se révélera d'ailleurs précaire, parfois menacée) à la réalité espagnole du début de mai 1808.

Pérez-Reverte récuse avec vivacité l'idée du mythe (*Babelia*, 1-XII-2007): «El mito de siempre es que ese día lucha el pueblo todo, la nación. Eso es mentira. La mayoría de la gente está en sus casas. Es la chusma, el pueblo bajo, ignorante que sale a la calle (...). Yo quiero devolver el 2 de mayo a la calle, insisto».

Et il revient encore sur le mythe lorsqu'on lui pose la question de la «manipulation» de l'événement par diverses interprétations possibles, ce qui d'ailleurs est le propre du mythe:

Por los patriotas, por el absolutismo de Fernando VII, los liberales, la I República, la monarquía, la II República – que puso el énfasis en el protagonismo del pueblo – el franquismo – para Franco los héroes eran Daoiz y Velarde, claro, los militares a la cabeza del pueblo....

Ultime forme donnée au défi que l'écrivain s'est posé à lui-même: donner une dimension épique à son récit, tout en démythifiant celui-ci constamment.

En écrivant «un jour de colère», Pérez-Reverte choisit un thème, à la fois trivial et consacré en littérature, depuis Homère: la colère. Il parle d'ailleurs de *épica callejera* dans la même interview citée. *Dies irae*, peut-être, mais version faubourg... Quant à la rue dont il fait le cadre de sa geste, on pourra, là encore, lui reprocher d'être interprétée de façon trop partielle ou complaisante, trop pittoresque, trop couleur locale (*manolos* et *majas* pourtant bien peu présents). Mais introduire la rue en littérature n'est pas forcément synonyme de *costumbrismo* ou de démagogie, surtout si l'on souvient qu'un certain journaliste, Arturo Pérez-Reverte, a eu, au début de sa carrière, une émission de radio intitulée *La ley de la calle*.