

Le socle et la lézarde

Dans les arts et les sciences il y a des *Marchepieds*.

Tantôt ce sont des « originaux » qui ont entrevu, qui n'ont pas saisi ni maîtrisé leurs espoirs. Ils n'ont fait que subir les éclairs de leur espoir.

Tantôt ce sont des patients, des acharnés qui ont accumulé les travaux et expirent sur un tas sur lequel vient fondre quelque autre, et battre des ailes

Paul Valéry, *Tel quel*

Fidèle à sa conduite, le CREC, dans cette dernière aventure collective, s'inscrit dans la perspective d'une Histoire culturelle de l'Espagne contemporaine. Comme le dit fort bien Pascal Ory, l'Histoire culturelle, ce n'est pas une question d'objet, mais de méthode et de regard ; d'ailleurs, tous les objets s'y prêtent, pourvu qu'on veuille bien les resituer dans des réseaux, dans des systèmes complémentaires dont ils se nourrissent avec des dosages infiniment variés. Faire de l'Histoire culturelle, c'est croiser les approches et les angles de vue, c'est (des)articuler les maillons de chaînes complexes, c'est marier le temps et l'espace, la verticalité et l'horizontalité, le solide et l'évanescent, c'est voir la continuité dans un magma hétérogène et même hétéroclite (ou le contraire, voir la dissonance dans le marbre le plus compact). C'est être convaincu que tout objet culturel se trouve au cœur d'une stratégie d'échanges, consciente ou non, pacifique ou agressive. L'Histoire culturelle s'est, aujourd'hui, solidement implantée, surtout chez les historiens, les sociologues, les anthropologues du culturel ; elle peine à s'enraciner en Espagne et dans les domaines de la littérature et des Beaux-arts (Ory le regrettait déjà en 1981, mais les choses ont peu évolué). C'est dans cette optique que cette somme de travaux s'inscrit hardiment, en privilégiant les objets littéraires et

artistiques ainsi que des domaines encore moins fréquentés comme ceux de la pensée, de la traduction et de la critique.

Le titre choisi (« le socle et la lézarde ») peut paraître sibyllin. Mais c'est une image qui se décode assez vite. Le socle, comme y invite le dictionnaire, renvoie à ce qui sert de base, de soubassement ; il sert à supporter un édifice, une colonne, une statue. Pour la commodité, ici, il est bien, à la fois, le piédestal, la stèle, l'armature et l'œuvre elle-même, comme la statue de la Liberté est inséparable de son socle, parce que Bartholdi le sculpteur académique est inséparable de l'ingénieur novateur Gustave Eiffel. Toute œuvre a des racines, des antécédents, des supports sans lesquels elle n'existe tout simplement pas et auxquels elle doit beaucoup, que cela se voie ou non. En ce qui concerne « la lézarde », c'est l'euphonie qui a imposé sa loi ; on aurait pu tout aussi bien parler de brèche, de fissure, de faille, de fente ou même de crevasse, tout ce qui suggère que quelque chose vient dégrader ou endommager l'harmonie considérée comme définitive d'un ensemble, qu'il ait subi des ans l'irréparable outrage, ou un acte de vandalisme iconoclaste, ou tout simplement qu'apparaisse une faiblesse ignorée de la construction qui émerge avec le temps et constitue une menace. Métaphoriquement, appliqués aux objets culturels, et plus particulièrement à la littérature et aux arts, socle et lézarde invitent à porter l'attention sur le débat, la tension ou le conflit interne qui se joue, chez un auteur, dans une œuvre, une revue, un courant artistique quelconque, consciemment ou inconsciemment, entre l'héritage assumé et le désir d'innover, entre une continuité confortable ou admise et une rupture ou une dissonance. Ce n'est pas une question de quantité, la taille de la béance n'est guère en cause, car il y en a de toutes tailles et, surtout, toute lézarde infligée à un socle met en péril tout l'édifice.

En principe, l'éventail des auteurs, œuvres ou courants artistiques concerné par cette question est immense et peu d'objets culturels échappent à ce dialogue entre la continuité et la rupture, d'autant plus que nous ne nous situons pas dans le long terme, mais dans le moyen et le court terme. Pour limiter le corpus, il a été décidé d'éliminer, d'une part, les objets les plus stables, jusqu'à l'immobilité (par exemple, les folklores, les pratiques culturelles fondées sur la répétition sans changement, certaines cultures de masses) et les objets les plus explicitement contestataires (comme les avant-gardes esthétiques, où la démarche de liquidation et de réforme drastique est la plus évidente..., et la plus étudiée). Nous avons privilégié des œuvres et des individus (ou

des groupes) où l'articulation entre la solidité d'un socle et la présence d'une lézarde est problématique. Ces milliers d'œuvres et d'auteurs, souvent de deuxième ou troisième division (pour reprendre une image sportive chère à Àlvaro Retana), en fait, l'immense majorité des producteurs et des productions culturelles et artistiques qui se débattent avec leur temps comme ils peuvent, comme ils le sentent, en tâtonnant le plus souvent, avec plus ou moins de gesticulation et de conviction. Des auteurs et des œuvres qui ont souvent joui d'une certaine renommée en leur temps et qui ont sombré depuis dans l'oubli. Un corpus immense donc, qui a l'immense mérite de nous donner des pistes, des informations sur les enjeux et les conflits majeurs d'une époque que les « grands » nous font précisément oublier pour ne donner à voir que le majestueux point d'arrivée. L'étude des « segundones » de tout acabit, des oubliés des manuels de référence, des « petits maîtres », des maillons indécis de la chaîne, des sans gloire, est infiniment féconde car ils nous montrent en quelque sorte l'état moyen d'un débat à un moment donné de l'histoire des genres, des idées et des formes ; on y voit mieux la trame des choses imbriquées, les échafaudages en cours, les tensions et tiraillements contradictoires, avec d'infinies nuances. La modernité a infiniment de mal à se mettre vraiment en place et la pesanteur des continuités est trop souvent mal évaluée par la critique, alors qu'elle est, la plupart du temps, l'aune à laquelle les contemporains mesurent les œuvres qui se veulent ou se croient nouvelles. Et le jugement de ces contemporains se caractérise souvent par l'incertitude, ou même la confusion, surtout aux périodes de crise ou de mutation ; la perception du Symbolisme, par exemple, en France et surtout en Espagne, est relativement chaotique, même chez les individus les mieux informés (comme *Azorín*) et il en ira de même de tous les courants innovants qui vont se succéder au début du XXe siècle.

La persistance des socles suppose un frein dans la volonté d'innovation, mais aussi, parfois, un tremplin pour aller plus loin ; on ne dépasse que ce que l'on maîtrise bien et que l'on sent archaïque ou désuet. Le socle le plus attendu, et le plus logique, dans la littérature, les beaux-arts et la pensée, tient dans tout ce que l'on peut mettre sous l'étiquette d'académisme ; c'est l'institution, ce qui est institué (« statufié ») par les habitudes, les codes, les normes, les conventions qui font autorité à un moment donné et qui résistent si bien que beaucoup ne parviennent pas à s'en dégager malgré la conscience qu'ils ont d'une nécessité de modernisation de l'édifice. Le socle

monumental que représente l'Église en Espagne est, sans surprise, ce qui constitue l'obstacle le plus solide à toute forme d'évolution. Dans le domaine de la philosophie, de la pensée, de l'éducation, de la morale, etc., elle pose des obstacles que les plus fougueux cavaliers n'osent pas franchir ; l'exemple le plus pathétique et emblématique est sans doute celui de *Clarín*, un des esprits les plus cultivés et passionnés de réforme et de modernité, mais qui s'interdit de transgresser certains tabous imposés par sa foi ou le respect de l'institution.

Mais, comme il est apparu tout au long de ces années de séminaire, depuis la fin du XIXe siècle et tout au long du XXe, le socle peut se présenter sous d'autres aspects inattendus. Les modes, le snobisme, les miroirs des fausses modernités peuvent imposer des lois tout aussi contraignantes. Le marché de la littérature et de l'art (l'édition, les revues, les coteries) créent des réceptions et des attentes qui peuvent, à leur tour, faire illusion et paralyser une véritable évolution. Enfin, il apparaît, au XXe siècle, que ce qui a pu, un jour, symboliser la modernité devient à son tour académique ou être détourné à des fins conservatrices ou même réactionnaires. Il est curieux de constater que le positivisme qui fut au départ diabolisé par les conservateurs puisse, au début du XXe, passer pour le seul instrument susceptible de contrecarrer l'*establishment* catholique au point de s'opposer à l'introduction de toute autre pensée pourtant plus vivifiante. Au théâtre, l'exemple de Villaespesa, de Marquina ou de Benavente, issus du symbolisme dont ils furent les chantres, avant de se figer dans des formules nationalistes et passéistes, est éclairant. C'est le cas de toutes les avant-gardes « vieillissantes » (quelques années suffisent) où ce qui fut l'orgueil de la lézarde devient à son tour académique et suranné, en attente d'autres lézardes plus modernes qui, à leur tour, se figeront, et ainsi de suite. Toute avant-garde est une lézarde guerrière qui aspire au statut de socle, ce qui la condamne irrémédiablement ou lui interdit la durée... Ce qui ne veut pas dire que l'avant-garde ne se situe pas du côté du progrès (comme le dit Salinas, dans les années 50, quand il fait une sorte de bilan des années 20 et 30), mais n'est pas avant-gardiste qui le veut ou le décrète.

L'éventail des contributions présentes dans ce volume rend compte des voies complexes qu'emprunte la modernité, réelle ou supposée. Si l'on essaie de mettre un peu d'ordre dans un panorama culturel apparemment disparate (mais étonnamment

éclairant), il est tentant de distinguer, dans un premier temps, les vrais « marchepieds » des faux, pour reprendre le joli mot de Paul Valéry mis en exergue de ce prologue¹.

Les vrais « marchepieds », qui font preuve d'originalité tout en buttant sur l'obstacle mais qui, d'une certaine façon, font avancer leur époque, sont sans doute moins nombreux qu'on ne le croit, mais ils jouent un rôle non négligeable. Ils sont en quelque sorte les « passeurs », les « intermédiaires culturels » qui, à leur manière et avec leurs moyens, ont œuvré dans le bon sens. Dans certains cas, c'est le talent d'écrivain qui fait la différence, dans un contexte trouble et pas toujours maîtrisé : *Clarín* en serait l'exemple. On pense aussi aux traducteurs, ces passeurs par excellence. La traduction n'est jamais un exercice mécanique et innocent ; elle met en jeu, à chaque fois, toute la question des genres, des formes et du langage tout entier (l'instrument de communication et de pouvoir), à un moment donné de l'histoire. L'exemple de la traduction de la tragédie au XVIII^e siècle dont parle Catherine Flepp montre l'importance de l'entreprise dans un pays qui se cherche une identité théâtrale et politique, et croit devoir importer ses modèles de France, contre les goûts et les usages nationaux fort peu friands de métaphysique tragique. La tragédie a du mal à survivre à la mort de Dieu, en Espagne sans doute plus qu'ailleurs, après Shakespeare et Racine ; il faudra attendre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e pour que la crise ou la mutation profonde que connaissent les cultures européennes fassent apparaître de nouvelles voies tragiques, après Nietzsche, Freud et sous l'impulsion de l'anti-réalisme symboliste et expressionniste. L'œuvre de traducteur de Ricardo Baeza, analysée par Laurie-Anne Laget, est admirable de persévérance. Traduire tout Oscar Wilde, tout d'Annunzio, et bien d'autres poètes ou dramaturges de pointe, c'est, d'abord, rendre accessible à ses contemporains tout un immense univers extérieur et fécond. À ce titre, Baeza (qui n'a pas d'œuvre de création personnelle, ce qui tend à montrer qu'il fait de la traduction une mission prioritaire) est bien une sorte de « marchepied » indispensable pour dynamiser et féconder la modernité littéraire espagnole. L'exceptionnelle effervescence et l'exceptionnelle qualité de la poésie espagnole du premier tiers du XX^e siècle doit beaucoup à tous ces maniaques obsessionnels de la traduction ; Baeza est sans doute un des pionniers, mais ensuite viendront des gens comme Cansinos-Asséns, Díez-Canedo,

¹ Dans *Tel quel*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006, p. 152-153. Je remercie Laetitia Blanchard pour la référence de cette citation qui montre au moins que Valéry aussi se posait le même problème que nous.

Guillermo de Torre, María Lejárraga – l'épouse dévouée de Gregorio Martínez Sierra, traductrice des œuvres complètes de Maeterlinck –, et tant d'autres : en fait, tous les écrivains traduisent peu ou prou, qu'ils maîtrisent ou non la langue de départ, d'ailleurs (ce qui n'est pas si fréquent). La traduction devrait constituer un chantier privilégié pour l'Histoire culturelle appliquée à la littérature, tant dans ses modalités vénales et idéologiques (les milliers d'œuvres théâtrales « inspirées » par l'étranger) que dans ses modalités avant-gardistes.

Les « marchepieds » dans les domaines social, philosophique ou scientifique, n'ont guère la vie facile en Espagne, tant le « socle » conservateur est solide, toujours vigilant, agressif parce que se sentant toujours agressé. Les cas de la pensée bergsonienne (éudié ici par Camille Lacau), de la psychologie (étudiée par Belén Jiménez), de l'éducation (à travers la Institución de Libre Enseñanza) et même du folklore (le cas de Demófilo, analysé par Mercedes Gómez) sont emblématiques d'un conflit majeur où se jouent l'identité et le destin du pays. On y voit surtout comment le progrès nécessaire dans un système ankylosé, sclérosé jusqu'à la décrépitude, doit « composer » avec l'adversaire, ruser, perdre des batailles face à des forces intransigeantes qui prétendent détenir le monopole de la foi, du savoir et de l'autorité. Les enjeux, il est vrai, sont décisifs, car il en va de l'avenir même de la société suivant qu'elle s'incline vers l'un ou l'autre camp ; une simple chaire à l'université devient un trophée ou un champ de bataille. Une institution pour l'étude scientifique du folklore national déchaîne des passions politiques. Il y a bien de l'héroïsme dans les combats menés par les gens de la ILE ou par Demófilo, même si tous ces « honnêtes hommes » (au sens classique) plient sous le joug, en intellectuels éclairés mais bourgeois qu'ils sont : paternalisme (dans leur vision du « peuple », par exemple), élitisme, peur de ne pas donner assez de gages patriotiques et spirituels, ils mènent deux combats, contre la caverne et contre eux-mêmes, ce qui les rend infiniment vulnérables devant un adversaire résolu et organisé.

La fin du XIXe siècle et le début du XXe, par leur effervescence intellectuelle et artistique et par l'importance des enjeux, dans une période de crise et de mutation décisives sur tous les plans, ont produit de très nombreux individus qui balancent entre modernité et tradition, entre audace et pusillanimité. Avoir une vision claire des choses, dans ces années-là était certainement assez rare, comme en témoigne cette enquête de la revue *Gente vieja*, en janvier 1902, qui pose cette question brûlante: « ¿Qué es el

modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular ». Les réponses qui vont s'étaler pendant un an et demi, depuis les horizons culturels et professionnels les plus divers, et indépendamment de l'opinion favorable ou non que les gens ont du modernisme (*Gente vieja* est, comme son nom l'indique, un repaire de « vieux », en principe plutôt hostiles aux jeunots décadents), démontrent au moins deux choses : tout d'abord que la connaissance de ce qui se passe en Europe, dans tous les domaines, est immense, intense et, ensuite, que la perception exacte des auteurs, des œuvres, des écoles ou tendances est plus qu'aléatoire, d'un flou extrême : la confusion est totale, jusqu'à l'acadabrantesque, même chez les plus bienveillants et les mieux informés. En France aussi, la bataille fait rage, les invectives volent bas et la lucidité n'est pas la qualité la plus répandue, mais, en Espagne, les susceptibilités religieuses, nationalistes et idéologiques s'entremêlent pour corser l'affaire. Le miracle, c'est qu'il y ait pu avoir des Machado, un Juan Ramón Jiménez..., parmi des centaines ou de milliers de ferrailleurs tous aussi fervents.

Parmi les noms respectés (surtout en leur temps) qui sont entrés dans la ronde, et qu'on retrouve ici, figurent ceux de Salvador Rueda, José María Llanas Aguilianiedo, auxquels on peut ajouter le très trouble *Azorín*, qui, chacun à sa manière, illustrent le débat du socle et de la lézarde. Rueda, qui se dit l'ami de Rubén Darío (avant de le vouer aux gémonies), a longtemps fait figure de pionnier du Modernisme espagnol (voir la contribution d'Adèle Muller). Il prétend avoir des « idées neuves » pour lutter contre l'ankylose de la poésie espagnole de la fin du XIXe siècle, et certaines sont indiscutablement inspirées du Parnasse et même du Symbolisme européen (la distinction, en Espagne, comme le dira plus tard Juan Ramón, est incertaine) ; il veut retrouver une poésie du rythme et du son, et on le sent tenté par la synesthésie et même par l'analogie, le grand principe symboliste par antonomase. Son auréole de « moderne » se maintient au début du XXe et son nom apparaît dans bon nombre de revues modernistes, sorte de caution d'une célébrité nationale pour la jeune poésie. Puis, peut-être happé par le mirage de la renommée dans ses tournées américaines où il est fêté comme une gloire nationale, il se renie, renie le Modernisme et finit en vieux birbe ronchon pestant contre les jeunes. Quant à sa production poétique, le moins que l'on puisse dire est qu'elle est fort inégale et que la pratique n'est pas à la hauteur de ses prétentions de rénovation de la poésie espagnole. On est loin du Machado des *Soledades*

ou de Juan Ramón, et plus souvent dans une poésie mièvre et ronronnante, plus proche des jeux floraux que de l'inspiration symboliste dont il n'a visiblement pas pris toute la mesure. Salvador Rueda est en quelque sorte l'exemple même du poète qui a entrevu la lézarde, ou au moins sa nécessité, qui aurait peut-être pu la faire fructifier, mais qui n'a pas pu, ou pas su, faire le saut décisif pour rompre avec le passé et qui a préféré se réfugier dans l'ombre du socle où il a momentanément trouvé sa gloire.

José María Llanas Aguilaniedo (analysé par Carole Fillière), moins connu que son contemporain Rueda, est pourtant un cas tout aussi emblématique de ces « marchepieds » pleins de promesses, mais à ce point contradictoire qu'il sombrera dans l'indifférence la plus absolue, sans laisser le moindre héritage, ni critique ni romanesque, ses deux grandes ambitions. C'est un scientifique et même un savant, doté d'une immense culture littéraire et intellectuelle moderne, propulsé très vite comme un des théoriciens les plus brillants de l'esprit et de l'esthétique « fin de siècle ». Ses contradictions (pourtant déjà perceptibles dans le traité d'esthétique qui le rend célèbre) éclatent dans sa production romanesque. Il est au fond victime de ses doubles compétences qu'il n'arrive pas à séparer. Pris entre la science (et la raison) et l'art, il aspire à une synthèse des deux que, précisément, le Symbolisme n'autorise pas ; confondre l'art et la vie, la création et le vitalisme organique (ou la nature humaine), dans une perspective naturaliste et « régénérationniste » (donc morale et utilitaire) est non seulement un pari insensé (qui le rendra d'ailleurs fou, ce que l'on peut comprendre) mais, surtout, la preuve des limites intellectuelles, spirituelles et formelles de sa modernité. Il est curieusement plus proche des théoriciens de l'art anarchistes (très anti-modernistes et portés vers un art du « tempérament » et du vitalisme organique) de son époque que des symbolistes. Llanas Aguilaniedo, comme tant d'autres à cette époque, reste accroché au socle dont il est issu et qui reste la mesure de toute innovation.

Reste le cas d'*Azorín* qui passe pour un des maîtres de la pensée et de la prose « moderne ». Au tout début du XXe siècle, *Azorín* – qui est encore José Martínez Ruiz – compte parmi les (encore) jeunes (il est né en 73) pleins d'avenir, parce qu'il a un temps flirté avec les anarchistes et, surtout, parce qu'il est vraiment imprégné de culture européenne, française en particulier, qu'il a, lui, fort bien assimilée. Il est, par exemple, le premier traducteur, en 1896, de *L'intruse*, de Maeterlinck (dont il ne vend que

quelques exemplaires, ce qui le chagrine). En 1902, il a définitivement abandonné les velléités libertaires de sa jeunesse et a amorcé un virage vers un conservatisme politique sans équivoque. Conscient de sa valeur et de son image, il s'attache surtout à se construire en *Azorín*, à ériger sa propre statue du penseur et de narrateur, sorte de maître à penser de la nouvelle génération (biologique) qui sera consacrée en 1913, quand Ortega, qui tient à se ménager des appuis dans sa quête du leadership intellectuel en Espagne, lui cède généreusement la paternité de « l'invention » de l'étiquette de « génération de 98 ». Mais la lecture des romans de cet *Azorín* émergent, comme l'analyse bien Camille Lacau, montre que sa prose se meut entre deux tensions contradictoires, jamais vraiment résolues, jamais explicitement claironnées (les sources sont soigneusement occultées, comme l'influence de Bergson) entre la tentation moderne, symboliste si l'on veut, et un classicisme de bon aloi. Ceci est confirmé par son écriture théâtrale ; on parle peu de sa première pièce, *La fuerza del amor*, en 1901, et dont l'action se situe en 1636, une comédie de cape et d'épée « à l'ancienne », non seulement « classique » mais parfaitement ringarde (en 1901). Par contre, *Azorín* fera du théâtre ouvertement maeterlinckien en 1928, et (pseudo) surréaliste à la fin des années 20; ce qui confirme un peu le côté caméléon ou attentif aux modes du personnage. Le prestige d'*Azorín* tient sans doute dans cet entre-deux subtil qui fleure bon l'esprit nouveau sans rompre avec le passé ; il résout à sa façon, très personnelle, la problématique du socle et de la lézarde en édifiant son œuvre (sa statue) sur deux socles complémentaires : le socle de la prose espagnole historique et le socle de la littérature moderniste, parce qu'il est trop fin, trop cultivé et trop bon stratège pour ne pas avoir compris que le Symbolisme comporte des aspects amenés à constituer le socle de l'avenir. Tout cela est certes bien ambigu, sa modernité est vraisemblablement bien moins aboutie qu'on le croit, ou plus tournée vers une actualisation du passé, mais son nom, à la différence de tant de « marchepieds » plus maladroits, n'a pas sombré dans l'oubli (de là à être lu, sauf par une minorité d'universitaires..., c'est une autre affaire).

Il y a aussi les faux « marchepieds », ceux qui se donnent pour tels, les Trissotins qui se pavanent dans les *tertulias* où souffle l'esprit, ou simplement ceux se croient appelés à un destin supérieur trop grand pour eux. Ils sont très bien représentés dans cet ouvrage. Comme Eugenio Noel, cet énergumène qui se croit investi d'une mission

nationale contre la corrida et le flamenco où il croit déceler les obstacles majeurs à la régénération de l'Espagne. Son échec pathétique et pitoyable ne tient pas tant à ce que sa croisade contre les ennemis du progrès sombre d'elle-même dans l'indifférence, qu'à sa double impuissance ; sa faiblesse idéologique, tout d'abord (il se trompe de cause et d'ennemi) et son incapacité à forger une écriture qui, pour gesticulante et forcenée qu'elle soit, n'est qu'un réalisme vociférant et ne porte en elle aucun germe de modernité. Il incarne l'échec de la légion disparate de la Bohème espagnole (il prétend ne pas en faire partie, mais il a quand même beaucoup de points communs avec elle), incapable de porter le moindre projet de rénovation, qu'elle soit intellectuelle, idéologique ou esthétique. Par sa violence et son bagout, Eugenio Noel n'en est pas moins un exceptionnel objet d'étude sur l'incapacité de certains aspirants à la modernité à ébrécher le socle, à apporter la moindre lézarde.

Le cas d'Álvaro Retana serait en quelque sorte l'antithèse de Noel. Noel est un furieux sincère. Retana est un dandy, qui louvoie avec adresse, depuis les années 10 jusqu'à la guerre, dans les petits mondes chatoyants de la mode, de la chanson de variété, du journalisme pour grand public et du roman rose ou vert. Son (apparent) anti-conformisme, le souci de son image publique, son goût de la polissonnerie (très retenue) le situent dans le camp de ces innombrables folliculaires, ces professionnels du journalisme de potins, ces producteurs infatigables du marché en pleine expansion de romans courts et de nouvelles qui titillent les lecteurs sans les offusquer. Mais sa coquinerie de façade n'en fait ni un penseur ou un esprit critique, ni un rénovateur du langage narratif, bien au contraire. Il exploite des filons, chasse la gloire et l'argent, et les allusions à son homosexualité ne sont que des arguments supplémentaires de notoriété et de succès de librairie. À la fin des années 20 et dans les années 30, Aleixandre, Lorca, Cernuda, etc., auront plus de pudeur et de talent dans le traitement littéraire de leur homosexualité, à la différence de Retana l'imposteur, si loin de Wilde, de Gide, de Lorrain et de Rachilde dont il prétend parfois suivre les pas.

Parmi les impostures, il est tentant de ranger l'entreprise romanesque de Tomás Borrás. L'affaire est plus compliquée. Non pas parce que Borrás, qui est une gloire des tréteaux espagnols, étroitement lié aux hommes et aux institutions théâtrales les plus en cour, soit devenu ensuite un adepte furibond de la Phalange, mais parce qu'en devenant romancier, il prétende apporter sa pierre littéraire à l'édifice politique de FE, faire

œuvre novatrice. Bien sûr, le roman de 1924, analysé ici par David Ares, a des effluves nauséabondes (son antisémitisme, par exemple) et on aura quelque difficulté à s'en régaler, sous quelque angle que ce soit. Borrás pose quand même le problème de l'« avant-garde » fasciste en Espagne, dans les domaines artistique et littéraire, une question soigneusement éludée par les études universitaires hispaniques.

Les dramaturges Villaespesa, Marquina et Benavente représentent une facette emblématique de l'histoire littéraire espagnole. Ils ont été, tous les trois, entre les années 1890 et 1910, les figures de proue du Modernisme espagnol. Très cultivés, très informés, grands connaisseurs de la modernité littéraire européenne, ils se sont battus (Villaespesa et Marquina surtout) pour introduire et enraciner le Symbolisme en Espagne. Ils furent indiscutablement les artisans efficaces de la lézarde en poésie et en théâtre. Puis, très tôt pour Benavente, et dans les années 10 pour Marquina et Villaespesa, ils ont conçu un théâtre historique définitivement conservateur, nationaliste et patriotique, un théâtre au service des valeurs traditionnelles de l'Espagne impériale. L'image de rebelles et de rénovateurs qu'ils se sont forgée dans leur jeunesse, et qu'ils conserveront toute leur vie, leur confère une aura de « modernes » (tout au moins aux yeux de leur public), entretenue sagement par certains traits stylistiques hérités de leur passé « décadent » (un goût prononcé pour la couleur et les fresques mythiques, pour Villaespesa, la sonorité du langage et le goût du signifiant chez tous les trois). Benavente maintient même le doute tout au long des années 10 et 20, avec ses « comedias de magia » (article de Lise Jankovic), d'une extrême ambiguïté, dans la mesure où il prône, dans ces comédie magiques, le théâtre le plus aux antipodes de sa production commerciale et bourgeoise habituelle et dans la mesure également où, sous couvert de retour à une théâtralité résolument moderne, il montre les limites de son audace et la permanence de ses travers (tendance au conceptisme, au bavardage, triomphe du théâtre du mot sur le théâtre de scène). Tous trois représentent le détournement, la transgression ou le dévoiement des grands principes symbolistes au profit de leur contraire, ils illustrent la perversion d'un mouvement résolument novateur à l'origine qui devient le socle identitaire et académique des groupes dominants les plus conservateurs et, d'une certaine façon, en occupant abondamment les scènes espagnoles, ils font figure de socle et œuvrent efficacement à la stagnation du théâtre national.

Une troisième catégorie pourrait s'intituler la victoire du socle. Elle comprend des individus ou des groupes qui, bien que dotés de réels talents, susceptibles d'apports substantiels aux avant-gardes ou à la modernité, finissent en quelque sorte vaincus, écrasés par les forces contraires qui les broient et les récupèrent. Ángeles Santos (étudiée par Cécile Bassuel) et José María Hinojosa (Isabelle Cabrol), après des débuts prometteurs dans les avant-gardes, retournent au bercail conventionnel d'où ils étaient brillamment sortis. Hinojosa, *señorito* andalou, fils de propriétaires terriens, est d'abord un rebelle qui investit dans le surréalisme toutes les formes de rejets familiaux, sociaux et culturels de sa caste d'origine, avant de retrouver ses terres, son clan et les valeurs qu'il a un temps stigmatisées ; son œuvre demeure comme une des manifestations les plus singulières de la poésie et, surtout de la prose surréaliste espagnole. Le cas d'Ángeles Santos est plus pathétique. Promise à un avenir brillant, elle peint des univers étranges et forts remarquables par la critique : puis cette promesse esthétique, elle aussi, rompt brutalement avec l'avant-garde, bâillonnée puis vaincue par le poids de la famille (et donc, de tous les socles idéologiques, sociaux et culturels) et d'un mari artiste peintre qui la condamne à une peinture mièvre pour boudoirs bourgeois. À une période (les années 20 et 30) où, précisément, les femmes artistes conquièrent leur autonomie et la libre expression de leur talent, si l'on pense à Ernestina de Champourcín, Lucía Sánchez Saornil et Concha Méndez (en poésie), ou à María Blanchard et Maruja Mallo (en peinture), Ángeles Santos fait indéniablement figure de victime d'une société castratrice et intolérante, aveugle au point de ne pas tolérer la moindre lézarde ou le moindre écart en dehors des chemins balisés.

Le cas des représentants de la « figuración lírica » (Eliseo Trenc), infiniment moins dramatique, serait l'exemple contraire, celui d'une tendance, ou d'une perspective esthétique, sans doute peu ou pas organisée, qui n'aurait pas réussi à percer, à se faire reconnaître dans un panorama où les avant-gardes esthétiques les plus dominantes et rigides, surréalisme compris, s'érigent en gardiens du sérail de la modernité ; la lézarde qu'ils proposent, sans doute légitime, est bridée par les autres lézardes qui profitent du relais de la critique et des marchands d'art pour s'imposer. La reconnaissance, dans les années 90, de cette « figuration lyrique » ne change pas grand chose à l'affaire, mais elle intéressera sans doute les historiens de l'art et les marchands.

Parmi les « victimes » de l'histoire, il y a évidemment tous les exilés, en particulier ceux de l'exil républicain espagnol de 1939 ou du franquisme, qui ne renoncent ni à la parole ni au « progrès », sous quelque forme que ce soit. Au-delà du drame existentiel de chacun, la tragédie de l'exil tient, avant tout, dans la perte de racines vitales, la perte d'un socle essentiel, celui de l'histoire nationale, dont ils sont radicalement exclus par la victoire franquiste. C'est sans doute ce qui explique qu'ils s'accrochent avec ferveur à un autre socle national, celui de la langue et, plus spécialement de la poésie, symbole d'un langage total, sensoriel et métaphysique qui maintient le contact avec la terre et la culture d'origine. Écrire en exil, pour des poètes comme Eugenio de Nora, ou des philosophes comme García Bacca ou María Zambrano, c'est moins une question d'objet (peser sur la réalité est illusoire) qu'entretenir une langue et fonder, non pas une rationalité théorique ou pratique qui n'a aucune chance de s'employer en Espagne, mais une Poétique au service de l'homme et de l'être (nécessairement espagnol puisque c'est sa langue qui le construit, lui et son histoire). L'énergie d'un García Bacca et d'une María Zambrano pour inscrire leur pensée et leur écriture dans la matérialité de la langue castillane, tout à fait parallèle à l'énergie déployée par des poètes exilés comme Emilio Prados ou Juan Ramón Jiménez pour inscrire les leurs dans la problématique du « ser » et de l'« estar », ou l'énergie angoissée d'un Eugenio de Nora pour donner une dimension humaine, humaniste, à une expression privée de ses récepteurs naturels, peuvent être analysées, à la fois, comme une volonté de s'enraciner dans le seul socle envisageable (la langue, la création) et de pouvoir, même à distance, même de façon illusoire ou utopique, contribuer à le fissurer autant que possible.

Les stratégies des « exilés de l'intérieur » (une expression fort discutable pour désigner les opposants intérieurs au franquisme) sont souvent du même ordre. Le roman de Mario Lacruz, *El inocente*, en 1953 (l'article de David Conte), relève sans doute de la même stratégie, avec, en plus, les menaces de la censure et les techniques du silence éloquent ou de l'intertextualité multiple et complice. Mario Lacruz s'invente des socles (le polar, le roman européen hérité de Camus) et des lézardes (les modèles sont détournés, croisés, peut-être parodiés) pour inventer un autre langage ou tout simplement exister dans l'Espagne étouffante de Franco. Lézarder le franquisme n'est pas une mince affaire, mais il faut essayer, et toutes les stratégies sont bonnes à prendre.

Reste une dernière catégorie, plus floue qui concerne, en fait, la littérature actuelle, depuis 1975 à nos jours. Si le débat entre convention et dépassement, entre tradition et modernité, entre académisme et dissonance est à peu près clair dans le passé (pour simplifier, sans préjuger du résultat, il est facile de définir les « bons » et les « méchants », ceux qui refusent le progrès et ceux qui aspirent à quelque chose de différent). Après 1975, les choses sont-elles aussi simples ? Sur l'essentiel, sans doute (il y aura toujours les immobilistes et les fonceurs, dans tous les domaines), mais les socles ont changé et, donc, les lézardes aussi. Deux exemples, dans cet ouvrage, montrent la complexité du problème. Il y a d'abord, ce groupe de poètes de Grenade dont parle Encarna Alonso, prétendument fondateurs d'une « nouvelle sentimentalité ». Se poser le problème d'une rénovation (progressiste) de la création poétique, au début des années 80, c'est-à-dire dans une phase de dépassement de la dictature et de la Transition, est tout à fait légitime et sympathique à priori. Que signifie la poésie et, plus difficile encore, la poésie engagée, dans une Espagne « nouvelle », démocratique, ouvertement européenne et avide de cosmopolitisme ? Les réponses des membres du groupe de Grenade, pourtant conduits par un leader confirmé, tanné par les batailles antifranquistes, sont décevantes à plus d'un titre. Les problèmes relationnels ont sans doute eu leur importance, mais ils n'expliquent pas tout. Ils n'expliquent pas, par exemple, l'absence de véritable réflexion formelle sur la nature d'une hypothétique « nouvelle » avant-garde, ni certaine confusion dans la forme de l'engagement dans cette Espagne qui reste à reconstruire. Le repli de ces poètes vers un lyrisme très personnel, égoïste en quelque sorte, est sans doute l'expression d'une impuissance, s'il est vrai, comme disaient les poètes des années 30 (Machado compris), que le lyrisme intimiste est le dernier refuge des poètes bourgeois incapables de se transcender dans la communauté. Leur étiquette collective et, donc, leur raison d'être – « la nouvelle sentimentalité » – était déjà tout un programme. Une fois de plus, il ne suffit pas de se décréter d'avant-garde ou rénovateur pour réussir.

Le deuxième exemple est celui du théâtre de José Sanchis Sinisterra (analysé par Evelyne Ricci). Il y a dans ses pièces un tel jeu de miroirs entre tous les socles et toutes les lézardes (historiques, idéologiques, esthétiques) que cela en devient vertigineux pour le spectateur qui se prend à douter de la réalité de tout. Sanchis Sinisterra n'est cependant pas un architecte du doute pour le doute, mais un stratège des frontières

(appeler son théâtre « teatro fronterizo » est une trouvaille), là où tout se joue et où tout peut basculer, et qui doit projeter le spectateur vers des interrogations saines, utiles, dérangeantes mais constructives, au moyen d'une théâtralité du vertige scénique, donc du plaisir théâtral. Sur le mode paradoxal et quelque peu « cruel », pour parler comme Artaud, Sanchis Sinisterra construit un monument théâtral résolument moderne, efficace tant sur le plan humaniste ou historique (il invite à réviser l'histoire d'Espagne, l'histoire de la conquête de l'Amérique, l'histoire littéraire) et sur le plan esthétique (la question du genre de nos jours, des grands modèles de référence, d'une nouvelle théâtralité, et de la réception) ; en somme, un jeu à multiples bandes, infiniment ludique et ambitieux à la fois.

Cet inventaire de « cas » n'est pas aussi hétéroclite qu'il n'y paraît. Chacun dessine, en fait, une situation exemplaire du conflit entre tradition et modernité, entre continuité et rupture. Et le conflit n'est jamais simple. Les socles existent bel et bien et on sait qu'ils sont durables et résistants ; on peut (on doit) les reconnaître, les identifier, peser leur capacité de nuisance ou leurs bienfaits. Les socles sont même nécessaires, car aucune lézarde ne jaillit du néant, mais toute innovation doit être confrontée aux forces qui la brident. Les lézardent sont infiniment plus complexes à décrire et à évaluer, parce que les stratégies sont elles aussi multiples, depuis la simple résistance maladroite jusqu'à la rébellion iconoclaste. L'échec d'une lézarde, si l'on en croit la plupart des cas étudiés, n'est jamais une question de « sincérité » ou de chance, mais une question de maturité du sujet lézardant, une maturité intellectuelle et formelle fort rare, ce qui se comprend. Et certains échecs peuvent quand même s'avérer utiles, ou pionniers, ou féconds ; c'est l'histoire qui décide.

Les enseignements qu'on peut tirer de tout cela sont nombreux. À commencer par les perspectives qui s'offrent pour les auteurs et les œuvres qu'on regarde sous cet angle et qui s'en trouvent considérablement enrichis. On insistera surtout sur les conséquences méthodologiques. En premier lieu, il est clair que l'histoire littéraire et culturelle ne fonctionne mécaniquement pas avec des compartiments étanches ; tout est imbriqué, fait de perméabilités ondoyantes et évolutives, de stratifications dont les déplacements sont plus ou moins lents. Les socles sont lents, les lézardes le plus souvent soudaines et rapides, avant de se solidifier elles-mêmes vers la lenteur. Ce qui devrait conduire à

revoir certains outils critiques, certains concepts, certaines routines : par exemple, remettre en question les étiquettes trop commodes, les principes de classements arbitraires et figés (comme cette méthode –sic – des générations, on ne peut plus anti-historique).

Ce qu'on peut retenir, enfin, de ces études, c'est l'alliance possible et nécessaire de l'histoire et des textes. Il est frappant de constater le nombre d'auteurs et de courants qui ont tenu un discours de la nouveauté, qui ont spéculé, bataillé avec leur temps, qui ont imaginé des projets d'écriture nettement orientés vers une quelconque rénovation, mais dont les réalisations déçoivent ; la production littéraire de Rueda, Llanas Aguilaniedo, Eugenio Noel, Retana, *Azorín* même, en témoigne. Les intentions, pour légitimes ou intelligentes qu'elles soient, ne supposent pas nécessairement et mécaniquement que l'œuvre leur corresponde. L'accumulation de données contextuelles et historiques sur une période ou une œuvre est indispensable, parce qu'elle donne une idée des enjeux et des tensions pas toujours explicites ou conscients. Mais, en littérature et dans les arts, il faut aussi « lire » les œuvres, de très près, et voir en quoi elles sont en harmonie ou non avec leur projet et leurs intentions. C'est en cela qu'une histoire culturelle des littératures et des arts prend tout son sens.