

## Cadence et décadence de Salvador Rueda

### Résumé

Autour des années 1890 en Espagne, Salvador Rueda juge nécessaire de renouveler la poésie de son temps. Nous verrons, à travers certains de ses écrits et de ses recueils, qu'il fait preuve d'une sensibilité inédite, mais sans jamais heurter de front les conventions de l'époque. Il abandonne d'ailleurs ses velléités novatrices au tournant du siècle, soucieux semble-t-il de correspondre aux attentes de la critique. Ce personnage paradoxal, perçu tour à tour comme précurseur de la poésie dite moderniste puis comme représentant des valeurs traditionnelles espagnoles, reflète sans aucun doute les contradictions d'un pays où le chemin vers la modernité littéraire est long et sinueux.

### Resumen

Alrededor de los años 1890 en España, Salvador Rueda considera necesario renovar la poesía de su tiempo. Veremos, a través de algunos de sus escritos y poemarios, que demuestra una sensibilidad inédita, pero sin jamás cuestionar del todo las convenciones de la época. De hecho, abandona sus pretensiones innovadoras a finales de siglo, preocupado al parecer por no defraudar la crítica. Este personaje paradójico, considerado ya como precursor de la poesía modernista, ya como representante de los valores tradicionales españoles, sin duda refleja las contradicciones de un país en el que el camino hacia la modernidad literaria es largo y sinuoso.

### Abstract

In the 1890s in Spain, Salvador Rueda deemed it necessary to renew the poetry of his time. My argument is that, in some of his writings and his books of poetry, Rueda proves himself to be of a new and original sensibility, but at the same time, does not directly confront the established conventions of his time. Eager as he was to conform himself to the literary critics' expectations, he forsaked his velleities of innovation at the turn of the century. The man, with all his hesitations, has been perceived first as the precursor of the so called modernist poetry, then as the ambassador of traditional Spanish values. He certainly reflects the contradictions of a country where the path towards literary modernity is long and winding.

Desde el *hombre musical*, desde *el ser rítmico* que piensa cantando, que siente cantando, que escribe cantando, el Poeta, hasta el retórico que consigue *aparentar este canto* sin poseerlo, ¡qué escala de gradaciones de mérito lírico!<sup>1</sup>

S. Rueda

---

<sup>1</sup> Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, édition et introduction de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993, p. 20.

« Un gran poeta que escribió mucha mala poesía » : ce paradoxe, formulé par le critique Donald F. Fogelquist<sup>2</sup>, met en lumière la problématique de la figure poétique de Salvador Rueda. L'ironie de cette formule est présente dans un jugement du même acabit, émis cette fois par Maeterlinck au sujet du symboliste français Albert Samain qualifié, lui, d'« excellent poète de second ordre »<sup>3</sup>. Ces deux sentences suggèrent l'existence de différents échelons au sein de la littérature. Elles oscillent entre l'éloge et la critique. Elles font allusion à l'incapacité de ces écrivains d'entrer dans la postérité au même titre que certains de leurs contemporains.

Rueda a voulu bouleverser les habitudes poétiques de son époque. Or, le décalage entre cette aspiration et l'ensemble de son œuvre a souvent été relevé. Sa poésie semble être le lieu de tendances littéraires contradictoires. Ses tentatives d'innovations, présentes dans des recueils publiés autour de 1890, sont difficilement conciliables avec la poésie à laquelle il s'est adonné abondamment par la suite, une poésie davantage traditionnelle, qui plaisait à une grande partie des Espagnols et de la critique, mais qui avait perdu la part de fraîcheur et d'originalité des précédents recueils.

Salvador Rueda rédige au début des années 1890 une série de lettres regroupées dans l'ouvrage *El ritmo. Crítica contemporánea*<sup>4</sup>. Celles-ci rendent compte d'une poésie espagnole mal en point. Leur auteur y exhorte les poètes à enfreindre les normes poétiques en vigueur : « Arrojad las muletas, muletilas y palitroques en que vais apoyados, y andad por vuestra cuenta y desplegad la energía de vuestros organismos. »<sup>5</sup> Tout porte à croire qu'il est le premier à avoir suivi ces recommandations et à s'être défait des entraves et des contraintes imposées par « une société dominée par de multiples pesanteurs culturelles »<sup>6</sup>. Les rénovations d'ordre métrique et expressif

---

<sup>2</sup> Donald F. Fogelquist, *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, p. 110. Cité par Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, p. 34.

<sup>3</sup> Cité par Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, p. 111.

<sup>4</sup> Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, (1<sup>er</sup> éd., Biblioteca Rueda, volumen IV, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1894), Édition et introduction de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993.

<sup>5</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 30.

<sup>6</sup> In Serge Salauin et Carlos Serrano, *1900 en Espagne : essai d'histoire culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1988, p. 144.

contenues dans les recueils *Sinfonía del año* (1888) et *En tropel* (1892) sont telles que sa poésie a été assimilée à la poésie moderniste de Rubén Darío. Il exercera, avec les Andalous Manuel Reina, Manuel Pasos, Ricardo Gil<sup>7</sup>, une certaine influence sur ses successeurs, comme Villaespesa ou Juan Ramón Jiménez. L'« Andalou universel » l'avoue : « Entre los *Camafeos* había sonetos de una belleza colorista indudable y nueva, que se me quedaban vibrando en la imaginación y eran equivalentes a los poemas de los hispanoamericanos. »<sup>8</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Rueda devient le poète espagnol par excellence et connaît un franc succès en Amérique Latine. Mais s'il est devenu l'un des poètes les plus populaires de son temps, ce n'est qu'auprès d'un certain public et parce qu'il s'est finalement tourné vers une écriture plus consensuelle, patriotique (Cuba le baptise « Poeta de la Raza »), consacrée à l'éloge de la nature et de l'esprit espagnols, et non pour sa tentative, amorcée quelques années plus tôt, mais inachevée, d'ébranler l'édifice littéraire de l'époque. Rueda en vient à rejeter les tendances les plus modernes, empêtré dans un parnassianisme<sup>9</sup> grandiloquent à l'heure où le symbolisme espagnol a d'ores et déjà fait ses preuves. Il n'est plus désormais un modèle pour les jeunes poètes qui contribuent au développement de la poésie espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, davantage attirés pas les modalités expressives d'un Machado ou d'un Jiménez.

Il va sans dire que la critique littéraire dominante l'a encouragé à accentuer les traits « casticistas » de son œuvre. À une époque où le pays a besoin de revendiquer son hégémonie culturelle, entretenir des liens avec les modernistes hispano-américains, les symbolistes français, ou subir quelque influence de leur part est vu d'un mauvais œil. Ces littératures sont considérées comme extravagantes, peu sincères, vides de sens, profanes, voire amORALES, et pèsent comme une lourde menace sur les lettres espagnoles. Rueda est donc sommé par Clarín ou Valera d'abandonner au plus vite ses audaces poétiques. Il se contente alors d'offrir au large public ce qu'il veut entendre mais, faute d'innover, son immense œuvre finit par tomber dans l'oubli.

---

<sup>7</sup> Les recueils les plus connus de ces auteurs sont *La vida inquieta* (1894), de Manuel Reina, *La caja de música* (1898), de Ricardo Gil et *Nieblas* (1886), de Manuel Pasos.

<sup>8</sup> In Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, p. 72.

<sup>9</sup> Nous songeons, par exemple, à la solennité du recueil *El bloque* (1896) ou à la section « El friso del Partenón » de *El país del sol* (1901).

Cependant, la poésie du XX<sup>e</sup> siècle est redevable de Rueda et de ceux qu'on a parfois qualifiés de « prémodernistes »<sup>10</sup>. Ces auteurs commencèrent à transgresser, doucement mais sûrement, un certain nombre de normes poétiques. Ils sont le lien entre le romantisme et le symbolisme. La charnière entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles correspond à l'avènement d'une conscience poétique nouvelle. Il s'agit ici de trouver quelle pierre Rueda a apporté à l'édifice littéraire, de cerner en quoi la poésie a avancé sous son impulsion, dans quelle mesure il a fait souffler un vent nouveau sur la poésie telle qu'elle était pratiquée à son époque et dans son pays, dans les années 1880-1890 espagnoles, à travers, d'une part, sa pensée théorique reflétée dans *El ritmo* et, d'autre part, les recueils les plus significatifs de ce renouveau poétique, *Sinfonía del año* et *Entropel*. Rueda est bel et bien un maillon de la chaîne qui a fait glisser le poème vers la modernité, au-delà de la question à proprement parler du *modernisme*. Ce concept sera abordé à la fin de cette étude car la progression de Rueda se construit en partie autour de ce terme problématique. Nous reviendrons ainsi sur les circonstances qui ont fini par reléguer dans l'ombre un poète, qui, alors qu'il se faisait couronner, en 1910, par le vice-président de Cuba au nom de la qualité exceptionnelle de sa poésie, devait être pris en pitié une vingtaine d'années plus tard par les jeunes poètes andalous. Nous songeons tout particulièrement aux sombres réflexions qu'une visite chez le vieil homme, dans les années 1930, en compagnie de Prados et Altolaguirre, suscita chez le jeune Lorca. Selon José Luis Cano :

Mientras descendían por el montecillo hacia la ciudad, el comentario de Federico era éste: el poeta no debía sobrevivir nunca a su poesía. ¿Qué tiene que hacer un poeta en este mundo cuando ya ha agotado su palabra y nadie le escucha? Lo mejor que debe hacer es morir<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Voir l'ouvrage de Katharina Niemeyer : *La poesía del premodernismo español*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1992.

<sup>11</sup> José Luis Cano, « Federico García Lorca en mi recuerdo », *La poesía de la generación del 27*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1970, p. 25-32. Cité par Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento...*, p. 19.

**Salvador Rueda Santos : 1857-1933**<sup>12</sup>

Tout débute un 2 décembre à Benaque, petit village de la province de Malaga. Le garçon naît dans une famille de six enfants et doit très vite aider ses parents aux champs et s’initier à toutes sortes de travaux pour survivre. Le curé d’un village voisin lui enseigne quelques notions de latin et le familiarise à la littérature du Siècle d’Or, chose extraordinaire à une époque où la majorité des paysans andalous vit dans l’analphabétisme le plus total. Rueda aime néanmoins à revendiquer le caractère autodidacte de son apprentissage. Il dit avoir tout appris de la nature :

Aprendí « administración » de las hormigas; « anatomía », desollando con evidente crueldad a las lagartijas; « historia natural », admirando el vestido de los insectos; « astronomía », mirando las musarañas; « náutica », cruzando a nado grandes distancias del mar que rompe en mi país; « antropología », visitando las grutas en persecución de las águilas; « música », oyendo los aguaceros; « escultura », buscando parecido a los seres en las líneas de las rocas; « color », en la luz; « poesía », en toda la naturaleza<sup>13</sup>.

Il va de soi que les lumineux paysages de la nature andalouse le marquent à jamais et sont la source première de son inspiration poétique. Cet enfant curieux de tout, d’une grande sensibilité, y réalise une étrange éducation sentimentale : « llegué a tener amores a los catorce años, con todas las mariposas que deslumbraban mis ojos, con todas las fuentes que me daban de balde su música y con todas las lejanías del cielo que se teñían de púrpura para morir. »<sup>14</sup> Le poète ne se maria jamais.

Dans les années 1870, après la mort de son père, Rueda est forcé de s’installer à Malaga où il exerce des métiers aussi divers que gantier ou guide touristique. Le jeune homme avait déjà écrit quelques vers et la ville, pleine de cafés et de revues, lui permet de côtoyer les cercles littéraires au sein desquels il sera de plus en plus apprécié. Les premiers vers qu’il publie sont écrits en collaboration avec deux amis (d’où le pseudonyme de « dos y medio »), mais les journalistes (notamment Narciso Díaz de

---

<sup>12</sup> Cette biographie s’inspire de deux ouvrages : Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento...*, et Manuel Prados y López, *El Poeta de la Raza. Salvador Rueda, renovador de la métrica. Ensayo crítico biográfico*, (1<sup>e</sup> éd., Madrid, Escelicer, 1941), Málaga, Instituto de cultura, 1967.

<sup>13</sup> Manuel Prados y López, *El Poeta de la Raza*, p. 27-28.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 28.

Escovar, directeur de *Mediodía*) ont tôt fait d'identifier les talents de la dernière « moitié » et Rueda est sollicité pour écrire d'autres poèmes. C'est ainsi qu'il débute une carrière journalistique au sein de diverses revues de la ville. Le recueil *Renglones cortos*, publié en 1880 à Malaga, regroupe les poèmes de cette époque.

Son succès est tel qu'il se fait connaître de Gaspar Núñez de Arce, dont il devient le protégé. *Noventas estrofas*, publié en 1883, lui est dédié. Ce dernier lui offre un poste à la *Gaceta de Madrid*, en 1882. Avec le sérieux et l'application qui le caractérisent, Rueda travaille pour divers journaux de la capitale. Il occupe l'une ou l'autre fois le poste de rédacteur en chef (au sein de *La Gran Vía* par exemple, en 1894). En 1890, il devient fonctionnaire et exerce comme archiviste à la Bibliothèque Nationale, puis au musée de reproduction artistique.

Pendant sa période madrilène, Rueda écrit et publie beaucoup. *Sinfonía del año* est considéré, en 1888, comme une nouveauté. Suivront des recueils comme *Estrellas errantes* (1889), *Cantos de la vendimia*, avec un prologue de *Clarín* (1891), *En tropel*, son œuvre la plus connue (1892), *Camafeos*, contenant quelques textes en prose (1896), *Mármoles* et *Piedras preciosas* (1900). Ces derniers titres renvoient sans aucun doute à l'esthétique parnassienne, notamment aux Français<sup>15</sup>. *Fuente de salud*, avec un prologue d'Unamuno, *Trompetas de órgano*, *Lenguas de fuego*. *Cantos al misterio, al hombre y a la vida* sont publiés en 1906, 1907 et 1908. Rueda est aussi l'auteur de nombreux livres de prose poétique, souvent consacrés à l'Andalousie : *El patio andaluz*. *Cuadro de costumbres* (1886), *El gusano de luz*, avec un prologue de Juan Valera (1889), *La cópula* (1906). On oublie souvent qu'il est également dramaturge, comme en témoignent des pièces comme *El secreto*. *Poema escénico* (1891), *La musa, idilio en tres actos*, représenté à Buenos Aires en 1901 avec María Guerrero ou *El poema de los ojos, drama en dos actos* (1908). Ses poèmes sont publiés dans de nombreuses revues, dont les très modernistes *Electra* et *Helios* du début du siècle.

À partir des années 1890, le talent de Rueda est reconnu par la plupart de ses contemporains même si des critiques émettent des réserves à propos de certains aspects de son œuvre rappelant la révolution moderniste. Les Latino-américains, en revanche, n'hésitent pas le considérer comme leur équivalent espagnol du point de vue de la

---

<sup>15</sup> Par exemple, le recueil *Émaux et camées* (1852) de Théophile Gautier.

renovation poétique. Rueda tisse des liens avec eux. Il écrit, en 1893, les prologues à *Sensaciones de arte* et à *Dijes y Bronces*, des Guatémaltèques Enrique Gómez Carrillo et Máximo Soto Hall. Il publie au cours de ces années un grand nombre de poèmes dans les revues modernistes hispano-américaines (notamment dans la *Revista Azul*<sup>16</sup>). En 1892, le Nicaraguayen Rubén Darío se déplace pour la première fois en Espagne, chargé d'assister aux cérémonies commémoratives de la découverte de l'Amérique. Rueda l'accueille avec enthousiasme, les poètes fraternisent, s'admirent mutuellement et les deux noms, synonymes d'une poésie nouvelle, sont désormais liés dans les esprits. Dans *En tropel*, Rueda évoque Darío en ces termes : « el que del lado allá del mar ha hecho la revolución en la poesía, el divino visionario, maestro en la rima, músico triunfal del idioma, enamorado de las abstracciones y de los símbolos, y quintaesenciado artista. »<sup>17</sup> Darío, quant à lui, qualifie Rueda, dans le « Pórtico » qui ouvre le recueil, de « gran capitán de la lírica guerra, / regio cruzado del reino del arte »<sup>18</sup>. Mais des dissensions éclatent à partir de 1899, lorsque Darío émet des critiques à l'égard de Rueda dans un article et exprime sa déception quant à l'évolution de son écriture, il parle d' « inexplicable decaimiento del malagueño »<sup>19</sup>. Malgré quelques tentatives de réconciliation, la querelle se poursuit à travers des échanges épistolaires ou via des articles dans lesquels se multiplient les attaques. Il semble que chacun veuille s'attribuer le premier rôle au sein du courant dit moderniste. Rueda en arrive à dire de celui qu'il avait tant admiré : « Darío era un hombre que ni en su conversación, completamente mate y vulgar, ni en hecho ninguno de su vida, revelaba el menor asomo de poeta. »<sup>20</sup> Le chemin est ouvert à un changement d'attitude de la part de Rueda, qui, par la suite, critiquera durement les mouvements modernistes et symbolistes.

---

<sup>16</sup> Roberto Campa Mada en parle dans son article « Los libros de Salvador Rueda y las revistas modernistas de fin de siglo », *Revista digital para los curiosos del Modernismo*, <http://magazinmodernista.com/?p=2744>.

<sup>17</sup> Salvador Rueda, *En tropel. Cantos españoles*, 2<sup>e</sup> éd., Madrid, Tip. de los Hijos M. G. Hernández, 1893, p. I.

<sup>18</sup> Rubén Darío in Salvador Rueda, *En tropel...*, *id.*, p. VII.

<sup>19</sup> José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », *El canto de las sirenas. (Páginas de investigación y crítica)*, vol. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 357-374, p. 363.

<sup>20</sup> Lettre de Salvador Rueda a Narciso Alonso Cortés, in Narciso Alonso Cortés, « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo », *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, Imp. Castellana, Valladolid, 1935, p. 178-210. Cité par José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », *id.*, p. 366.

Entre 1909 et 1917, il effectue une série de voyages en Amérique Latine, chargé par le Ministère d'Instruction Publique de réaliser un « viaje de acercamiento espiritual »<sup>21</sup>. Il sera acclamé à Cuba, aux Antilles, au Brésil, en Argentine, considéré comme le représentant suprême des lettres et de l'esprit espagnols. Cependant, l'orientation de sa poésie, qui n'est définitivement plus en phase avec les nouvelles investigations poétiques, finira par le marginaliser de la vie littéraire. Dans les années 1920, il demande sa mutation à la bibliothèque de Malaga où il finira sa carrière. Il se retire, à la fin de sa vie, dans une maison près de son village natal.

### ***El ritmo : à la recherche de la poésie perdue***

#### *Une critique de ses contemporains*

*El ritmo. Crítica contemporánea*, publié à Madrid en 1894, constitue le fondement de la pensée poétique de Salvador Rueda. Cet ouvrage met en branle les fondations littéraires de l'époque, tout en faisant émerger une conception quelque peu nouvelle de l'écriture poétique. Ces idées avaient déjà été ébauchées par Rueda dans des travaux antérieurs, tels que l'essai « Gatos y liebres », de 1891<sup>22</sup>, ou le texte « Color y música »<sup>23</sup> du recueil *En tropel*, de 1892. Dans ce dernier, il se disait déjà « refractario a la rutinaria nacional »<sup>24</sup>. Il se montrait réceptif aux changements dus aux bouleversements survenus dans les civilisations occidentales : « ha agregado la civilización moderna tanta nueva emoción a nuestra alma, se ha descompuesto en tales prismas lo que antes se ofrecía como un solo tono. »<sup>25</sup> Il estimait que l'on devait répondre à leur complexité par de nouvelles modalités poétiques.

*El ritmo* consiste en une dizaine de lettres écrites par le poète entre juillet 1893 et février 1894, à la demande du critique José Yxart, désireux d'en savoir plus sur « la gran revolución métrica que se está realizando »<sup>26</sup>, qui, à son goût, ne faisait pas suffisamment l'objet de débats en Espagne. Yxart avait prononcé, en 1892, un discours

---

<sup>21</sup> Manuel Prados y López, *El Poeta de la Raza...*, p. 103.

<sup>22</sup> Salvador Rueda, « Gatos y liebres », *La Ilustración Ibérica*, n° 438, 11.VII.1891, p. 6.

<sup>23</sup> Salvador Rueda, « Color y música », *En tropel...*, p. 181-185.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 185.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 182.

<sup>26</sup> José Yxart, « Una carta de Yxart », in Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 3.



au sujet du retard de l'Espagne en matière littéraire, lors de son accès à la présidence de l'Ateneo de Barcelone<sup>27</sup>. Il se pencha également sur le phénomène du modernisme catalan. La rédaction de ces lettres correspond à la période la plus novatrice de Rueda, quand celui-ci adhère à l'idéal de Darío et ne rejette pas encore en bloc les nouveautés étrangères.

Salvador Rueda s'attaque donc au paysage littéraire qui l'entoure, avec un ton si exalté et d'une manière parfois si violente (en témoignent les champs lexicaux de la médecine ou de l'impureté) que cet ensemble de lettres atteint par moment un caractère pamphlétaire. Le poète se plaint de l'état désastreux de la poésie espagnole, qu'il décrit au moyen d'un vocabulaire méprisant. Il évoque en effet « nuestros menguados y ramplonísimos poetas de todo lo que va de siglo »<sup>28</sup>, qu'il qualifie d'« eunucos líricos »<sup>29</sup> ne produisant que de la « quincalla lírica »<sup>30</sup>. Ses remarques ont essentiellement trait à l'usage limité que font ses contemporains de la métrique, donnant lieu, selon lui, à une extrême pauvreté sonore. Il estime que, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle espagnol, « todo cuanto *se ha cantado* ha sido con el mismo son »<sup>31</sup>, et il reproche aux poètes de ne pas utiliser l'ensemble des possibilités qu'offre la langue : « con ese teclado infinito del idioma, donde cada tecla es un ritmo, estos poetas de oídos de estuco se pasan la vida ejecutando *con un dedo*, en sólo ocho o diez teclas, la misma insoportable canturria. »<sup>32</sup>

Rueda fait toutefois ressortir du lot les grands noms, ceux qu'il élève au statut de « dieux ». Il évoque « el divino Bécquer »<sup>33</sup>, considère Espronceda « poeta de verdad, poeta como Dios y la Naturaleza mandan »<sup>34</sup> et reconnaît l'originalité des propositions de Zorrilla : « era, todo él, un *oído enciclopédico* que daba, hechas música, las ideas. »<sup>35</sup> Il émet cependant quelques réserves envers Quintana et Campoamor. De sorte que ses

---

<sup>27</sup> Voir la note de Marta Palenque, in Salvador Rueda, *id.*, p. 47.

<sup>28</sup> Salvador Rueda, *id.*, p. 11.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Id.*, p. 13. Les termes apparaissant en italique dans les écrits de Salvador Rueda mentionnés tout au long de ce travail sont toujours soulignés par le poète.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>35</sup> *Ibid.*

critiques s'adressent en fait aux mauvais poètes, aux imitateurs, qui constituent une majorité et qu'il qualifie de « una turba de vates hueros, de plagiarios, de estúpidos »<sup>36</sup>.

Rueda pose l'existence de deux types de poètes : les « endecasilabistas » qu'il oppose aux « versificadores ». Le premier terme émane de l'emploi quasi systématique, selon Rueda, de l'hendécasyllabe (aux côtés de l'octosyllabe) de la part de ces poètes médiocres. Le néologisme lui sert à stigmatiser ceux qui n'ont pas l'oreille musicale. « No tienen una lira, tienen un monocordio; no tienen oídos, tienen roscos de goma »<sup>37</sup>, ironise-t-il. Son verdict est sévère : « los *endecasilabistas*, éstos tienen la culpa de nuestro atraso en poesía, de nuestro estancamiento lírico. »<sup>38</sup> Mais le terme finit par recouvrir le sens général de « mauvais poètes ». Les « versificadores », eux, sont mieux lotis puisqu'ils maîtrisent la métrique et varient les vers. Il cite en exemple Zorrilla en Espagne et Banville en France : « además de ser dueños de todos los troqueles, inventan ellos otros y es inagotable en su numen la inventiva métrica. »<sup>39</sup> Rueda applique également le terme de « versificadores » aux poètes, qui, malgré un emploi peu recherché des vers, font preuve d'une maîtrise de l'art poétique, tel Campoamor. « Esos, aunque no se expresen más en un solo ritmo, serán monótonos, sí, pero siempre poetas »<sup>40</sup>, soutient-il. Les emplois de « endecasilabistas » et « versificadores », au-delà d'un problème de métrique, finissent donc par établir une opposition entre la bonne et la mauvaise poésie. Son discours peut cependant sembler confus. Le caractère désordonné et quelque peu équivoque de l'ouvrage a d'ailleurs souvent été mentionné par la critique. Que rejette le poète, la monotonie de la forme ou, tout simplement, le manque de talent ? Les deux, incontestablement : Rueda condamne les poèmes sans forme procédant d'esprits monotones.

Si le propos est parfois ambigu, c'est parce que Rueda finit par ranger tous les poètes dans le même sac. Prenant pour cible les poètes français, dont il admire pourtant le talent en matière de versification, il étend sa critique aux « versificadores », comme le montrent les passages suivants : « tanto por lo que tiene Gautier de poeta, nos seduce

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 30.

por lo que tiene de artífice »<sup>41</sup> ; « parnasianos, decadentes, simbolistas y demás *tallistas* de la frase [...], vengan en buen hora con su afiligranada orfebrería. »<sup>42</sup> Dès lors, même les bons poètes du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont considérés que comme un moindre mal. « Que, a falta de poetas, vengan *versificadores* »<sup>43</sup>, écrit Rueda. Les bons versificateurs se trouvent relégués au statut de « *fríos retóricos, calculadores, arquitectos de la lengua* »<sup>44</sup>, Quintana étant le parfait exemple d'un « matemático del ritmo »<sup>45</sup>. Rueda met donc en évidence le caractère artificiel et élaboré de leur art.

De manière générale, la tare dont souffre principalement la poésie de son époque est donc son manque de variété, tant au niveau de la métrique que des thèmes traités ou du vocabulaire choisi (« la misma basura cerebral »<sup>46</sup>). Rueda ne voit dans la poésie espagnole que « un reducido número de temas que apestan de viejos y podridos »<sup>47</sup>. Il la compare au travail du boucher : « Nuestros poetas, que cogen un metro cualquiera como si fuese una tripa, y en ella meten todo lo que les salta en la mollera, sea de la índole que sea, claro es que resultará, en vez de verso perfectamente ajustado a la idea, un *embutido*<sup>48</sup>. »

Rueda recherche les causes de ce désastre. L'une d'entre elles, étonnante de la part du poète d'origine rurale, est d'ordre social, révélant une conception élitiste de la poésie : « como la mayoría de los poetas son vulgo, vulgo ramplón, hablan como para ellos mismos ; de ahí su pobreza de expresión. »<sup>49</sup> Aussi Rueda suggère-t-il que les classes sociales défavorisées ne devraient pas s'aventurer à écrire, au risque de porter préjudice à la poésie espagnole.

Mais Rueda attribue surtout ce triste panorama à une rhétorique mal enseignée : « la vulgar, la ramplona, la insoportable de nuestra *lirica de artificio*. »<sup>50</sup>. Il parle de « nuestros poetas, encastillados aún en la retórica de Maricastaña »<sup>51</sup>. Le point de mire

---

<sup>41</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>45</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>46</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>50</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 25.

de cette critique est la Real Academia Española, qui suspend l'évolution naturelle du langage (l'académicien « se ocupa en amarrar bien fuerte a las palabras que quieren ir »<sup>52</sup>). Face à « un mar de vocablos en descomposición »<sup>53</sup>, il ne reste plus aux poètes, « voz *del otro mundo* »<sup>54</sup>, qu'à cotoyer les cadavres que sont devenus les mots, leur tâche se limitant à « levantar *muertos*, galvanizarlos, *fingir* en ellos la vida », d'où le titre de la sixième lettre, « Parálisis del idioma ». Les comparaisons parlent d'elles-mêmes. Les membres de la Real Academia sont qualifiés d'inquisiteurs, de « señores del cerebro y nervios fosilizados »<sup>55</sup>. L'institution serait « un lago infecto donde se pudren las palabras por falta de actividad »<sup>56</sup>. Rueda écrit aussi :

Una Sociedad creada para poner obstáculos a las corrientes de agua, para *enclaustrar* la atmósfera, para detener el curso de las ideas, para impedir el vuelo de los pájaros, para paralizar el crecimiento de la vegetación, para enfrenar el torrente circulatorio de las arterias, para impedir, en fin, toda transformación natural, toda evolución de la vida. [...] Los malos académicos entorpecen, retrasan el término de las transformaciones<sup>57</sup>.

La métaphore naturelle, si chère à Rueda, est d'autant plus significative qu'il est fait allusion aux théories transformistes appliquées ici au langage – ce qui pourrait le ranger du côté des modernes et de la « gente nueva ». En effet, il se base sur une conception évolutionniste du langage (« el idioma es *un cuerpo vivo* »<sup>58</sup>), comme l'avait déjà défendu, par exemple, le théoricien Eduardo Benot. Rueda estime donc que les mots vivent, se détériorent, et meurent. C'est alors qu'il faut les remplacer par d'autres, plus aptes à exprimer la pensée, préconise-t-il, puisque « las voces, en fuerza de usarlas, se quedan roncadas »<sup>59</sup>.

Rueda émet donc de rudes critiques à l'égard de ses contemporains, qui, selon lui, ne produisent qu'une poésie médiocre et ne font qu'imiter les grands modèles du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous sommes face à une diatribe contre une poésie espagnole malade qu'il

---

<sup>52</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 29.

faut soigner. Signalons qu'il n'est pas le seul à constater ainsi ce vide poétique. L'Espagne souffrante est un topique en cette fin de siècle. Dix ans auparavant, Pompeu Gener publiait *Literaturas malsanas. Estudios de Patología literaria contemporánea*, dans lequel il qualifiait la rhétorique de vice à écarter.

*Les remèdes proposés : nature et rythme*

La comparaison avec la nature occupe une grande partie des lettres de Rueda. Selon lui, pour parfaire son art, le poète doit puiser dans les vertus que recèle la nature. Il pointe du doigt le caractère artificiel d'une majorité d'œuvres poétiques. Le talent du véritable artiste doit être inné. Un poète l'est par nature et par « tempérament ». Rueda espère alors l'avènement d'un poète « en el cual *nazcan las armonías sin calcularlas* »<sup>60</sup>. Malheureusement, l'Espagne compte, selon lui, peu de poètes répondant à cette définition : « en España, quizás porque la *retórica* está [...] *en la atmósfera*, el poeta se hace, no nace. »<sup>61</sup> L'opposition culture-nature se profile également dans les passages suivants : les poètes originaux, « los verdaderos, de las almas músicas », différents des poètes « hechos por el cultivo, por el estudio, por el buen gusto y por el talento »<sup>62</sup>. Rueda conteste le travail et l'effort à l'œuvre dans l'élaboration d'un poème. Signalons au passage que l'obstination à ne pas revenir sur un poème pour l'améliorer a peut-être nui à Rueda, lui qui mettait un point d'honneur à écrire ses vers d'une traite.

Le poète est défini comme « un organismo musical, distinto, en su *esencia*, del de los demás seres. Es una especie de lira rítmica, que si una pena la sacude, se queja en ritmo »<sup>63</sup>. Les qualités des autres poètes restent inaperçues dès lors qu'ils écrivent « sin estar sacudido por la chispa divina »<sup>64</sup>. Son approche des vers de Zorrilla évoquant un cheval au pas de course confirme l'importance que revêt, pour lui, l'inspiration (qui d'ailleurs, même au Siècle d'Or, « tenía camisa de grillos y esposas »<sup>65</sup>). Il écrit à propos de ce poème :

---

<sup>60</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>63</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>64</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>65</sup> *Id.*, p. 40.

¿Es posible [...] que fuese *construido por la paciencia*, que realizara mediante talento, perseverancia, buen sentido y demás facultades inferiores al genio? ¡Jamás! Esa forma brotó ella así en el ser de un poeta de verdad, surgió deslumbradora, triunfante, como una divina visión artística<sup>66</sup>.

Nature ou Dieu, peu importe : pour Rueda, le véritable poète ne feint pas, il ressent le poème. Salvador Rueda en vient enfin au rythme, l'antidote par excellence permettant de faire ressurgir la vraie poésie :

Semejante afonía, semejante ronquera, necesita curación, y pronta. ¿Con qué? Con el antídoto: con variedad de ritmos, con variedad de estrofas, con combinaciones frescas, con nuevos torneados de frase, con distintos modos de instrumentar lo que se siente y lo que se piensa<sup>67</sup>.

En matière poétique, la variété est le maître-mot. La monotonie risque de finir par « rendirnos al sueño, por amodorrarnos, por imbecilizarnos »<sup>68</sup>. Rueda érige donc à nouveau la nature en modèle. Il faut s'inspirer de sa richesse car elle contient « el ritmo infinito »<sup>69</sup>. On y trouve du rythme partout, en observant, par exemple, le vol des oiseaux : « los pájaros vuelan por música de movimiento; cuando cierran las alas y tienen un compás de silencio (que en este caso sería un compás estático) vienen a tierra. »<sup>70</sup> « Todo tiene melodía interna »<sup>71</sup>, avait déjà écrit Rueda. Il montre que tout énoncé contient du rythme (Monsieur Jourdain serait surpris de découvrir qu'il pratique le rythme à toute heure), « hasta una estadística »<sup>72</sup>. À ceux qui affirment qu'un long paragraphe en prose en est dépourvu, il objecte que : « la memoria del oído humano es insuficiente para ir grabando los compases de esta línea [...]. La deficiencia, pues, está en nosotros, no en el ritmo »<sup>73</sup>. Rueda en donne pour preuve un paragraphe tiré d'un article de journal, dont il décortique chaque phrase, défendant le caractère rythmique de chacune d'elles. Il en profite pour faire montre de ses talents de versificateur en composant des vers basés sur le rythme et les mètres de chacune des phrases en

---

<sup>66</sup> *Id.*, p. 22. Le poème de Zorrilla est « La carrera » de *Granada. Poema oriental* (1852), comme nous l'indique en note Marta Palenque in Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 61.

<sup>67</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>68</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>69</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>71</sup> Salvador Rueda, « Color y música », p. 181.

<sup>72</sup> Salvador Rueda, *El ritmo*, p. 37.

<sup>73</sup> *Ibid.*

question. Dans la neuvième lettre nommée « El acento », Rueda développe le sujet et affirme que ce qui compte avant tout, c'est la position des accents dans le vers. Plus loin, il postule l'égalité de toutes les combinaisons rythmiques, à condition qu'un poète les harmonise avec le sujet traité. Il n'y a pas de rythme beau ou laid en soi. Cet ajustement entre thème et métrique est illustré par les fameux vers de Zorrilla visant à reproduire la course effrénée d'un cheval au galop. Marta Palenque nous rappelle le procédé utilisé : la « *escala métrica* »<sup>74</sup>, c'est-à-dire l'emploi de vers de plus en plus longs.

### *El ritmo : une véritable révolution ?*

Le moment est venu de se poser la question de la modernité des propositions de Rueda. On peut constater que certains de ces postulats ont un air de déjà-vu. Par exemple, l'harmonie que Rueda exige entre le fond et la forme, entre le sentiment exprimé et le type de vers employés (longueur, rythme trochaïque ou iambique par exemple) a déjà été mise en pratique. La poésie de Zorrilla en est un bel exemple. Dans le domaine théâtral, d'ailleurs, Lope de Vega conseillait déjà, en 1609 : « *Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando. / Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan [...]*. »<sup>75</sup> Par ailleurs, la vision que Rueda a de l'inspiration et de l'élaboration d'un poème va à contre-courant de la démarche intellectuelle d'écrivains plus modernes, tel un Valéry, par exemple, qui considèrera le travail et la persévérance comme des qualités inhérentes au vrai poète. Mallarmé ou Jiménez verront dans l'écriture du vers un moment loin de toute émotion et prôneront le contrôle de l'intelligence sur l'instinct.

En outre, force est de constater que Rueda n'a pas élaboré dans *El ritmo* une théorie absolument nouvelle, comme tout pourrait porter à le croire. Il défend tout bonnement une versification davantage basée sur l'accent contre une versification purement syllabique. « *El ritmo no está en el número de sílabas, como creen muchos retóricos, sino en el acento* »<sup>76</sup>. Ceci n'est cependant pas nouveau. La versification, espagnole qui

---

<sup>74</sup> Voir Marta Palenque in Salvador Rueda, *id.*, note p. 61

<sup>75</sup> Il s'agit des vers 305-312 de *El arte nuevo de hacer comedias*.

<sup>76</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 39.

plus est, ne peut être purement syllabique ou quantitative, de par la nature même de la langue. Rueda a en réalité dû être influencé par des discours sur la versification. En effet, le débat est d'actualité à l'époque. En 1835, le Vénézuélien Andrés Bello, dans son ouvrage *La ortología y métrica*, théorise le concept de vers accentuel face à une vision du vers fait de syllabes brèves et longues, qui tirait son origine des langues romanes. Plus tard, en Espagne, Eduardo Benot prône une versification faite de clausules alternant syllabes fortes et faibles, tout en soutenant l'importance de l'accent, dans *Examen crítica de la acentuación castellana* (1866) et *Prosodia castellana y versificación* (1892)<sup>77</sup>. Rueda fait également allusion à Barbieri, un compositeur, qui, à la même époque, menait des réflexions sur le rôle prépondérant de l'accent dans la musique. Rueda se pose pourtant comme innovateur. Il affirme à la fin de la dernière lettre adressée à Yxart : « he mal desarrollado el tema del ritmo: a oscuras, porque, como usted bien dice, nadie ha escrito absolutamente nada sobre este asunto en todo lo que va de literatura española. »<sup>78</sup> Il rajoute pourtant en note : « ni los estudios gramaticales de D. Andrés Bello ni el discurso académico de Barbieri hablan una palabra del ritmo propiamente dicho. »<sup>79</sup> Son discours reste relativement flou.

Il faut croire que l'originalité de Rueda consiste surtout à prêcher une disposition libre, et surtout variée, des accents dans le vers, et à ne pas s'enfermer dans des moules. Les rythmes doivent venir naturellement au poète, surgissant des profondeurs de son âme. Il ne faut en aucun cas « poner a priori el acento »<sup>80</sup>. Il va un peu plus loin encore quand il affirme que la musique est capable de déclencher des sentiments ou de suggérer des idées (« nos hace sentir ideas de amor, o de patria, o de venganza »<sup>81</sup>) car, alors, le rythme est esprit : « el ritmo es seguramente idea. »<sup>82</sup> Or, cette phrase nous renvoie inévitablement à l'esthétique (ou l'éthique ?) de Rubén Darío. Nous découvrons dans le prologue de *Prosas profanas* (écrit entre 1896 et 1901) des similitudes dans leurs pensées respectives. D'une part, Darío, à l'instar de Rueda, commence par émettre

---

<sup>77</sup> Voir Marta Palenque, « Introducción », in Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. VXIII-XXI et également Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 4<sup>e</sup> éd., Ediciones Guadarrama, Madrid-Barcelona, 1974.

<sup>78</sup> Salvador Rueda, *id.*, p. 46.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>81</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>82</sup> *Id.*, p. 35.



des critiques à l'égard de ses contemporains : « por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente », « estando muchos de los mejores talentos en el limbo del mismo Arte a que se consagran. »<sup>83</sup> D'autre part, les dernières lignes du prologue ont trait, précisément, au rythme : « ¿ Y la cuestión rítmica ? ¿ Y el ritmo ? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. »<sup>84</sup> Nous touchons ici à un point de convergence évident entre les deux esthétiques, même si l'approche de l'Espagnol peut paraître davantage instinctive.

Au-delà de cette question, il semble que Rueda s'oriente par endroits vers une nouvelle conception du vers et de la poésie. Si les auteurs passés n'ont pas négligé de s'y intéresser, il semble toutefois que Rueda ait pressenti les bouleversements qu'allait expérimenter le XX<sup>e</sup> siècle en matière de théorie poétique. Il évoque par exemple l'importance de l'aspect typographique du poème, à une époque où l'oralité est primordiale en matière poétique. La « escala métrica » de Zorrilla suscite chez Rueda la réflexion suivante : « los ojos están estrechamente enlazados, en asuntos de poesía, con el oído. »<sup>85</sup> Un dernier aspect de la pensée de Rueda attire également notre attention. La dernière lettre, intitulée « La poesía como resumen de las bellas artes », le rapproche de certains postulats symbolistes concernant la relation entre les arts. Il considère que : « la pluma de un poeta tiene mucho de un pincel, de pentagrama, de cincel y hasta de escuadra. »<sup>86</sup> Il parle de « poeta-escultor » à propos de Leconte de Lisle, de « poeta-músico » pour José Zorrilla, de « poeta-pintor »<sup>87</sup> pour Théophile Gautier. Rueda n'insiste pas seulement sur les multiples possibilités qu'offre la poésie, il élève également cette dernière au rang d'art suprême : « superior al teatro, su foro no es limitado por telones; es todo el Universo, y aun los universos imaginarios que invente el poeta. »<sup>88</sup> Quand Rueda postule que « el Universo es una urdimbre, una colosal

---

<sup>83</sup> Rubén Darío, « Palabras liminares », *Prosas profanas, in Poesía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999, p. 35.

<sup>84</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 37.

<sup>85</sup> *Id.*, p. 32

<sup>86</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Id.*, p. 45.

urdimbre de ritmos »<sup>89</sup>, est-ce seulement une métaphore poétique ? Nous croyons que Rueda touche ici à une vision plus complexe des rapports entre musique et poésie<sup>90</sup>.

Jorge Urrutia, dans un essai particulièrement réussi sur le symbolisme (*Las luces del crepúsculo*<sup>91</sup>), évoque la question de l'importance de la musicalité depuis le romantisme jusqu'au symbolisme. Il affirme que le désir d'imprégner le poème de musique ne constitue en aucune façon un caprice esthétique de la part du poète qui, en réalité, propose une nouvelle approche de l'existence. Comprendre la musique dans son sens premier conduit à des interprétations erronées. Urrutia explique : « los románticos insistían en la música, pero como metáfora de la armonía universal o como su símbolo. »<sup>92</sup> Il fait allusion au mythe de Babel, qui a instauré une rupture des hommes avec la nature mais également avec l'univers en général. Il faut voir dans la recherche symboliste de la correspondance entre les arts, qui avait déjà été proposée par Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, le désir d'interpréter et de décoder l'univers, à travers la mise en relation inattendue de choses dont l'homme ne soupçonne pas même l'existence.

Ne peut-on pas voir alors dans la pensée de Rueda un désir d'accéder, à travers la musique et ce qu'elle suggère, à la connaissance de l'univers ? Il présente le rythme comme le fondement de la vie : « desde el ritmo de nuestro pulso al ritmo a que van atados los astros del Universo, que yo llamaría el ritmo-origen, no hay más que una serie de escalas misteriosas que unen unas cosas a otras. »<sup>93</sup> Ces considérations renvoient incontestablement au symbolisme européen qui se forge dans ces années, autour, notamment, du concept d'analogie, ce démon qui très certainement régit les sens tout autant que les rythmes du poème. Octavio Paz revient sur ce concept qu'il définit comme « la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo »<sup>94</sup>, et qui fait également se correspondre les êtres et le monde. En poésie, ces correspondances sont exprimées par le langage : « la

---

<sup>89</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>90</sup> Avec Marta Palenque, « Introducción », in Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. XXVII-XXXI.

<sup>91</sup> Jorge Urrutia, *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.

<sup>92</sup> *Id.*, p. 84.

<sup>93</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 9.

<sup>94</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, Ediciones Capellades, 1998, p. 10.

analogía concibe el mundo como ritmo : todo se corresponde porque todo ritma y rima. »<sup>95</sup> « El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal »<sup>96</sup>, dit Paz. Ces phrases font étrangement écho aux propos tenus dans *El ritmo*. D'ailleurs, pour Paz, revenir à une versification irrégulière (propre en réalité aux langues romanes), basée exclusivement sur la distribution des accents, est une façon de revenir à une langue originelle perdue, tout en suggérant au lecteur des connexions, grâce au rythme de la langue. « Ya he señalado la conexión entre versificación acentual y visión analógica del mundo »<sup>97</sup> : c'est la conclusion de Paz et il nous semble que c'est également ce que Rueda a tenté de mettre à jour dans *El ritmo*, bien que d'une façon moins raisonnée.

Cet ouvrage, au ton naturel et spontané, nous semble contenir, en filigrane, quelques-unes des prémices qui constitueront les grands courants de la poésie moderne. Selon nous, en exigeant davantage de rythme, Rueda ne se limite pas à vouloir que les Espagnols écrivent bien. Il les incite également à se tourner vers une nouvelle conception de la poésie, profonde et capable de traduire l'univers – comme le proposaient des auteurs comme Baudelaire ou Maeterlinck (« Je voudrais étudier tout ce qui est informulé dans une existence [...] »<sup>98</sup>). Nous ne résistons pas, pour asseoir notre propos, à la tentation de reproduire intégralement ce paragraphe de *El ritmo* :

Puede ser, en fin, que todo tenga inteligencia y sentimiento a su modo, y nosotros estemos incapacitados de poder deletrear sus misterios. Habíamos de estar erizados de ojos, verbigracia, y que cada uno de ellos tuviese la virtud de ver a través de lo espeso, de lo duro, de lo opaco, de todo lo impenetrable, para abarcar con la vista el infinito Poema. Habíamos de poseer mil lógicas para entender todas las demás. Habíamos de poseer una escala infinita de sentimientos, contrarios en su naturaleza, para poder disfrutar de todos los innumerables matices del sentir. [...] ; Oh ! ; Quien pudiera percibir en el tacto, en los ojos, en el oído, en el olfato, y en muchos más sentidos nuevos que se nos agregasen, toda la gran Orquesta, todo el gran Himno !<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> *Id.*, p. 97.

<sup>96</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Henri Maeterlinck, « Commentaire dramaturgique », in Claude RÉGY, *La Mort de Tintagiles*, Paris, Babel, 1997.

<sup>99</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 10-11.

*El ritmo* a une évidente visée didactique. Rueda prétend orienter les poètes et apporter un message nouveau, tel un messie. Il proclame le caractère actuel de son ouvrage : « lo indudable es que el tema del ritmo está ya en la atmósfera, se *masca*, como suele decirse »<sup>100</sup>, dit-il, en évoquant au passage l'intérêt que porte *Clarín* à ce sujet. Cependant, il semble que Rueda exagère le caractère innovateur de son entreprise et valorise son rôle au sein de ces débats. Il nie le fait que d'autres aient pu avant lui réfléchir sur le rythme, et prétend que lors de la rédaction de ses premiers essais, il n'imaginait pas que le sujet éveillait déjà tant d'intérêt : « yo no sabía, ni podía imaginarme, que tal asunto preocupaba a estéticos y preceptistas de naciones extranjeras. »<sup>101</sup> Il va jusqu'à retranscrire les paroles d'un ami lui ayant prédit que ses théories seraient « una *salida de tono*, una nota exótica »<sup>102</sup>.

Au-delà de ces prétentions, l'ouvrage *El ritmo* constitue avant tout un appel à s'affranchir des chaînes de la culture poétique en vigueur à l'époque. En ce sens, il représente une tentative de se libérer des normes imposées et pratiquées. Même s'il se laisse souvent guider par la passion et se montre quelque peu caricatural par endroits, Salvador Rueda est conscient que la poésie doit évoluer, comme cela s'est d'ailleurs déjà produit, remarque-t-il, dans d'autres domaines artistiques, tels que le récit, la musique, la sculpture (il utilise l'adjectif « *evolucionado* »<sup>103</sup>). Il juge nécessaire que les poètes « artificiels »<sup>104</sup> entreprennent une révolution rythmique<sup>105</sup> et exige que « se revolucionen el léxico, el ritmo y la estrofa »<sup>106</sup>. Nous sommes face à un ouvrage original dans la manière de concevoir la poésie, un peu en avance sur son temps. Rueda est à la recherche d'un poète qui « *desinfecte* esta atmósfera del arte sin oxígeno y sin nada »<sup>107</sup>. Il estime que beaucoup d'Espagnols sont convaincus de la nécessité de ce

---

<sup>100</sup> *Id.*, p. 5.

<sup>101</sup> *Id.*, p. 5.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>104</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>105</sup> D'où le nom de la deuxième lettre : « De por qué hace falta la revolución rítmica en la poesía castellana », *id.*, p. 6.

<sup>106</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 14.

changement, mais qu'aucun poète n'ose s'y atteler, « porque ellos comprendren que no han de ser los que han de tirar la primera piedra »<sup>108</sup>.

Salvador Rueda a-t-il jetté cette première pierre ?

### La timide modernité de Salvador Rueda

Comme le rappelle Hans Robert Jauss, les œuvres littéraires se définissent par rapport « à celles qui les ont précédées dans la “série littéraire” ainsi qu'au canon préétabli de leur genre »<sup>109</sup>. Avant d'aborder quelques vers de Salvador Rueda, rappelons donc rapidement quels étaient les canons poétiques en vigueur dans les années 1880.

#### *Une poésie bien huilée*<sup>110</sup>

Comme le démontre très justement Rueda, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne, la poésie se caractérise en grande partie par un manque de renouvellement et de variété, à tous les niveaux. Les jeunes poètes se contentent bien souvent d'imiter les grands modèles que sont Campoamor, Núñez de Arce ou Zorrilla. Dans les années 1850, au cours de la crise du romantisme, un noyau d'auteurs (Antonio de Trueba, Augusto Ferrán, Eusebio Blasco) ont recherché un lyrisme plus sobre, loin de l'éloquence et de la rhétorique propre au romantisme, mais n'ont eu guère de succès. L'œuvre de Bécquer, contenant les prémices du symbolisme, fait l'objet de jugements mitigés, et le lyrisme intimiste de Rosalía de Castro est inconnu de Valera et *Clarín*, alors représentants de la critique littéraire dominante.

À partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le poète a acquis une place de plus en plus haute dans la société, et la poésie s'en ressent. Elle est on ne peut plus correcte et s'embourgeoise. Il convient qu'elle corresponde à des normes dictées par un bon goût généralisé<sup>111</sup>. Ces exigences correspondent aux valeurs conventionnelles de la bourgeoisie espagnole, notamment madrilène. Il est souhaitable que la poésie, pour être

---

<sup>108</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>109</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

<sup>110</sup> Serge Salaün parle d'une poésie « bien rodée », in *1900 en España*, p. 147.

<sup>111</sup> Katharina Niemeyer analyse ces « normes » dans *La poesía del premodernismo español*.

moderne, traite de problèmes contemporains et nationaux. Elle doit être belle, surtout d'un point de vue moral - la recherche de la sensualité, par exemple, était tout à fait bannie. La versification se doit d'être parfaitement harmonieuse et régulière, tant au niveau des accents que des mètres. On valorise une poésie qui représente la réalité, même si celle-ci est idéalisée. Être original, c'est être singulier, et donc ne pas imiter. Le poète en aucun cas ne parle de son être le plus intime (d'où la mauvaise réception d'une poésie subjective de Bécquer). Il n'est guère étonnant, au vu de ces exigences, que l'extravagance, la fausseté, les dissonances ou l'érotisme perçus dans les poèmes modernistes latino-américains défrayent la chronique.

Cela donne lieu à diverses tendances. Juan María Díez Taboada, dans *Historia de la literatura española*, de Víctor García de la Concha, dresse une liste qui ne comporte pas moins de dix tendances ou sous-genres qui caractérisent la poésie post-romantique, dont nous retiendrons essentiellement : la poésie conceptuelle et philosophique représentée par Campoamor ; la poésie dite « civile » en ce qu'elle aborde les problèmes actuels, pratiquée par Quintana puis par Núñez de Arce ; la poésie festive et « costumbrista » que publie la revue *Madrid Cómico* ; la tendance classique et érudite relayée par Menéndez Pelayo ou Valera ; enfin, des poèmes à forte résonance romantique restent d'actualité, à travers Zorrilla, par exemple.

Mais le public, nous dit Rueda, commence à se lasser des hendécasyllabes et « de los temas obligados de todo poeta sin genio, que no va más allá del modelo ; de la grandiosidad escultórica vacía de jugo y belleza, y de tanto trompetazo rimado »<sup>112</sup>. L'écriture poétique se caractérise donc à cette époque par son immobilisme. « Le drame du vers à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il paraît banalisé », écrit Serge Salaün, « le vers ne surprend plus, il "opère uniquement sur des réflexes" »<sup>113</sup>. Rueda n'est pas le seul à regretter cet état de chose. Llanas Aguinaliedo dans *Alma contemporánea* (1899), estime : « Asombra pensar en lo poco nuevo que se ha venido diciendo desde los antiguos hasta nosotros. »<sup>114</sup> *Clarín*, malgré son attachement à certaines valeurs, se

---

<sup>112</sup> Salvador Rueda, « Color y música », *op. cit.*, p. 184.

<sup>113</sup> Serge Salaün *in 1900 en España, op. cit.*, p. 147.

<sup>114</sup> Cité par Marta Palenque *in* Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 51.

plaint également du vide poétique régnant dans l'Espagne de la Restauration « que da tantos jóvenes diputados y no da poetas »<sup>115</sup>.

*Une approche de « Sinfonía del año » et « En tropel »*

Rueda dit, dans *El ritmo*, ne pas avoir la prétention d'être le poète par excellence tel qu'il le conçoit (« repito que yo tampoco creo ser poeta »<sup>116</sup>). Cependant, bien plus tard, dans une lettre à Narciso Alonso Cortés datée de 1925, il évoque Núñez de Arce qui lui a facilité sa venue à Madrid, en 1882 : « no sospeché entonces el autor del *Vértigo*, que mi arte había de ser antídoto del suyo y del general que entonces reinaba, y menos podía sospecharlo yo. »<sup>117</sup> Il se revendique alors à maintes reprises comme le rénovateur de la poésie espagnole de ces années-là.

Pour autant, on ne peut pas dire que Rueda écrive une poésie véritablement iconoclaste. On le qualifie aisément, dès ses débuts, de « costumbrista », puisqu'il s'applique à dépeindre des paysages et les moments quotidiens de son Andalousie natale. Il développera, aux côtés notamment de Manuel Reina, le colorisme.

On a surtout parlé de *Sinfonía del año* et de *En tropel*, publiés en 1888 et 1892, qui ne trouvent pourtant pas grâce aux yeux de Rueda quand, une vingtaine d'années plus tard, il établit la liste des recueils qu'il estime le plus. On y trouve, çà et là, des choses nouvelles, aux côtés d'un héritage romantique encore assez prégnant. *Sinfonía del año* notamment fait figure d'exception dans ce qu'on a l'habitude de lire à l'époque. Sur l'un des exemplaires conservés à la Bibliothèque Nationale de Madrid, on trouve une dédicace de Rueda : « Al eminente escritor y sabio bajo todos conceptos, don Antonio Sánchez, dedica estos versos de espíritu modernísimo, su antiguo amigo y paisano, Rueda. »<sup>118</sup> Ce recueil évoque le passage des saisons à la campagne. La nature y occupe une place primordiale et la présence de l'homme y est à peine perceptible. Rueda se concentre sur l'immensité et les forces cachées de l'univers, mais s'attache bien plus

---

<sup>115</sup> « Carta-prólogo » de Leopoldo Alas *Clarín*, in Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, p. 11-22, p. 15.

<sup>116</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 29.

<sup>117</sup> In Narciso Alonso Cortés, « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo ». Lettre citée par Marta Palenque in Salvador Rueda, *id.*, p. 58.

<sup>118</sup> Cette dédicace manuscrite apparaît dans un exemplaire de *Sinfonía del año. Poema*, de Salvador Rueda (2<sup>e</sup> éd., Madrid, Imp. de la Publicidad, 1888) se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Madrid.

encore à mettre en scène les petits événements, parfois de l'ordre du minuscule, qui s'y déroulent. On y verrait presque des scènes du film réalisé un siècle plus tard : *Microcosmos, le peuple de l'herbe*<sup>119</sup>. Ce qui frappe le plus à la lecture de *Sinfonía del año*, c'est l'absence des thèmes généralement présents dans la poésie à cette époque : l'amour, l'exaltation de la patrie, les références politiques. Même le rapport à la nature, propre aux romantiques, y est traité de manière différente puisque la voix poétique y est quasi absente. Rueda cherche à se défaire de la grandiloquence habituellement utilisée. La force de *Sinfonía del año* réside d'ailleurs dans l'insignifiance même des objets choisis et dans la simplicité avec laquelle Rueda les évoque. En ce sens, cette écriture a presque l'ambition de toucher à une sorte d'autonomie du fait poétique.

Une sobriété surprenante se dégage d'un grand nombre de vers, comme ceux de la fin du premier poème :

El alma revive  
y el sol elabora con rayos de oro  
la flor en la rama<sup>120</sup>.

Ce dépouillement est encore plus fort dans des poèmes courts<sup>121</sup>. En effet, beaucoup ne sont formés que de quatre vers. L'un des poèmes les plus extraordinaires, selon nous, évoque la migration des oiseaux en automne :

Huyen los pájaros  
en caravanas,  
tras otros cielos,  
tras otras playas<sup>122</sup>.

Un autre poème, consacré à la course de chiens poursuivant un lièvre, renferme une cadence rassurante :

Tras de la liebre  
los perros vuelan,

---

<sup>119</sup> Film français de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996.

<sup>120</sup> Salvador Rueda, *Sinfonía...*, p. 9.

<sup>121</sup> Le recueil *Bajo la parra* de Salvador Rueda contient aussi, dans son livre premier intitulé « Estrellas fugaces », des « Poesías cortas ». Des poèmes en prose très réussis mériteraient également que l'on s'y attarde.

<sup>122</sup> Salvador Rueda, *Sinfonía...*, p. 28.



en raudo grupo  
de líneas rectas<sup>123</sup>.

Nous sommes face à une poésie sans but précis, gratuite. Il semble que Rueda ait écrit le poème n° XXX, constitué de deux vers seulement, formant un chiasme, juste pour le plaisir de la diction :

Corren los conejos y los saltamontes,  
unos dando saltos y otros dando coces<sup>124</sup>.

Le titre du recueil, *Sinfonía del año*, relie inévitablement son contenu à la musique. Rueda n'oublie pas d'imprégner ses vers de musicalité :

El manantial en la fronda  
su música hace sonar;  
una gota hace *tilín*  
una gota hace *talán*<sup>125</sup>.

Le recueil tire son charme de cette sobriété associée aux accents de poésie populaire, telle cette *copla* toute colorée :

Su muestrario de colores  
despliega la mariposa,  
y por el verde capullo  
asoma, viva, la rosa<sup>126</sup>.

ou ces hexasyllabes :

Apaga la dalia  
su luna de fuego  
y queda de flores  
el campo desierto<sup>127</sup>.

Tout en allitérations, ces courts poèmes répondent bien au projet de Rueda, qui suggérait dans le texte « Color y música » :

---

<sup>123</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>124</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>126</sup> *Id.*, p. 9-10.

<sup>127</sup> *Id.*, p. 33.

Y puesto que nuestro público está cansado de la poesía que ofrece la idea y el sentimiento de un modo *preciso*, ¿ qué inconveniente hay en ofrecer sentimiento e idea, por ejemplo, diluídos en la estrofa por medio de la música y del color, que, como hemos visto antes, son naturaleza misma de la poesía ?<sup>128</sup>

Les effets chromatiques sont à l'honneur dans nombre de poèmes. Le poème n°XII s'achève ainsi :

Abril baña sus tintas y colores,  
para lucirlos luego más radiantes.  
Joyas son los capullos y las flores,  
y de un tropel de chispas de diamantes  
los empiedra la luz con fulgores<sup>129</sup>.

Les alexandrins du poème n° XX déploient aussi une belle palette de couleurs :

El tronco echa sus gomas del sol al rojo brillo;  
la abeja unta en las flores sus patas de amarillo;  
la rana da en la peña, dejando el agua rota,  
y templea el grillo negro su lira de una nota<sup>130</sup>.

Métaphores et synesthésies viennent enrichir la densité expressive :

El mar de los trigos  
ondula sonoro,  
y forma rompientes  
y espumas de oro<sup>131</sup>.

La présence de poèmes très parnassiens au sein de *Sinfonía del año* a d'emblée apparenté Rueda au modernisme qui se développait en Amérique Latine. Il ne fait nul doute que ces alexandrins sonores ont fait frémir la critique :

Los rayos de la tarde las nubes arrebolan  
y bordan de oro vivo su chal de felpa roja.  
Ciudades incendiadas de nieblas vaporosas  
elevan sus veletas, sus cruces y rotondas.  
En fondo de zafiro resalta una pagoda  
con árabe protada y cifras misteriosas.

---

<sup>128</sup> Salvador Rueda, « Color y música », p. 185.

<sup>129</sup> Salvador Rueda, *Sinfonía...*, p. 13.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>131</sup> *Id.*, p. 20.

Al lado, un alto templo sin ruido se desploma,  
 y troncha sus columnas y apaga sus antorchas.  
 Filados caballetes de verde, azul y rosa,  
 sus rayas de colores encienden en la sombra.  
 La punta de un cimborio que el sol poniente dora,  
 semeja azul fantasma de túnica espaciosa<sup>132</sup>.

Le recueil *En tropel* a suscité beaucoup d'attention, mais a déjà perdu, semble-t-il, la candeur et la fraîcheur des poèmes courts et légers de *Sinfonía del año*. Rueda est plus concret dans la localisation de ses vers. La première section, « Cantos del norte », évoque ses impressions ressenties au cours d'un voyage en Asturies : « algunas de esas emociones van sometidas a musical lenguaje. »<sup>133</sup> Les autres sections, « Cantos de Castilla », « Sonetos » et « Cantos del Mediodía », sont consacrées à Séville, Valence, aux festivités qui s'y produisent, à l'éloge de leurs paysages.

Rueda revient à la poésie de ses débuts, qui lui avait valu un franc succès, tout en tentant par moment d'approfondir ses impulsions innovatrices. Les vers à forte résonance moderniste dans leur composante parnassienne et décorative sont aussi de la partie. *En tropel* scèle d'ailleurs l'amitié entre Darío et Rueda. Un « Pórtico » signé Darío, précédé de grandes éloges de la part de Rueda, ouvre le recueil ainsi placé sous le signe de la nouveauté.

Dans *En tropel*, le ton est généralement beaucoup plus grandiloquent. Il est annoncé dès le premier poème :

Esos cantos dolientes de eco sublime  
 que acompañan los tardos ejes premiosos,  
 parecen los de un pueblo que llora y gime  
 por que admiren sus grandes hechos gloriosos<sup>134</sup>.

Plus loin, le poème *Las xanas*, dans une quête des mystères de la nature similaire à *Sinfonía del año*, rappelle surtout la cadence darienne, répétitive et sonore, haute en couleurs et en sensorialité :

Son sus pestañas de oro,

---

<sup>132</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>133</sup> Salvador Rueda, *En tropel*, p. 8.

<sup>134</sup> *Id.*, p. 14.

y son sus dedos perlas,  
 y su pequeña escultura  
 está de nácares hecha:  
     sobre sus cuellos relucen  
 collares de gotas frescas  
 donde la luz de la luna  
 centelleando riela.  
 [...]

En los ovillos süaves  
 fulguran tintas diversas,  
 desde el azul de los lirios  
 al rojo de las cerezas<sup>135</sup>.

La suite est en « romance » :

El ala leve del cisne  
 con primor pulen y peinan  
 y la satinan rozando  
 sus mejillas marfileñas.  
 Las *xanas* tejen el velo  
 cuajado de finas piedras  
 con que las vírgenes puras  
 en el tálamo penetran<sup>136</sup>.

Les strophes de « El tablado flamenco », poème très rythmé et musical dédié à Rubén Darío, contiennent des procédés chers au Nicaraguayen, avec des jeux d'échos reflétant le tournoiement de la danse :

Las palmas alegres de ritmo vibrante  
 indican las vueltas del cuerpo ondulante,  
 y arrancan suspiros del pecho anhelante  
 las palmas alegres de ritmo vibrante<sup>137</sup>.

[...]

El concurso alegre se agita y vocea  
 al lúbrico canto que aturde y marea,  
 y a la bailadora que el talle cimbre  
 el feroz concurso aplaude y vocea<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>136</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>137</sup> *Id.*, p. 144.

<sup>138</sup> *Id.*, p. 145.

Aux côtés de ces expérimentations, l'on trouve des vers consacrés à la « Gaita asturiana », qui célèbre « las glorias de edades pasadas<sup>139</sup> », et des poèmes narratifs évoquant un village des Asturies, les travaux des champs ou le mystère de la guitare.

Un sonnet semble rappeler des « rimas » de Bécquer, qui se finit par :

Borra de ti lo esquivo y altanero,  
que más te quiero cuanto más te miro,  
y más te miro cuanto más te quiero<sup>140</sup>.

Juan Ramón Jiménez disait : « en Rueda mismo hay infinidad de cosas extraviadas, olvidadas, que un antólogo inteligente podría recuperar, haciéndolas valer. »<sup>141</sup> Des passages de *Sinfonía del año* mettent à jour une nouvelle sensibilité artistique déjà à l'œuvre en Europe. *En tropel*, un peu plus conventionnel, continue de foisonner de richesses métriques et de trouvailles. Juan Ramón encore expliquait : « El parnasianismo en España fue más bien colorismo. [...] La importancia de Rueda estriba en que representa un momento de transición al impresionismo; tiene cosas que no están en el parnasianismo. »<sup>142</sup> Tout ceci place indubitablement Rueda au cœur d'une certaine originalité.

Différent, original, certes ; mais non révolutionnaire. Il est utile de rappeler, dans un premier temps, que Zorrilla avant lui usait de ces jeux poétiques et musicaux – qui avaient d'ailleurs dû influencer Darío. Jorge Urrutia fait allusion aux recueils écrits au Mexique, qui regorgent de ces descriptions parnassiennes figées, mais rythmées et hautes en couleur<sup>143</sup>.

En outre, si l'on compare la poésie de Rueda à celle de ses successeurs, il tombe sous le sens qu'il est encore loin de la poésie moderne à proprement parler. Pour Rueda, à l'image de la nature, l'artiste « ha de hacer de la pluma un instrumento dotado de

---

<sup>139</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>140</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>141</sup> *Id.*, p. 104.

<sup>142</sup> Juan Ramón Jiménez, in Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus Ediciones, 1958, p. 105.

<sup>143</sup> Jorge Urrutia (éd.), *Poesía española del siglo XIX*, Introd. p. 15-200, Madrid, Cátedra, 1995, p. 195.

vibraciones infinitas para recoger tanto matiz disuelto, tanta nota vaga e indeterminada, tanto secreto latido como anima esa grandiosa y secreta sinfonía »<sup>144</sup>. Malgré ce désir tout symboliste d'exprimer les mystères de la nature et l'imprécision du monde, Rueda est loin d'en être arrivé à ce degré de modernité. Le mystère symboliste se trouve, lui, au sein même du poème. Dans la poésie moderne, le vers en soi est le premier objet à décoder. La poésie de Rueda, elle, est transparente et explicite.

Par ailleurs, l'intériorisation du monde n'a pas encore eu lieu chez Rueda. Le paysage de l'âme, si cher à ses successeurs lui est tout à fait étranger<sup>145</sup>. Rueda est certes passé maître dans l'art de donner une âme aux objets, à la nature, cette âme n'est pas encore la sienne :

La triste gota  
suenan en la cueva  
como el quejido  
de un alma en pena<sup>146</sup>.

On le constate aussi dans cette danse diabolique des feuilles mortes volant au vent :

Sometido a las leyes del remolino,  
el baile de las hojas forma su danza,  
y empujado en las alas del torbellino  
gira y traza las vueltas de su mudanza.  
El aire arrebatado mueve las frondas,  
y en el abierto espacio suenan sus ondas,  
como el órgano truena bajo las naves.  
Las hojas temblorosas dan su lamento  
ansiando que la tierra sus tumbas abra,  
pero sus mil zurriagos sacude el viento  
y acelera la horrible danza macabra.  
[...]  
En tanto que en dorados giros inquietos  
avanza el torbellino de las escamas,  
claman al alto cielo los esqueletos  
alzando los terribles brazos de ramas<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Salvador Rueda, « Color y música », p. 183.

<sup>145</sup> Katharina Niemeyer analyse bien les différences entre prémodernistes et modernistes dans *La poesía del premodernismo español*.

<sup>146</sup> Salvador Rueda, *Sinfonía...*, *op. cit.*, p. 42

<sup>147</sup> *Id.*, p. 33.

Ces feuilles mortes ont quelque chose d'inquiétant, mais l'être du poète n'est pas engagé dans leur tourment. Les mystères demeurent au dehors. On ne peut parler chez Rueda de la métopoésie indissociable de l'écriture moderne. Il a certes le mérite, notamment dans *Sinfonía del año*, de ne pas forcément offrir une réflexion concrète sur le monde, de ne pas faire à tout prix passer un message. Eugenio d'Ors analyse les objets de Rueda : « pasman los sentidos pero no provocan la mínima reflexión. »<sup>148</sup> Le poète n'a pas vocation à transcender ce qu'il voit.

Rueda a bien pressenti que le changement devait se passer du côté du rythme. Mais il centre davantage le renouveau de sa poésie sur l'inspiration ou la proximité de la nature : « mi modernismo es una revolución de innovaciones y flexibilidades rítmicas, y todavía más de esencias, de valores espirituales. »<sup>149</sup> Il introduit de nouveaux vers en Espagne<sup>150</sup> mais, malgré des trouvailles métriques importantes, le poète n'a pas encore conscience du lien entre le rythme du vers, utilisé à bon escient, et son sens. Rueda ne brutalise donc pas suffisamment le vers au point que cette brutalité même engendre de nouvelles significations. Le lecteur est rarement mis à contribution dans la compréhension de ses poèmes. C'est la tension provoquée dans la forme de la poésie, et non dans son contenu, qui, selon Serge Salaün, est absolument révolutionnaire. C'est « en accordant aux rythmes, aux sons, à la matérialité même du langage, la faculté de produire du sens »<sup>151</sup> que la poésie change réellement de nature et devient moderne.

Des poètes puiseront dans ses trouvailles<sup>152</sup>. Rueda a une certaine force expressive, mais il ne chamboule pas complètement les habitudes. Le pouvait-il à l'époque alors que trop peu de brèches, si nécessaires aux grands changements, l'avaient précédé ? Le

---

<sup>148</sup> Miguel d'Ors, *La Sinfonía del año de Salvador Rueda*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1973, p. 47.

<sup>149</sup> Lettre de Salvador Rueda à Enrique Díez-Canedo, citée par Cristóbal Cuevas García, in « Salvador Rueda : la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », *Príncipe de Viana*, n° 18, 2000, p. 113-126, p. 119.

<sup>150</sup> Tomás Navarro Tomás nous dit : « El lugar de Salvador Rueda en la avanzada de los renovadores de la versificación modernista se funda principalmente en la invención de los largos versos dactílicos de 18 y 17 sílabas con que trató de imitar el hexámetro. Fue, además, divulgador del hexadesacílabo de 8-8 ; del dodecasílabo ternario de 4-4-4 ; de las silvas asonantes en versos de 12, 10 y 6 sílabas ; de los versos amétricos de cláusulas repetidas, y de los sonetos en diversos metros. Siguió ligado a la métrica romántica por otros varios rasgos. », in *Métrica española...*, note 56, p. 467-468.

<sup>151</sup> Serge Salaün in *1900 en España*, p. 151.

<sup>152</sup> Certains critiques verront dans sa poésie les germes des futures « Greguerías ». L'intérêt de Rueda et de Lorca pour les mondes en miniatures et les insectes a également été souligné (notamment par Miguel d'Ors, dans *La Sinfonía del año de Salvador Rueda*, p. 31).

regard nouveau qu'il porte sur son art fait l'effet d'une décharge électrique ; l'une des étincelles, peut-être, qui permettra de mettre feu au lourd bûcher de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle espagnol.

### Un moderniste contrarié

#### *Un revirement imposé ?*

Le rôle de Salvador Rueda n'a pas été reconnu au même titre que celui de Rubén Darío dans la révolution poétique qui se tramait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le paradoxe de Rueda, à l'origine, d'ailleurs, du peu d'importance que certains finiront par lui accorder, est celui d'un prétendu moderniste se retournant soudainement contre le mouvement dans lequel il semblait s'inscrire dans un premier temps. Il rejette alors des pratiques proches des changements poétiques qu'il prônait. Rueda, qui se donnait le rôle de précurseur dans l'élaboration d'une nouvelle poésie espagnole, a tôt fait d'abandonner cette ambition, ou en tout cas lui donne une autre orientation.

Les querelles entre Darío et Rueda ont fait couler beaucoup d'encre et nous n'entrerons pas dans le détail de la polémique. Beaucoup d'études ne visent d'ailleurs qu'à chercher qui de Rueda ou de Darío a introduit en premier tel ou tel vers. Dans la lettre qui signe la fin de leur amitié, si mal reçue par Rueda, Darío condamne durement son évolution :

Los ardores de libertad estética que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo*, parecen ahora apagados. [...] Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara<sup>153</sup>.

Mais Darío n'a pas tort de percevoir chez Rueda un changement, qui s'explique en partie par l'influence qu'exerçait sur ce dernier la personnalité de Leopoldo Alas *Clarín*. Très admiré de Rueda, il était perçu par le poète comme « una especie de conciencia

---

<sup>153</sup> Rubén Darío, « Impresiones españolas », *España contemporánea*, 1899, in *Obras completas*, Vol. XXI, p. 236-237. Cité par José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », p. 363.



que se pone delante de nosotros cuando escribimos »<sup>154</sup>. *Clarín* s'est exprimé en diverses occasions au sujet de Rueda. Il a cerné son potentiel novateur. Il voit dans les *Cantos de la vendimia* « si no composiciones enteras, versos, estrofas, frases musicales que me suenan a verdadera poesía y que tienen sello de novedad »<sup>155</sup>. Mais s'il a confiance en son talent, il émet néanmoins un certain nombre de réserves à l'égard de Rueda. Le jugement que *Clarín* porte sur *El ritmo* est intéressant : « Su último libro, *El ritmo*, es toda una batalla contra molinos de viento. Hasta las cosas justas las estropea porque las exagera »<sup>156</sup>. Il considère que l'entreprise théorique de Rueda porte préjudice à son œuvre. « Queríale más encerrado en sus ensueños, siguiendo sus instintos sin defenderlos en el ágora » ; « tiene verdadero ingenio y no necesita, para ser alguien, meterse a político del Parnaso, manía muy extendida entre la juventud moderna » ; « los jóvenes (en Francia particularmente) hablan demasiado de doctrinas »<sup>157</sup> ; « Rueda canta a Andalucía con *teorías* de franceses »<sup>158</sup> : ces jugements de *Clarín* procèdent essentiellement de sa méfiance envers le modernisme de Darío. Le grand écrivain finira cependant par reconnaître la qualité de son œuvre quelques années plus tard. Dans le prologue qu'il écrit pour les *Cantos de la vendimia*, en 1891, il condamne sévèrement une strophe dans laquelle Rueda évoque la « fósil / escuela inútil clásica » :

¿ Con qué derecho llama usted inútil a la escuela clásica ? Pues esos cantos a la vendimia y de otras faenas poéticas del campo ¿ quién los cantó hasta ahora mejor que los clásicos ? ¿ De dónde sino del clacisismo, aunque sin usted saberlo acaso, le viene la hoja de la tradición poética y retórica que usted aprovecha en sus imágenes y en sus cuadros ? Lo que no es clásico, ni bueno, es la redundancia, la vaguedad de algunos contornos, la exageración nerviosa [...] <sup>159</sup>.

Et il conclut : « espero que usted llegue a dominar la poesía naturalista (que tiene por inspiración la naturaleza). »<sup>160</sup> Ce conseil encouragea certainement Rueda à prendre la

<sup>154</sup> Salvador Rueda, « Los maestros. L. Alas *Clarín* », *La gran Vía*, n° 81, 3, enero 1895. Cité par Marta Palenque in Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 49.

<sup>155</sup> « Carta-prólogo », de Leopoldo Alas *Clarín*, in Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, p. 15

<sup>156</sup> *Clarín*, « Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza », *Madrid Cómico*, n°566, 23/12/1893, in *Obras Completas. Tomo VIII, Artículos (1891-1894)*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2005, p. 606-610, p. 607.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Leopoldo Alas *Clarín*, « Salvador Rueda (Conclusión) », *Madrid Cómico*, n° 567, 30.XII.1893, in *Obras Completas...*, *id.*, p. 621-624, p. 622.

<sup>159</sup> « Carta-prólogo » de Leopoldo Alas *Clarín* in Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, p. 17.

<sup>160</sup> *Id.*, p. 21.

nature comme exemple dans les postulats de *El ritmo*. Rueda dira d'ailleurs plus tard que, face aux importations par trop « féminines » de la lyrique française, il s'est vu obligé, de redonner de la force à la poésie espagnole : « Hac[ía] falta una reacción gigante y una reintegración profunda a la naturaleza y a la vida. »<sup>161</sup>

Juan Valera s'en prend aussi à Rueda, notamment à son recueil *Himno a la carne* (1890) qu'il trouve moralement déplacé, alors que l'érotisme que le poète a osé exprimer se développe sur fond de christianisme bien pensant.

*Clarín* et Valera engagent donc Rueda à se consacrer à une poésie plus proche des valeurs espagnoles, et ce dernier se trouve être très influençable. Il tente encore de s'affirmer, quand il avance, en 1892, dans « Color y música » de *En tropel*, que le problème de l'immobilisme poétique se trouve du côté de la critique, qui manque de sensibilité artistique, « de percepción, de fantasía, y tiene el alma muy poco a flor de aire »<sup>162</sup>. Mais Rueda, qui s'était déjà autocensuré en supprimant un poème critiqué par *Clarín* de *Cantos de la vendimia*, abandonne progressivement la ligne plus moderne qu'il avait tenté de suivre pour se consacrer à une poésie en aucun cas soumise aux influences étrangères, nourrissant certainement l'espoir d'être ainsi reconnu par les siens. Ses critiques des mouvements auxquels il avait jusqu'alors en partie adhéré s'amplifient à partir de 1900. Le symbolisme français et le modernisme américain deviennent ses cibles. Lui seul est capable de rester authentique. Plus tard, il accusera même l'influence française (donc symboliste) d'avoir nui à la poésie espagnole qu'il représentait :

Todo ese *bagaje libresco*, todo ese *vicio de cultura*, detritus decadente, cayó sobre la salud de mi invasión de Naturaleza y forcejearon ambas tendencias. Siendo infinitivamente mayores en número los imitadores franceses que los creadores españoles reintegradores de la Vida, los mecanógrafos constituyeron fácil río<sup>163</sup>.

Et c'est le désir secret de devenir, peut-être, le grand poète espagnol de son temps, qui le conduit à écrire, en 1908, au sujet des Hispano-américains :

---

<sup>161</sup> Narciso Alonso Cortés cite cette phrase dans « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo », et José María Martínez Cachero la cite à son tour dans « Salvador Rueda y el modernismo », p. 374.

<sup>162</sup> Salvador Rueda, « Color y música », p. 181.

<sup>163</sup> Salvador Rueda cité par Cristóbal Cuevas García, in « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 120.

Después de haber imitado a Quintana, a Zorrilla, a Campoamor, a Bécquer, a Núñez de Arce y, por último, a mi humilde persona, ahora imitan a Kahn y a Laforgue en lo del acento. Será cosa, mi insigne amigo, de que los vates de América (salvo rarísima excepción), estén condenados eternamente a ser cacatúas [...]. Aprovechándose de la ignorancia y de la indiferencia general, trajeron la susodicha cantata de Kahn, y ¡ cuánta cotorra española y americana ! ¡ Como si fuera posible trasladar la complejión fonética de un idioma a otro, cuando cada uno de ellos, como cada organismo humano, tiene su temperamento!<sup>164</sup>.

Le propos est violent. Rueda fait preuve d'une incompréhension soudaine des possibilités modernistes ou symbolistes - dépourvues de nationalité et qui ne relèvent pas de la langue, mais du langage. Considérant que Rueda a pourtant su s'en approcher, nous ne pouvons que conclure que les réflexions du poète sont le fait des enjeux culturels d'une époque. Cuevas García parle d'une « renuncia empobrecedora » de Rueda : « quedó condenado, sin él mismo advertirlo, a mantenerse casi sólo de nutrientes indígenas. »<sup>165</sup> Ce revirement est l'une des causes de la décadence de Rueda, qui finira par voir les jeunes poètes adhérer à un modernisme qu'il ne représentait plus. Son écriture « casticista » explique le succès qu'il connaîtra en Amérique Latine, dans les années 1910, où une certaine ironie du sort voudra qu'il soit considéré comme un « antidoto » de Darío – à qui l'on reprochait aussi la contamination étrangère ! En tout cas, Jiménez, se confiant à Ricardo Gullón, avait bien cerné Rueda :

A Rueda le mataron entre la tertulia de don Juan Valera y el Museo de Reproducciones; le dieron un empleo en este centro y creyó que vivía en plena Grecia [...]. Entonces se dedicó a escribir poemas falsos, olvidando lo propio: su raíz andaluza y popular. Y es el caso que Rueda tenía personalidad y ritmos propios<sup>166</sup>.

### *Rueda dans l'histoire littéraire. Réflexions autour d'un terme problématique*

---

<sup>164</sup> Lettre de Salvador Rueda écrite en 1908 à Francisco González Díaz, in Sebastián de la Nuez Caballero, *Así el Tomás Morales (su vida, su tiempo y su obra)*, Universidad de La Laguna, 1956, t. I, p. 146-147. Cité par José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », p. 369.

<sup>165</sup> Cristóbal Cuevas García, in « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 126.

<sup>166</sup> Juan Ramón Jiménez in Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, p. 104.

Le chercheur Richard Cardwell n'a pas hésité à intituler « Salvador Rueda, primer modernista » un travail qui a constitué la première intervention d'un colloque organisé récemment à Malaga, lors du cent-cinquantième anniversaire de la naissance du poète (1857-2007), hommage qui a été l'occasion de revenir sur cet homme méconnu, peut-être mal compris<sup>167</sup>. Si ce terme permet de replacer Rueda dans les prémices d'une certaine modernité, il nous semble aussi que l'avoir rattaché au terme « moderniste » lui a porté préjudice.

Les diverses conceptions du rôle de Salvador Rueda au sein de l'histoire littéraire viennent de la pluralité de significations que renferme le terme « modernisme ». Ce ne sont pas tant les concepts de « précurseur », « innovateur » ou « novateur », qu'on a attribué à Rueda, qui posent question ici, que celui de « modernisme ». Définir et connaître Salvador Rueda peut enrichir notre appréhension du modernisme, certes, mais il faut également comprendre la manière dont le modernisme a été interprété pour saisir comment Rueda a été compris. Le cas de Rueda est intéressant parce qu'il met en évidence le fait que l'histoire littéraire est parfois davantage le fruit d'enjeux idéologiques, où sont défendues des valeurs étrangères à la littérature, que d'une vision véritablement objective (l'est-elle jamais ?) de la spécificité d'un individu ou d'une œuvre. C'est sans doute la preuve que littérature et histoire sont toujours imbriquées. Mais les critiques littéraires peuvent être des fabricants de littérature. Le modernisme nous semble être un exemple pertinent de l'orientation idéologique du fait littéraire. C'est ce que soutient Alfonso García Morales, puisqu'il propose une révision générale de l'histoire du modernisme :

Una de las tareas fundamentales que deberán encarar en el futuro próximo los historiadores del modernismo, no muy diferente a la de los demás historiadores

---

<sup>167</sup> Ces journées d'études, organisées par le « Congreso de Literatura Española Contemporánea » et intitulées « Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias », ont eu lieu du 26 au 30 novembre 2007, à Malaga. Les actes du colloque ont été publiés : Salvador Montesa (coord.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias. Actas del XVIII Congreso de Literatura contemporánea (Universidad de Málaga del 26 al 30 de noviembre de 2007). 150 aniversario del nacimiento de Salvador Rueda*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2008.

literarios, será hacer una lectura « metahistórica » de su etapa de estudio: más que escribir nuevas historias, ir haciendo la historia de las historias del modernismo<sup>168</sup>.

L'histoire littéraire doit être fissurée, repensée. Des critiques tels que Ricardo Gullón ou Richard Cardwell<sup>169</sup> ont entrepris cette tâche depuis une trentaine d'années, en tentant de revenir sur les raisons qui ont motivé les acteurs du modernisme, mais aussi sur le contexte littéraire. Leurs travaux s'inscrivent dans la pensée qui a commencé à analyser, notamment, les différences entre le modernisme espagnol et hispano-américain. Ils nous intéressent au plus haut point car la trajectoire de Rueda est indissociable de ce contexte délicat que représente cette époque charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Avec le recul, il nous semble que le modernisme tel qu'il a été considéré par la critique littéraire ne permit décidément pas à Rueda de poursuivre dans la voie qu'il s'était assignée au début. L'existence d'un modernisme dans la péninsule ibérique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, parallèle au modernisme hispano-américain, a été reconnue depuis longtemps. Le rôle clé attribué à Darío dans le développement du modernisme en Espagne a été nuancé. Il a été rapidement admis que les innovations différaient dans chaque continent : en 1900, le modernisme latino-américain a développé la composante parnassienne, quand les Espagnols se sont davantage inscrit dans le sillon symboliste (d'où le modernisme plus « intimiste » des tendances représentées par Jiménez ou les frères Machado qu'au modernisme que représenterait Rueda).

Rueda, indigné qu'il était par l'état de la poésie espagnole, n'a pas eu besoin de Darío pour ressentir le besoin de changer quelque chose. *Sinfonía del año* et *Azul* sont publiés la même année, et les poèmes de Darío mettent quelques années à se faire réellement connaître dans la péninsule. Rueda lui-même affirme : « cuando [Rubén Darío] vino la primera vez a España, ya la revolución poética estaba realizada, con elementos castellanos, en mi persona. Él aportó después lo francés. »<sup>170</sup>

<sup>168</sup> Alfonso García Morales, « Construyendo el modernismo hispanoamericano : un discurso y una antología de Carlos Romagosa », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 25, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, 1996, p. 143-170, p. 143.

<sup>169</sup> Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

<sup>170</sup> Lettre de Salvador Rueda publiée dans *El País* de Montevideo, le 17 février 1959. Cité par Cristóbal Cuevas García, « Salvador Rueda : la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 119.

Nous avançons l'idée que Darío est venu, d'une certaine manière, éclipser ces tentatives d'innovations, et que ce phénomène est dû au caractère complexe du terme « modernisme ». Juan Ramón Jiménez, entre autres, a proposé, dans les années 1950, la vision d'un modernisme comme un mouvement général composé de diverses tendances, nées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle d'une tentative, d'ordre artistique, de s'opposer à la pensée bourgeoise et au rationalisme en vigueur. John Butt, dans *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*<sup>171</sup>, suggère une définition du modernisme qui mette en lumière l'unité littéraire de la période 1895-1936, c'est-à-dire une période pendant laquelle s'implante la modernité poétique en Espagne, réunissant des tendances qui, selon lui, partagent « un afán común de replantar la relación entre las formas y el lenguaje literarios por una parte y la realidad por otra »<sup>172</sup>. Il part du principe qu'avant l'arrivée de Darío en Espagne, le modernisme, non seulement existait déjà, mais avait un autre sens, plus général, celui qui trouve son origine dans le terme anglais *Modernism* et désignant l'apparition de formes nouvelles. Le modernisme apporté par Darío avait des points communs avec la façon de pratiquer la modernité dans la péninsule (la rénovation métrique, l'importance de la forme, la recherche de la Beauté, le désir de rompre avec le matérialisme bourgeois). Il y a donc eu confusion entre les deux types de modernisme, qui différaient cependant sur d'autres aspects.

Cernuda, dans un essai au titre éloquent, « Por pertenecer a otra tierra », affirme que « el canon modernista impuso la solución de los poetas hispanoamericanos »<sup>173</sup>, les Espagnols contemporains de Darío, tel Rueda – Jiménez et les Machado sont plus jeunes – se voyant confisquer leur tentatives modernistes, et tentant alors de s'accomoder au modernisme « dominant ».

Les conséquences de cette confusion sont multiples. Le modernisme espagnol, assimilé au modernisme de Rubén Darío, a été pointé du doigt et rejeté, comme en rendent compte les attitudes de *Clarín* ou de Valera. Par ailleurs, dans ce contexte, les innovations que renfermait la poésie de Rueda n'ont été lues qu'en miroir du

---

<sup>171</sup> John Butt, « Modernismo y *Modernism* », in Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo? ...*, p. 39-58.

<sup>172</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>173</sup> Luis Cernuda cité par Jorge Urrutia, *Las luces del crepúsculo...*, p. 129.

modernisme de Darío<sup>174</sup>. Enfin, cette vision du modernisme a contribué à la marginalisation du mouvement en Espagne. Selon John Butt, « fue precisamente la evolución posterior del significado de “modernismo” la que hizo necesaria la invención de otro término para denominar a los autores no simbolistas del primer modernismo castellano »<sup>175</sup>, c'est-à-dire, le terme si peu convainquant de « Generación del 98 ».

Ce phénomène a été analysé en détail par Richard Cardwell dans son article « Modernismo frente a noventayocho : relectura de una historia literaria »<sup>176</sup>, qui met en évidence les partis pris idéologiques dans l'élaboration de certains groupes, loin de toute considération esthétique. Cardwell fait allusion, entre autre, à une vision de l'histoire littéraire initiée en 1930 par Ángel Valbuena Prat (dans son ouvrage *La poesía española contemporánea*), qui vise à opposer que que la critique a nommé « Génération de 98 » au modernisme, en attribuant à la première des qualités viriles et imposantes, et reléguant au second plan le deuxième, identifié à une logique féminine, donc insignifiante et inconsistante. Le modernisme, jugé comme tel, a été marginalisé par une Espagne franquiste en perpétuelle quête de valeurs traditionnelles et nationales – l'histoire répétant ainsi une injustice faite à Rueda un demi-siècle plus tôt. Et à Cardwell de conclure :

Así fue necesario inventar un nuevo capitán, una figura a quien se pudiera atribuir la importancia de su aportación puramente « artística » y esconder o anular los defectos ideológicos, también una figura hedonista, sensual, esteticista, musical, femenina en su temperamento. Queda claro que fue imposible alistar a Rueda como « primer modernista » en este contexto binario. De esta manera tuvo lugar la « invención » de Darío a la par que la « invención » del 98. Darío representa esta « absolutamente necesaria » figura porque es imposible que un artista « español » (o mejor « castellano ») sea el líder de un movimiento literario tan desacreditado y marginado. [...] El modernismo en España no podía ni debía tener un origen español. El modernismo tiene sus raíces en Francia, país decadente y corrupto por antonomasia, y en Latinoamérica, la tierra de sangres impuras, de mestizos e indios<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Comme le montre un article tel que Guillermo Carnero, « Salvador Rueda : teoría y práctica del Modernismo », *Anales de Literatura Española*, n° 4, 1985.

<sup>175</sup> John Butt, « Modernismo y *Modernism* », p. 50.

<sup>176</sup> Richard Cardwell, « Modernismo frente a noventayocho: relectura de una historia literaria », *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, 6, n°1, 1995, p. 11-24.

<sup>177</sup> *Id.*

Rueda est ainsi à nouveau marginalisé du mouvement moderniste. Il sera relégué, plus tard, au statut de prémoderniste ou parmi les « modernistas precoces u olvidados »<sup>178</sup>. Mais ces adjectifs ne sont guère satisfaisants dans la mesure où ils ne reflètent pas les caractéristiques propres à leurs acteurs, ni le rôle particulier qu'ils ont joué dans le développement des nouvelles tendances, comme l'a souligné Katharina Niemeyer<sup>179</sup>.

L'arrivée d'un nouveau modernisme, latino-américain, au sein d'une Espagne pleine de préjugés et désireuse de représenter une certaine « hégémonie culturelle » (pour réutiliser les termes de Cardwell) a porté préjudice, d'une certaine façon, à Rueda. C'est dans un contexte général qu'il convient de replacer la poésie et la pensée de Rueda afin de mieux les saisir. Sans sous-estimer l'influence de Darío, il faut les concevoir dans une conception plus vaste du mouvement moderniste. La querelle de Darío et Rueda pourrait alors être résolue. En définitive, comme l'indique García Cuevas : « Tanto uno como otro estaban expresando una convicción sincera : la de haber encabezado un movimiento poético al que todos daban el mismo nombre, pero que cada uno entendía a su manera.<sup>180</sup> ».

Salvador Rueda a momentanément occupé une place stratégique dans le développement de la poésie moderne en Espagne<sup>181</sup>, faisant émerger des idées nouvelles. On a pu observer un certain décalage entre la théorie et la pratique, entre la véhémence avec laquelle il prêche une transformation poétique dans *El ritmo* et les timides percées innovatrices de ses recueils. Quoiqu'il en soit, pour diverses raisons, il n'est pas allé jusqu'au bout de ses intentions premières. Quand son « colorismo » a été associé à un modernisme transgresseur venu d'ailleurs, la critique a vu dans son originalité une infraction aux codes de l'époque, une trahison à l'essence nationale.

---

<sup>178</sup> Cristóbal Cuevas García, « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas p. 113.

<sup>179</sup> Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*.

<sup>180</sup> Cristóbal Cuevas García, « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 114.

<sup>181</sup> Beaucoup de critiques (C. Manso, J. M. Cachero) citent Andrés González-Blanco qui, dans son ouvrage *Los grandes maestros Salvador Rueda y Rubén Darío : estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos* (Madrid, Pueyo, 1908), considérait déjà Rueda comme « lien de transition pour la poésie nouvelle » (cité par Christian Manso, dans « Salvador Rueda et *El Patio Andaluz* », *Anales de Literatura Española*, n° 6, 1988, p. 357-365, p. 368).



Tout se passe comme si Rueda, brimé qu'il était, n'avait pu assumer cette « déviance ». Il a sans doute anticipé les courants les plus modernes, les touchant à peine du doigt, mais son revirement complet est le signe, croyons-nous, de la spécificité de son pays en terme d'accès à la modernité<sup>182</sup>. Les Espagnols se sont difficilement affranchis de la pesanteur culturelle à l'œuvre dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle. La maturation artistique a été longue, les obstacles se trouvant parfois au sein même de ceux qui prônèrent haut et fort un changement.

Pour qu'ait lieu une évolution, ou plutôt une révolution, Salvador Rueda a préféré, une fois de plus, miser sur la nature :

Yo no espero que los vates españoles se *orienten*, sino por *los milagros que obra la atmósfera*. Me explicaré. Cuando viene alguna evolución artística al mundo, no sólo, si es saludable y provechosa, la acogen los espíritus privilegiados, sino que la reciben, llenas de alegría, las mismas moléculas del aire : no sé cómo se verifica, ni lo sabe la ciencia, pero los átomos son transmisores de ideas y de sentimientos<sup>183</sup>.

Adèle Muller, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Salvador Rueda

- Bajo la parra*, Madrid, Imp. Gaceta Universal, s.d.  
*Camafeos. Poesías*, Sevilla, Imp. La Andalucía Moderna, 1897.  
*Cantando por ambos mundos*, Madrid, Imp. Española, 1914.  
*Cantos de la vendimia*, « Carta-prólogo » de *Clarín*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891.  
*El bloque. Poema*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1896.  
*El César. Poema*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1898.  
*El país del sol (España)*, Madrid, Ed. Valero Díaz, s.d.  
*El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid, Imp. Manuel Rosado, 1886.  
*En tropel. Cantos españoles*, « Pórtico » de Rubén Darío, 2<sup>e</sup> éd., Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893.

---

<sup>182</sup> Serge Salaün et Carlos Serrano ont intitulé le chapitre IX de leur ouvrage *1900 en España* : « 1900 ou la difficile modernité » (p. 156-165).

<sup>183</sup> Salvador Rueda, *El ritmo...*, p. 24-25.

- Estrellas errantes*, Madrid, Tip. De El Crédito Público, 1889.
- Fornos. Poema en seis cantos*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1896.
- Fuente de salud*, prologue de Miguel de Unamuno, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1906.
- La bacanal. Desfile antiguo*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893.
- La procesión de la naturaleza. Poema*, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1908.
- Lenguas de fuego. Canto al Misterio, al Hombre y a la Vida*, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1908.
- Noventas estrofas*, prologue de Gaspar Núñez de Arce, Madrid, Libr. de Fe, 1883.
- Piedras preciosas. Cien sonetos*, 2<sup>o</sup> éd., Madrid, Imp. de A. Pérez y Cía., 1901.
- Poema nacional. Costumbres populares*, Madrid, Tip. de Ricardo Fe, 1885.
- Reglones cortos (Ensayos literarios)*, Madrid-Málaga, Tip. de El Mediodía, 1880.
- Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*, Madrid, Imp. La Publicidad, 1888.
- Sinfonía del año. Poema*, 2<sup>o</sup> éd., Madrid, Imp. de la Publicidad, 1888.
- Trompetas de órgano*, prologue de M. Ugarte, Madrid, Imp. P. Fernández, 1907.

### Travaux de Salvador Rueda

*El ritmo. Crítica contemporánea*, (1<sup>o</sup> éd., Biblioteca Rueda, vol. IV, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1894), édition et introduction de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993.

*Epistolario de Salvador Rueda : ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932)*, édition de Amparo Quiles Faz, prologue de Cristóbal Cuevas García, Málaga, Argual, 1996.

« Color y música », *En tropel. Cantos españoles*, « Pórtico » de Rubén Darío, 2<sup>o</sup> éd., Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893, p. 181-185.

« Gatos y liebres », *La Ilustración Ibérica*, n<sup>o</sup> 438, 11.VII.1891, p. 6.

### Études sur Salvador Rueda

ALAS, Leopoldo (*Clarín*), « Carta-prólogo », Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, p. 11-22.

-----, « Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza », *Madrid Cómico*, n<sup>o</sup> 566, 23.XII.1893 et « Salvador Rueda (Conclusión) », *Madrid Cómico*, n<sup>o</sup> 567, 30.XII.1893, in *Obras Completas. Tomo VIII, Artículos (1891-1894)*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2005, p. 606-610 et p. 621-624.

AGUILAR, Antonio, « Amparo Quiles Faz [Reseña]: "Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)" (Málaga: AEDILE, 2004) », *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n<sup>o</sup> 14, 2005, p. 390-399.

ALONSO CORTÉS, Narciso, « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo », *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, Imp. Castellana, Valladolid, 1935, p. 178-210.

CAMPA MADA, Roberto, « Los libros de Salvador Rueda y las revistas modernistas de fin de siglo », *Revista digital para los curiosos del Modernismo*, <http://magazinmodernista.com/?p=2744>.

CANO, José Luis, « Rubén Darío y Salvador Rueda », *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 49-59.

CARDWELL, Richard Andrew, « Darío y Rueda, dos versiones del modernismo », in RICO MANRIQUE, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6, t. 2 (*Modernismo y 98 : primer suplemento*, coord. par José Carlos Mainer Baqué), 1994, p. 154-157.

CARNERO, Guillermo, « Salvador Rueda ante la modernidad », in LISSORGUES, Yvan et SOBEJANO, Gonzalo (éd.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 203-210.

-----, « Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo », *Anales de Literatura Española*, n° 4, 1985, p. 67-96.

COSSÍO, José María de, « Salvador Rueda », *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, t. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 1330-1342.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, « Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, vol. I22.2, 2002, p. 493-518.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, « Romanticismo y modernismo en el primer Salvador Rueda », *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. 1, 1986 (Repertorios, textos y comentarios), p. 409-426.

-----, « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », *Príncipe de Viana*, n° 18, 2000, p. 113-126.

DIEGO, Gerardo, « Salvador Rueda », *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, n° 7, 1943, p. 49-54.

ESPEJO-SAAVEDRA, Rafael, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986.

FERRERES, Rafael, « Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío », *Los límites del modernismo*, Madrid, Taurus, 1964, p. 73-81.

FOGELQUIST, Donald F., « Salvador Rueda y Rubén Darío », *Revista hispanística moderna*, año XXX, n° 3 y 4, julio-octubre, 1964.

-----, « Salvador Rueda y Rubén Darío », *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, p. 89-112.

FUENTE, Bienvenido de la, *El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt/M, Herbert Lang, 1976.

FUSTER, Joan, « Sobre la singularidad de Salvador Rueda », *ALH*, n° 2-3, p. 879-882.

GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés, *Los grandes maestros Salvador Rueda y Rubén Darío: estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos*, Madrid, Pueyo, 1908.

JIMÉNEZ MARTOS Luis, « El retorno de Salvador Rueda », *Cuenta y Razón*, n° 2, diciembre de 1896.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, « El colorista nacional », *Prosas críticas*, éd. de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, p. 63-67.

LÓPEZ CASTRO, Armando, « Salvador Rueda y su actividad renovadora », in MONTESA, Salvador (éd.), *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, 2005, vol. 2, p. 63-92.

MANSO, Christian, « Salvador Rueda et El Patio Andaluz », *Anales de Literatura Española*, n° 6, 1988, p. 357-365.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, « Salvador Rueda y el modernismo », *El canto de las sirenas (Páginas de investigación y crítica)*, (1<sup>o</sup> edición : *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, t. 24, 1958, p. 41-61), vol. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 357-374.

MONTESA, Salvador (coord.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias. Actas del XVIII Congreso de Literatura contemporánea (Universidad de Málaga del 26 al 30 de noviembre de 2007). 150 aniversario del nacimiento de Salvador Rueda*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2008.

ORS, Miguel d', *La « Sinfonía del año » de Salvador Rueda*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1973.

PALENQUE, Marta, « Salvador Rueda, director de *La Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular », *España Contemporánea*, t. XV, vol. 1, 2002, p. 31-53.

-----, « Introducción », Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, Exeter, University of Exeter Press, 1993, p. V-XLIX.

PRADOS Y LÓPEZ, Manuel, *El Poeta de la Raza. Salvador Rueda, renovador de la métrica. Ensayo crítico biográfico*, (1<sup>ère</sup> éd., Madrid, Escelicer, 1941), Málaga, Instituto de cultura, 1967.

TAMAYO, Juan Antonio, « Salvador Rueda o el ritmo », *Cuadernos de literatura contemporánea*, n<sup>o</sup> 7, 1943, p. 69-80.

URRUTIA, Jorge, « De Salvador Rueda a Vicente Aleixandre: un vals en dos tiempos », *Cuadernos hispanoamericanos (Homenaje a Vicente Aleixandre)*, n<sup>o</sup> 352-354, 1979, p. 457-469.

### Bibliographie générale

ALLEGRA, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986.

CARDWELL, Richard et MCGUIRK, Bernard (éd.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

CARDWELL, Richard, « Modernismo frente a noventa y ocho: relectura de una historia literaria », *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, 6, n<sup>o</sup> 1, 1995, p. 11-24.

-----, *Juan Ramón Jiménez. The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Berlin, Colloquium Verlag, 1977.

DARÍO, Rubén, *Poesía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999.

FOGELQUIST, Donald F., *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968.

GARCÍA MORALES, Alfonso, « Construyendo el modernismo hispanoamericano : un discurso y una antología de Carlos Romagosa », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n<sup>o</sup> 25, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, 1996, p. 143-170.

GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus Ediciones, 1958.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Alerta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

-----, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, éd. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999.

LISSORGUES, Yvan et SOBEJANO, Gonzalo (éd.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

NAVARRO TOMAS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 4<sup>e</sup> éd., Ediciones Guadarrama, Madrid-Barcelona, 1974.

NAVAS RUIZ, Ricardo (éd.), *Poesía española. El siglo XIX*, Tome 6, Barcelone, Crítica, 2000.

NIEMEYER, Katharina, *La poesía del premodernismo español*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1992.

PALENQUE, Marta, *El poeta y el burgués. Poesía y público (1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, Ediciones Capellades, 1998.

RÉGY, Claude, *La Mort de Tintagiles*, Paris, Babel, 1997.

SALAÛN, Serge et SERRANO, Carlos, *1900 en Espagne : essai d'histoire culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1988.

URRUTIA, Jorge (éd.), *Poesía española del siglo XIX*, (Introd. p. 15-200), Madrid, Cátedra, 1995.

-----, *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.