

José María Hinojosa ou un étrange cas de « lézarde » surréaliste : retour sur une histoire inachevée de rupture avant-gardiste (1925-1931)

Résumé

José María Hinojosa est un cas atypique de la littérature espagnole contemporaine : celui que l'on surnommait le « poète millionnaire », à la Residencia de Estudiantes de Madrid, est considéré par la critique comme une figure mineure de la « joven literatura » des années 1920, comme un auteur de « deuxième zone » dans le panorama des avant-gardes artistiques.

Pourtant, ce spécialiste du canular, du « happening » et du manifeste tapageur, ami de Salvador Dalí et de Luis Buñuel, joue le rôle de précurseur dans la diffusion des théories surréalistes de Breton, au milieu des années 1920, puis de chef de file dans la constitution d'un pôle surréaliste andalou, entre 1929 et 1930, autour d'Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Rafael Alberti, José Luis Cano et Darío Carmona.

Mais la scission du « groupe Litoral », en 1930, et le revirement idéologique de José María Hinojosa, en 1931, condamneront l'auteur de *La Flor de California* [sic] à n'être qu'un cas d'amorce anticonformiste et de rupture inachevée.

Resumen

José María Hinojosa es un caso atípico en el panorama de la literatura española contemporánea : la crítica suele considerar al que llamaban « el poeta millonario » en la Residencia de Estudiantes de Madrid como un segundón de la « joven literatura » de los años 20 y de las vanguardias artísticas.

Sin embargo, aquel aficionado a la broma, al « happening » y al manifiesto alborotador, muy amigo de Salvador Dalí y Luis Buñuel, desempeña el papel de precursor en la difusión de las teorías surrealistas de Breton, a mediados de los años 20, y de líder en la formación de una facción surrealista andaluza, entre 1929 y 1930, en la que se juntaron Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Rafael Alberti, José Luis Cano y Darío Carmona.

Pero la desaparición del « grupo Litoral », en 1930, y el viraje ideológico de José María Hinojosa, en 1931, van a hacer del autor de *La Flor de California* [sic] un caso de esbozo anticonformista y de ruptura inacabada.

Abstract

José María Hinojosa stands out in contemporary Spanish literature as a special case. Infamously known among his fellow residents at Madrid's *Residencia de Estudiantes* as 'the millionaire poet', he is

considered by literary critics as a minor figure within the *joven literatura* of the 1920s, a second-rate author in the avant-garde movements of the time.

And yet this expert in artistic hoaxes, happenings and turbulent manifestoes who was friends with both Salvador Dalí and Luis Buñuel played an early and decisive role in the dissemination of Breton's surrealist theory in the mid 20s. In 1929, he presided over the founding of an Malaga-based surrealist group including the likes of Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Rafael Alberti, José Luis Cano and Darío Carmona, no less.

By the end of 1930, however, this « Litoral Group » had split up and Hinojosa himself switched ideological sides in 1931, a typical instance of failed anti-conformism and inchoate rupture.

Le lyrisme est le développement d'une protestation,
André Breton, Paul Eluard, *La Révolution surréaliste*.

Il n'y a plus d'oiseaux vivants, il n'y a plus de fleurs véritables.
André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, cité
par
J. M. Hinojosa dans *La sangre en libertad*, 1931.

*El fenómeno más curioso de la literatura actual es el
suprarealismo.*
*La puerta que han abierto los suprarealistas [...] da a una luz
fúlgida y no habrá quien pueda cerrarla.*
Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, 1931.

J.M. Hinojosa, une figure longtemps occultée par l'histoire de la littérature espagnole

José María Hinojosa apparaît aujourd'hui comme l'un des poètes les plus inclassables de l'histoire de la poésie espagnole du premier tiers du XX^{ème} siècle, comme l'un des « segundones » les plus atypiques de la poésie espagnole des années 20 et 30. À la fois proche des poètes andalous et madrilènes qui, jeunes ou moins jeunes, représentent la « joven literatura » qui surgit entre 1923 et 1925, mais aussi figure essentielle du mouvement surréaliste espagnol, entre 1925 et 1930, J. M. Hinojosa est un personnage insaisissable qui abandonne, dès 1931, ses projets de révolution esthétique et idéologique pour se consacrer au militantisme politique au sein du très conservateur Partido Agrario andalou. Acteur de premier rang sur la scène des avant-gardes espagnoles dans les années 20 – il joue un rôle capital dans la découverte, puis dans la diffusion des théories surréalistes, à partir de 1925, et enfin dans la mise en place, en 1926, de points de contact entre l'Espagne et les surréalistes français –, il n'en demeure pas moins un poète dont la trajectoire est brutalement interrompue par une

étape de crise personnelle et mystique, prélude en quelque sorte à une fin tragique, puisque Hinojosa est assassiné par les Républicains, dès le début de la guerre, en août 1936, pour ses convictions politiques de droite et son appartenance à l'oligarchie andalouse. Il n'en fallait pas davantage pour que la critique, qui a, par ailleurs et jusqu'à une période assez récente, entretenu des rapports difficiles avec la question du surréalisme espagnol, occulte le rôle de cet étrange personnage, ami de Dalí et Buñuel, Lorca, Alberti, Cernuda, Altolaguirre et Prados, mais à la destinée si différente...

Comme Lorca, Cernuda, Prados et Altolaguirre, dont il sera très proche jusqu'en 1931, José María Hinojosa est influencé à ses débuts par le modernisme, par les grands modèles de l'époque – Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén –, et par ce que l'on nommera *a posteriori* le courant « neo-popularista ». Jeune poète originaire de Malaga, issu d'une famille très riche et conservatrice de Campillos, Hinojosa fait son apparition sur la scène littéraire en 1923, lorsqu'il se lance dans l'aventure de la revue andalouse *Ambos*, avec Manuel Altolaguirre, José María Souvirón et Emilio Prados. Bien que classée parmi les revues de la « joven literatura », *Ambos* a une orientation clairement avant-gardiste : elle publie des textes de Lorca, Gómez de la Serna, Laffón ou Salazar y Chapela, elle diffuse la poésie de Cendrars, elle reproduit également des œuvres de Picasso, Cocteau et de l'artiste allemande dadaïste Maria Uhden.

Dans la première moitié des années 20, Hinojosa va également évoluer dans le milieu madrilène de la Residencia de Estudiantes, sans jamais être membre de l'institution dirigée alors par Alberto Jiménez Fraud, jugée trop libérale par ses parents. Proche du groupe tapageur de la « Resi » formé par Lorca, Buñuel et Dalí, Pepín Bello, Alberti, Moreno Villa, Cernuda et Prados, Hinojosa fait partie de « la Orden de Toledo » fondée par Buñuel. Le goût pour les *happenings* et les épates provocatrices qui visent tous les « putrefactos » de la société espagnole, la pratique de l'écriture automatique et collective des « anaglifos », l'influence des poètes français qui passent par l'institution madrilène, comme Cendrars, Breton, Aragon ou Eluard : toute cette « atmosphère » avant-gardiste ne saurait être étrangère à l'attirance du « poète de Campillos » pour la subversion néo-dadaïste et surréaliste, à l'orientation paradoxale de celui que l'on surnomme alors « le poète millionnaire » vers la rupture.

En 1927, Hinojosa participe à l'hommage à Góngora – notamment par sa présence dans le numéro spécial de la revue *Litoral* (numéro 5-6-7), revue emblématique de ce

nouveau courant poétique –, mais, en réalité, il s'éloigne bien vite de tout modèle traditionnel et de la poésie officielle pour rejoindre les courants de l'avant-garde européenne qui, parfois avec un léger retard, pénètrent en Espagne. Toujours en 1927, à l'occasion d'un autre hommage, celui que Giménez Caballero rend à Valle-Inclán, Hinojosa montre son goût pour la provocation : il lit deux télégrammes provocateurs, dirigés contre Valle-Inclán et contre la Comtesse de Noailles, se réclamant implicitement de l'héritage irrévérencieux de Dada et ouvrant la voie à ses amis Dalí et Buñuel qui, en février 1929, enverront une lettre d'insulte à Juan Ramón Jiménez, à la manière des cadavres surréalistes...¹

Hinojosa apparaît, dès le milieu des années 20, comme l'un des acteurs principaux du mouvement surréaliste espagnol : il est celui qui, le premier, peut-être même avant Juan Larrea, découvre les théories surréalistes de Breton lors de son voyage en France, dès 1925, les introduisant aussitôt en Espagne et les mettant en pratique, dès 1926, dans des textes oniriques fidèles au *Premier Manifeste du surréalisme* de Breton². Hinojosa est l'auteur de *La flor de California*, recueil de textes en prose publié en 1928 et fidèle à l'écriture automatique définie par les « Trois Mousquetaires » du groupe Littérature (Breton, Aragon et Eluard). Par ailleurs, il est le seul, en-dehors du groupe surréaliste canarien de Ténérife ou du groupe catalan *Butlletí*, à tenter de constituer, à la fin des années 20 et au début des années 30, un groupe surréaliste autonome qui établirait des liens directs avec Paris : il est d'ailleurs salué comme tel, en 1925, par les rédacteurs de la revue de Breton *La Révolution surréaliste*.

Au fil des années 20, José María Hinojosa publie donc plusieurs recueils fortement marqués par le surréalisme. *Poema del campo* (Madrid, Imprenta Maroto, 1925), *Poesía de perfil* (Paris, Le Moil et Pascaly, 1926), *La rosa de los vientos* (Malaga, Litoral, 1927), *Orillas de la luz* (Malaga, Imprenta Sur, 1928), *La flor de California* (Madrid, Nuevos novelistas Españoles, 1928), *La sangre en libertad* (Malaga, Imprenta Sur, 1931) : ces œuvres sont illustrées par Salvador Dalí, Francisco Bores, Benjamín

¹ Rafael SANTOS TORROELLA, *Los putrefactos, por Salvador Dalí et Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, p. 113.

² Julio Neira se fonde sur les témoignages de José Luis Cano, Guillermo de Torre et Luis Cernuda pour présenter Hinojosa comme le véritable précurseur en matière de surréalisme : « No fue Larrea, como se pensó, sino Hinojosa el primer y más significativo ejemplo surrealista en España, y por ende su transmisor a los jóvenes poetas », J. NEIRA, « Notas sobre la introducción del surrealismo en España », *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Séville, Fundación Genesian/ Hojas de Hipnos, 1999, p. 182.

Palencia, Peinado ou Planells, elles sont parfois préfacées par José Moreno Villa, elles portent en exergue des citations de Breton. Symboles d'un art qui ne connaît plus de frontières entre les pays et les genres, ces recueils ne sont guère salués que par M. Pérez Ferrero et C. M. Arconada dans *La Gaceta Literaria* ou bien encore par Romero Murube, dans *Mediodía*, signes malgré tout d'une amorce de reconnaissance dans les milieux avant-gardistes.

Si le parcours de J. M. Hinojosa, ponctué de rebondissements, de revirements et de prises de positions contradictoires, reflète le caractère ambivalent d'un personnage hors norme, Hinojosa fait bel et bien partie du panorama des avant-gardes des années 20 et 30. Pourtant, à l'époque, sa poésie n'est pas toujours prise au sérieux : la seule anthologie publiée dans les années 30 dans laquelle figure Hinojosa, est celle du poète, également andalou et surréaliste, José María Souvirón. À l'époque, la situation économique privilégiée du poète fait qu'il est l'objet des railleries de ses contemporains : ses camarades de la Residencia de Estudiantes le surnomment « le poète millionnaire », « l'artiste bohème avec un compte courant », ou bien encore « la Vil Colodra Carpetovetónica »³.

Le poème satirique que Gerardo Diego publie, en 1928, dans *Lola*, le supplément de sa revue *Carmen*, constitue un exemple très représentatif des moqueries dont font l'objet les manifestations iconoclastes d'Hinojosa, ses écrits et son enthousiasme pour le surréalisme. « La Seranilla de la Jinojopa » apporte un éclairage sur le mépris que ressent Gerardo Diego pour le surréalisme français :

Faciendo la vía
desde el surrealismo
a California
– y lo cuenta él mismo –
por tierra fangosa
perdió la sandía
aqueste Hinojosa

³ Julio Neira explique ainsi ce discrédit de la figure de José María Hinojosa : « La desahogada situación económica de Hinojosa, que le permitió editar sus propias obras, y una cierta prepotencia del joven terrateniente, quien había posibilitado a sus amigos excursiones en automóvil y meriendas en la Málaga juvenil, despertaría en el Madrid de los últimos años de la Dictadura “ las más violentas envidias ” en palabras de Altolaguirre, y el desdén consiguiente », Cf. J. NEIRA, « El caso Hinojosa (bis). Las amistades peligrosas de Manuel Altolaguirre », in G. MORELLI, *Treinta años de vanguardia española*, Séville, Ed. El carro de la nieve, 1991, p. 178 et J. NEIRA, « Surrealismo y España », *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa...*, p. 38.

de José María ⁴.

D'ailleurs, Gerardo Diego, en 1932, écarte Hinojosa de la première anthologie qu'il publie chez Signo sous le titre de *Poesía española contemporánea. Antología (1915-1931)*. L'ouvrage de Gerardo Diego, très contesté à l'époque et accusé aujourd'hui d'avoir passé sous silence l'entreprise surréaliste, tient lieu de vitrine officielle de la nouvelle poésie espagnole, où se côtoient les figures consacrées comme Unamuno, les frères Machado, Juan Ramón Jiménez ou Pedro Salinas, des figures plus atypiques comme José Moreno Villa et Fernando Villalón, mais aussi les jeunes poètes : Alberti, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Larrea et Gerardo Diego lui-même. Mais Hinojosa ne figure pas au palmarès de l'auteur de *Manual de espumas*, pas plus que les représentants du groupe *Ultra* – Guillermo de Torre, Pedro Garfias, C. M. Arconada, Eugenio Montes, Bacarisse, Juan Chabás, etc. À l'époque, la partialité de l'entreprise de G. Diego n'a pas manqué de surprendre plus d'un critique, notamment Miguel Pérez Ferrero et César González-Ruano. Il n'en demeure pas moins que cinq ans après les hommages (plus ou moins festifs) rendus à Góngora, G. Diego publie une anthologie qui devient rapidement un *best-seller*, et qui contribue pour l'essentiel à forger la notion très controversée aujourd'hui de « groupe poétique de l'amitié ». Dès 1932, l'ancien représentant du mouvement créationniste pose la première pierre du monument qu'élèvera par la suite la critique à la fameuse « génération de 27 ». Autrement dit : deux ans après la publication de la formidable enquête sur l'Avant-garde dans la revue de Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria* (« ¿ Qué es la vanguardia ? »), ce sont les notions de « groupe poétique » et de « génération littéraire » qui supplantent les concepts de mouvements internationaux, d'expérimentalisme et de subversion, bref, d'avant-garde.

Il est à ce sujet intéressant de souligner la dimension contradictoire de l'entreprise de G. Diego : le groupe qui représente la « joven literatura » (c'est-à-dire, *grosso modo*, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Lorca et, en dépit des différences d'âge, Salinas et Guillén, pour ne citer que le noyau dur), est présenté comme le « socle », tandis que la dimension subversive, essentielle pour les projets poétiques des plus

⁴ Cf. J. NEIRA, « El surrealismo en José María Hinojosa (Esbozo) », *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa...*, p. 213. J. Neira précise que Gerardo Diego, qui publie ce poème sous le pseudonyme « El Marqués de Altolaguirre », joue sur l'homonymie du poète avec le célèbre bandit, José María Hinojosa.

jeunes à partir de 1928-29, est passée sous silence. Et c'est précisément ce *black-out* sur l'ultraïsme et le surréalisme qui pourrait expliquer l'exclusion de José María Hinojosa de la sélection (quelque peu arbitraire) de G. Diego, peut-être davantage encore que le mépris ouvert de ce dernier pour celui qui joue pourtant un rôle majeur dans le mouvement surréaliste espagnol, du moins jusqu'en 1930.

Aujourd'hui encore, José María Hinojosa apparaît comme une figure oubliée de l'histoire de la poésie espagnole du premier tiers du XXe siècle : même s'il participe aux hommages à Góngora, il est bel et bien exclu de la fameuse « génération de 27 », et son nom ne figure pas aux côtés de ceux de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Juan José Domenchina, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados ou Manuel Altolaguirre dans la plupart des anthologies actuelles ⁵. J. M. Hinojosa est boudé par les spécialistes de la fameuse « joven literatura », tandis que son rôle au sein de l'avant-garde internationale a été longtemps occulté par les spécialistes du surréalisme espagnol ⁶.

Pourtant, une entreprise de réhabilitation a été menée, depuis le milieu des années 1970, par Julio Neira, auteur d'une thèse de doctorat qui a donné lieu à la publication de plusieurs ouvrages. Qu'il s'agisse de l'étude consacrée à la revue *Litoral*, de Prados et Altolaguirre, qui deviendra l'organe d'expression surréaliste du groupe de Malaga, en 1929 (*Litoral, la revista de una generación*), ou bien de l'étude monographique consacrée au chef de file de ce même groupe, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, ou bien encore de l'édition de ses œuvres, *Poesías completas facsímiles (1925-1931)*, toutes ces publications ont l'immense mérite de faire toute la lumière sur le rôle de J. M. Hinojosa dans l'histoire du surréalisme espagnol ⁷. Selon Julio Neira, Hinojosa mérite plus qu'une place de « segundón » :

⁵ C'est le cas, par exemple, de l'édition de Vicente Gaos, publiée, en 1992, chez Cátedra et intitulée *Antología del grupo poético de 1927*.

⁶ Hinojosa figure à peine dans les anthologies consacrées à l'avant-garde espagnole : Francisco Javier Díez de Revenga, dans son anthologie *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, publiée en 1995, chez Clásicos Castalia, le classe bien dans la catégorie des poètes surréalistes, avec Alberti, Aleixandre, Cernuda, Lorca et Prados, mais il ne reproduit que deux de ses poèmes, alors que les autres poètes sont représentés en moyenne par une dizaine de textes.

⁷ Julio Neira, *Litoral, la revista de una generación*, Santander, La isla de los Ratones, 1978. José María Hinojosa, *Poesías completas facsímiles (19025-1931)*, Litoral/ Autores. Introduction de Julio Neira. Il existe également une autre édition récente des œuvres de José María Hinojosa : *Obra completa (1923-1931)*, Sevilla, Fundación Genesian/ Hojas de Hipnos, 1998. Ed. et prologue d'Alfonso Sánchez.

Una consideración crítica del período comprendido entre 1920 y 1936, realizada con intención panorámica y el distanciamiento que permiten los decenios transcurridos y se pretende para la ciencia literaria, no puede prescindir de la figura literaria de quien tal vez fuese el primero que, de modo plenamente consciente, decidió escribir según las pautas de un nuevo movimiento literario que llegaba de Francia, el surrealismo, y a eso se dedicó con insistencia entre 1925 y 1930.⁸

Si grâce aux travaux de J. Neira, J. M. Hinojosa apparaît aujourd’hui comme un personnage-clé de l’histoire du surréalisme espagnol, tant par sa production poétique que par le rôle qu’il a joué dans la réception et la diffusion des théories surréalistes de Breton, il n’en demeure pas moins que le parcours de ce personnage excentrique est brusquement interrompu à l’aube des années 30. L’histoire d’Hinojosa au sein du surréalisme est celle d’une rupture inachevée, voire impossible : contrairement à Eduardo Westerdhal qui, aux Canaries, constitue une véritable « faction surréaliste » reconnue par André Breton et conçue comme pôle espagnol du surréalisme international, Hinojosa ne mène pas à terme son projet de revue et de manifeste surréalistes. Contrairement au groupe canarien « Gaceta de Arte », le « groupe Litoral » de Malaga dirigé par Hinojosa et Prados n’a d’autre issue que la dissolution, dès 1930. Et tandis que Dalí poursuit sa trajectoire au sein du groupe de Paris (jusqu’à son exclusion), tandis qu’Alberti et Prados, Cernuda et José Luis Cano, se tournent vers une nouvelle forme d’avant-garde (l’avant-garde politique, dite à l’époque « arte de avanzada », selon la terminologie de J. Díaz Fernández), Hinojosa s’éloigne, quant à lui, du terrain des avant-gardes pour renouer avec son milieu familial et ses origines sociales, et pour s’engager clairement à droite, tirant ainsi un trait sur ses activités subversives de la décennie antérieure.

C’est précisément parce que le parcours de J. M. Hinojosa au sein des avant-gardes internationales est paradoxal que j’ai choisi de me pencher sur son cas pour replacer l’interrogation qui nous occupe ici, à savoir la question « du socle et de la lézarde », dans le contexte des « ismes », et plus particulièrement, dans le contexte du surréalisme. Et c’est parce que J. M. Hinojosa est le promoteur d’un projet interrompu, voire impossible, de révolte surréaliste, qu’il constitue, à mes yeux, une figure exemplaire de « lézarde » surréaliste...

⁸ J. NEIRA, « El caso Hinojosa (bis). Las amistades peligrosas de Manuel Altolaguirre », in G. MORELLI, *Treinta años de vanguardia española...*, p. 177.

Il m'a semblé particulièrement intéressant de confronter la notion de « lézarde », ou de « brèche », au concept de « rupture », érigé en dogme dans la période du premier tiers du XXe siècle pendant lequel on assiste, en effet, à l'éclosion, puis au dépassement et à la superposition de mouvements artistiques tapageurs, radicaux et éphémères, qui ont pour caractéristique une dimension programmatique (avec son lot de manifestes, prises de position, pamphlets et autres déclarations collectives), et qui ont pour projet commun la remise en question du rapport de l'art au réel et la subversion des codes esthétiques, éthiques ou idéologiques. Qu'il s'agisse de l'Esprit Nouveau, du futurisme, de l'ultraïsme, du dadaïsme et du surréalisme, tous ces courants expérimentaux se posent en spécialistes de « l'anti » : anti-conformisme, anti-dogmatisme, anti-rationalisme, anti-littérature, anti-art, voire anti-ismes...

Dans les années 20 et 30, sur le plan international, le « socle » apparaît bel est bien sous les traits de la tradition, de l'académisme et de l'art institutionnalisé, cibles privilégiées de tous les « ismes » internationaux depuis Marinetti. « Avant-garde *versus* Académisme » et « Avant-garde = non-conformisme absolu » : voici deux équations qui pourraient résumer la double rupture, esthétique et idéologique, proposée par les avant-gardes. Loin d'être des écoles littéraires, ces mouvements artistiques revendiquent un projet global qui dépasse le domaine de l'art et de la littérature.

La définition du « socle » pose tout de même quelques problèmes dans le cas particulier de la poésie espagnole des années 20 et 30 : ce que ce que l'on veut présenter alors comme la « poésie officielle » n'est pas forcément synonyme d'hommage au passé, de fidélité sans borne à l'académisme. Certes, ce que G. Diego définit dans son anthologie, en 1932, comme « joven literatura » ne correspond pas à la définition de l'avant-garde que donne G. de Torre, en 1925, dans son ouvrage consacré aux « Literaturas europeas de vanguardia » ; mais la poésie de Cernuda, Lorca, Alberti, Aleixandre ou Moreno Villa, choisie par G. Diego, ne porte-t-elle pas le sceau, au tournant des années 20 et 30, de l'avant-garde et du surréalisme ? L'histoire de l'anthologie de G. Diego, très polémique, prouve que ce qui est présenté en 1932, puis en 1934, et de nos jours encore, comme étant le « socle » de la poésie espagnole contemporaine peut également présenter des signes de « fissure »...

Le rôle de José María Hinojosa dans la réception et la diffusion des théories d'André Breton (1925-1929)

* 1925-1928 : J. M. Hinojosa, précurseur du surréalisme espagnol

Issu d'une famille aisée de propriétaires terriens andalous, J. M. Hinojosa trouve en son père le mécène idéal de ses voyages à l'étranger et, par conséquent, de ses expériences esthétiques. Ainsi, Hinojosa réalise un premier séjour à Paris, entre juillet 1925 et avril 1926, puis un deuxième, en mai 1928, tous deux financés par sa famille⁹. Julio Neira se fonde sur la correspondance du « poète de Campillos » pour affirmer qu'Hinojosa prend connaissance du premier *Manifeste du surréalisme* au moment même de sa parution. Il ajoute même que, lors de ces deux séjours à Paris, il entre en contact avec le groupe surréaliste :

Había tenido ya noticia del *Manifeste surréaliste* de Breton a fines de 1924, e incluso había escrito un poema sobre las experiencias a que invitaba ; en París, conoce directamente a los Eluard, Unik, Aragon, Vitrac, lee sus obras y *La Révolution Surréaliste*, órgano oficial del movimiento, y en éste ve colmo a su anhelo de modernidad y sus impulsos de rebeldía.¹⁰

Selon Julio Neira, c'est grâce aux peintres de l'École espagnole de Paris – Cossío, Palencia, Peinado, Bores, Viñes, Ángeles Ortiz, etc. –, que le poète, lors de ses incursions dans l'atmosphère cosmopolite de Paris, adhère au surréalisme : « En este viaje [1925-26], y a través de estos amigos, conectará con el surrealismo, leerá las obras de Breton, Aragon, Crevel, Eluard, etc. »¹¹. Hinojosa aurait même assisté à certaines réunions du groupe d'André Breton, notamment aux rencontres de La Rotonde¹². Si l'on en croit ces témoignages, Hinojosa vit donc, à l'occasion de son séjour à Paris, entre 1925 et 1926, au plus près de l'atmosphère surréaliste.

⁹ « Hinojosa había llegado a París a mediados de 1925 en el mes de julio [...]. De este primer viaje regresa a España a principios de abril de 1926 para terminar la carrera de Leyes. Ha pasado nueve meses en Francia, efectuando un viaje por Europa (Italia y Holanda) con su familia ; y el Hinojosa que vuelve es muy distinto al que marchó ilusionado a Francia. Sus ilusiones se cumplen, regresa siendo ya un surrealista », J. NEIRA, « El surrealismo en José María Hinojosa. Esbozo », *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa...*, p. 206.

¹⁰ Julio NEIRA et Alfonso SÁNCHEZ, in J. M. HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)*, Sevilla, Fundación Genesian, 1997, p. 16.

¹¹ *Id.*, p. 34.

¹² « Incluso participará [Hinojosa] en las tertulias que los surrealistas celebraban en el Café La Rotonde, en pleno barrio de Montparnasse, centro intelectual y artístico de la vanguardia parisina », J. NEIRA, *Litoral. La revista de una generación...*, p. 34.

La photo «Vista de Málaga » de J. M. Hinojosa et Emilio Prados

D'ailleurs, c'est bien en 1925 que J. M. Hinojosa et Emilio Prados envoient une photo à la rédaction de *La Révolution surréaliste*, preuve de leur intérêt commun pour les activités du groupe français, un an à peine après la parution du Premier Manifeste de Breton. La revue du groupe français publie, dans son numéro d'octobre 1925, la photo en question, intitulée *Vista de Málaga*¹³. Les auteurs de la photo jouent sur le décalage entre le titre et l'image, puisqu'il ne s'agit pas d'une vue de la ville ou du bord de mer, comme on pourrait s'y attendre, mais d'un lampadaire sur un trottoir et de son ombre sur un mur de pierre très sombre...

Anti-réaliste, cette photo s'inscrit dans la démarche automatique et énigmatique des peintres dadaïstes et surréalistes : comme Francis Picabia, à partir de 1917, Man Ray, au début des années 20, ou comme Magritte, plus tard, à la fin de la décennie, Prados et Hinojosa jouent, à l'évidence, sur les associations arbitraires d'images et de légendes. La recherche de l'absurde et du non-sens, dans cette photo intitulée « Vue de Malaga », rappelle les dessins que Picabia publie dans sa revue *391*, série de moteurs, hélices, roues, et autres pièces de machines, qu'il intitule *Novia, Flamenca, Marie, Lampe illusion, Âne*, etc.¹⁴. Elle s'inscrit également dans le sillage du *ready-made* que Man Ray réalise en 1920 et qu'il intitule *La femme* : photographie d'un batteur électrique et de son ombre sur une surface blanche (exactement le même jeu d'ombre que l'on retrouve dans la photo des poètes espagnols), que Picabia détournera plus tard, pour la publier, cette fois, sous le titre *L'homme...* Elle annonce, enfin, les « tableaux-rébus » ou « tableaux à énigme » de Magritte, comme *La clef des songes*, de 1930, ou le très célèbre *Ceci n'est pas une pipe*, de 1929. Comme dans ces œuvres dadaïstes et surréalistes, Hinojosa et Prados jouent avec ce que Magritte appellera « la trahison des images ». Et cette photo, envoyée à *La Révolution surréaliste* dès 1925, premier signe d'adhésion et de collaboration des poètes espagnols au groupe de Breton, traduit la volonté, de la part de ses auteurs, de s'inscrire dans la démarche automatique des surréalistes français.

Un premier projet de manifeste surréaliste

¹³ Cette photo est reproduite dans le catalogue de l'exposition consacrée à Emilio Prados et organisée, entre septembre 1999 et janvier 2000, successivement au Palacio Episcopal de Malaga et à la Residencia de Estudiantes de Madrid : « Álbum », *Emilio Prados, 1899-1962*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 57.

¹⁴ Voir F. PICABIA, *391. Revue publiée de 1917 à 1924 (Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet)*, Paris, Terrain Vague. Losfeld/ Pierre Belfond, 1976, p. 17, 25, 29, 31 et 41.

À son retour à Madrid, en 1926, José María Hinojosa est séduit par le programme de Breton. L'esprit de révolte des surréalistes, qu'il a découvert à travers ses lectures et son séjour à Paris, le pousse à son tour à attaquer les conventions. C'est à ce moment-là qu'il caresse le projet de diffuser un manifeste dans le ton des manifestes surréalistes français : un manifeste contre l'Église, la Famille et la Propriété privée, précisera Manuel Altolaguirre depuis son exil en Amérique Latine, lorsqu'il réécrira les lettres que José María Hinojosa lui avait envoyées. Dans cette correspondance apocryphe publiée dans la revue cubaine, *Carteles*, sous le titre « Las amistades peligrosas : José María Hinojosa, poeta de mi tierra (1921-1936) »¹⁵, figure une lettre dans laquelle le poète de Campillos évoque ce projet, et dans laquelle il invite son ami à y prendre part :

Querido Manolo. He redactado un manifiesto que espero firmarás conmigo. Los escritores tenemos obligaciones morales que cumplir y estoy dispuesto a decir y a publicar la verdad de todo cuanto siento. Hay que destruir el Estado, la Propiedad y la Familia. Sobre todo hay que luchar contra la familia. Dime si estás dispuesto a firmar el documento adjunto que publicaré en una edición de lujo porque no es necesario que lo conozca mucha gente. Si se te ocurre algo en contra, dímelo con sinceridad.¹⁶

Ces lettres réécrites par Manuel Altolaguirre doivent être maniées avec précaution, puisque dans la reconstitution des faits à laquelle il se livre, il n'est pas rare qu'il commette des erreurs et, notamment, des anachronismes. Par ailleurs, il n'est pas toujours possible de dater ces documents. Mais ils ont une valeur indéniable de témoignage sur la biographie d'Hinojosa, et elles permettent de saisir l'esprit d'une époque. Par exemple, cette lettre sur le projet de manifeste nihiliste permet de mettre en valeur les contradictions auxquelles Hinojosa est en proie, dès le milieu des années 20.

D'un côté, son message est clair : Hinojosa se pose en intellectuel, et pas seulement en poète, avec toutes les obligations d'engagement sur la scène publique que cela suppose. Il faut agir, prendre position et démolir les valeurs de la société occidentale, tel sont les mots d'ordre d'Hinojosa, en 1926, dans un texte somme toute peu original (les manifestes Dada, le *Premier Manifeste du Surréalisme*, et aussi, les grandes idées du *Manifeste du Parti Communiste* apparaissent en filigrane), mais qui semble spontané et, surtout, dirigé par un désir sincère de rupture avec ses origines sociales. « C'est surtout

¹⁵ Manuel ALTOLAGUIRRE, « Las amistades peligrosas : José María Hinojosa, poeta de mi tierra (1921-1936) », *Carteles*, La Havane, n° 13, 30-III-1941, p. 64 et ss.

¹⁶ Lettre apocryphe de J. M. Hinojosa à Manuel Altolaguirre, in Manuel ALTOLAGUIRRE, *Ibid.* Document reproduit par J. NEIRA, « El caso Hinojosa (bis) : Las *amistades peligrosas* de Manuel Altolaguirre », in G. MORELLI, *Treinta años de vanguardia española...*, p. 182.

contre la famille qu'il faut lutter », souligne Hinojosa, qui, au moment même où il écrit cette lettre, est au chevet de l'une de ses tantes, retardé dans son projet démoralisateur. L'anecdote, rapportée par Manuel Altolaguirre, permet de relativiser quelque peu la question du combat contre la famille tel qu'il est mené par le poète.

D'autre part, la précision finale sur l'édition du manifeste destructeur est très révélatrice de la double personnalité du poète : Hinojosa parle d'une « édition de luxe », destinée à un public étroit. Cette indication prouve que si Hinojosa veut unir ses amis à son manifeste, il n'envisage pas pour autant la question de l'application politique de ses idées. Son projet est davantage animé par un sentiment de révolte intellectuelle, comme la plupart des membres du groupe Dada, dans la période d'après-guerre, et comme certains surréalistes, au tournant des années 20 et 30, que par la praxis et l'organisation révolutionnaire. Cette lecture du surréalisme, telle que la propose Hinojosa, dès 1926, porte les germes du conflit qui l'opposera à Prados, en 1930, lorsqu'il s'agira, à nouveau, de fonder une revue surréaliste et de diffuser un manifeste du surréalisme.

Le document publié par Altolaguirre permet de mettre en avant la double appartenance d'Hinojosa, à l'avant-garde européenne, d'une part et, de l'autre, à une riche famille de propriétaires terriens. Entre 1925 et 1930, entre le moment où il découvre le surréalisme et le moment où il s'en éloigne, Hinojosa est déchiré par ce dualisme. Julio Neira a retracé, dans de nombreux travaux consacrés à la biographie d'Hinojosa, le double parcours de celui qui, en Espagne, à maintes reprises, a tenté de donner une dimension collective au surréalisme et d'organiser un mouvement qui aurait été en relation avec le groupe français. À l'évidence, la personnalité d'Hinojosa a deux facettes : la première, celle du poète avant-gardiste et provocateur, qui dérange sa famille ; la deuxième, celle du « señorito andaluz », qui déplaît à ses amis. En 1928, après avoir vécu à Madrid et à Paris au sein des groupes artistiques les plus avancés, Hinojosa retourne en Andalousie, à Campillos, où il gère les propriétés familiales. Sa famille rapportera qu'il avait alors des idées très avancées sur le plan social – c'est-à-dire, opposés aux leurs –, et que ces mêmes idées l'avaient conduit à se rendre en U.R.S.S. en 1928. En même temps, il continue à prendre part à toutes les activités auxquelles se livre, à l'époque, un jeune de la haute société andalouse. Le paradoxe entre l'adhésion au surréalisme et la fidélité à sa famille, dans le cas d'Hinojosa, n'est pas mince ¹⁷.

¹⁷ « Los datos biográficos y testimonios familiares que poseo confirman esa dicotomía. En 1928 se instala en Campillos, su pueblo natal ; y se dedica a la gestión de las fincas que poseía la familia ; intenta llevar a cabo un proceso de socialización de las tierras, que fracasa. Su primo Baltasar Peña le recuerda en esos momentos muy avanzado en los aspectos sociales, “ incluso comunistoide ” ; lo que explicaría su interés por viajar a la Unión Soviética, proyecto que realizaría con José Bergamín en el primer viaje turístico que se organizaba tras la Revolución de 1917. Sin embargo, mantiene una actividad tradicional de “ señorito andaluz ” : acude a las fiestas de la alta sociedad malagueña, juega al tenis con la élite juvenil, recorre a

On retrouvera ce dualisme, sous une forme exacerbée, lors de la visite de Dalí à Torremolinos, au printemps 1930 : c'est le moment où Hinojosa tentera de concilier projets de manifeste et de revue surréalistes et exercices spirituels, deux activités difficilement compatibles. Cette contradiction aurait fait bondir, en France, Breton ou Aragon...

1928 : le deuxième voyage en Europe

Le 2 août 1928, Hinojosa entreprend un nouveau voyage à travers l'Europe, séjournant à Londres et à Paris, et faisant une croisière sur la mer Baltique à bord du luxueux « Cap Polonio », en compagnie de José Bergamín et de son épouse Rosario Arniches, découvrant alors les côtes de Belgique, des Pays-Bas, du Danemark, de la Norvège, de la Suède, de l'Allemagne et même de l'U.R.S.S. Bergamín et Hinojosa découvriront, à l'occasion d'une halte, Moscou et Léninegrad, où il débarque déguisé en toréador... Soulignons toutefois, au sujet de ce voyage-éclair en U.R.S.S., que cette expérience n'a bien sûr rien à voir avec d'éventuelles convictions marxistes du poète, comme cela a pu être avancé : Hinojosa refuse d'apporter un énième témoignage sur le « pays des Soviets », qui viendrait s'ajouter à la liste des récits de voyage en U.R.S.S., très en vogue à l'époque¹⁸. Dans une lettre qu'il adresse à Jorge Guillén, le 16 juin 1928, J. M. Hinojosa écrit :

Iré a Rusia y seré el primer escritor que la visite sin decir nada sobre ella después. No escribir nada sobre Rusia, habiendo estado allí es un título que se puede ostentar, en las tarjetas, ahora, ¿ verdad ?, en lo que es una ironía acerba de la profusión en España de libros sobre la Unión Soviética...

Les seules traces de cette expérience en Union Soviétique sont les cartes postales qu'Hinojosa envoie, avec des messages laconiques sur le pays : « Souvenirs de la Russie Rouge... » et « Depuis cette merveilleuse Russie... » En revanche, plusieurs documents témoignent du voyage de J. M. Hinojosa en Europe. C'est, tout d'abord, sa correspondance de l'époque : Hinojosa évoque son projet de voyage à Londres et Paris, Rotterdam, Amsterdam, Brême, Hambourg et Copenhague, dans une lettre adressée, le

caballo sus propiedades, asiste a la corrida de toros, a la que era muy aficionado, etc. », J. NEIRA, « Surrealismo y España : el caso Hinojosa », *José María Hinojosa. Viajero de soledades...*, p. 48-49.

¹⁸ J. M. HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)*..., p. 81.

21 mars 1928, à León Sánchez Cuesta, ainsi que dans deux autres courriers qu'il adresse, d'une part, à son ami Rafael Porlán, le 25 mai 1928 (« En agosto iré a Suecia, Noruega, Dinamarca y Rusia en un crucero que hace el transatlántico Cap Polonio »¹⁹) et, d'autre part, à Jorge Guillén, le 16 juin 1928. Lors de son voyage, Hinojosa envoie plusieurs cartes postales à León Sánchez Cuesta, Rafael Porlán et les membres de la revue *Mediodía*, depuis Londres, Paris, ou Moscou. *La Gaceta Literaria* (Madrid, n° 42, 15 septembre 1928), fait également écho à son voyage en U.R.S.S., dans un article intitulé « Escritores españoles a Rusia » :

Invitados por el centenario de Tolstoi en Rusia han sido invitados algunos escritores españoles que no se sabe si acudirán. Nuestra representación la llevará Julio Álvarez del Vayo, el prestigioso conocedor de la nueva Rusia. Del país soviético han regresado gente de las letras españolas. El fino José Bergamín, de quien esperamos obtener en breve una relación de sus observaciones y comentarios. El poeta andaluz Hinojosa – quizá incomprensivo – de los aristócratas del Cap Polonio. También ha regresado D. José F. de Lequerica, que anuncia una serie de ensayos sobre su viaje.

Plus que ce voyage en Europe et, surtout, plus que cette croisière en mer Baltique, assez anecdotique en fait, ce sont les premiers voyages d'Hinojosa à Paris qui constituent un élément déterminant dans son apprentissage du surréalisme. Par ailleurs, ce sont ses lectures avant-gardistes de l'époque qui constituent une preuve de sa grande connaissance du mouvement français.

J.M. Hinojosa, un poète-lecteur

La correspondance d'Hinojosa avec le libraire León Sánchez Cuesta, recueillie dans l'indispensable *Epistolario*, édité par J. Neira, apporte des preuves irréfutables, sinon sur les lectures de l'époque du poète de Campillos, du moins sur son intérêt pour toutes les nouveautés littéraires. Ainsi, ce sont ces lettres qui nous apprennent qu'Hinojosa est abonné à la *Nouvelle Revue Française*, dont les numéros constituent ses principales sources bibliographiques. Ou bien encore la revue *Commerce*, dirigée par Paul Valéry,

¹⁹ *Id.*, p. 79.

Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud, dans laquelle sont publiés, à l'automne 1927, des textes de Neveux, Péret, Breton, etc.²⁰

L'ensemble des commandes du poète passées auprès de son ami León Sánchez Cuesta (lui-même installé à Madrid et à Paris), qu'il s'agisse de recueils ou de souscriptions à des revues, permet au chercheur actuel de faire un inventaire des lectures avant-gardistes, notamment surréalistes, d'Hinojosa :

Lettres de J. M. Hinojosa à L. Sánchez Cuesta	Titres de revues et de livres sollicités par J. M. Hinojosa
– le 4-III-1928, « lettre [31] » (lettre écrite de Campillos)	<ul style="list-style-type: none"> * les numéros 45-46-47 de la revue <i>Les Feuilles Libres</i> * Apollinaire, <i>Alcools</i> * Cocteau, <i>Correspondance avec Jacques Rivière, Œdipe-Roi, Roméo et Juliette</i>
– le 21-III-1928, « lettre [33] » (Hinojosa évoque son projet de voyage en Europe)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Les Feuilles libres</i> (num. 45-46 et 47) ; * Georges Ribemont-Dessaignes, <i>Le Bourreau de Pérou, Au Sans Pareil</i> * Pierre Jean Jouve, <i>Noces</i> * tomes 3 et 4 de la correspondance de Jacques Rivière et Alain-Fournier

²⁰ « La revista *Commerce*, « Cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud » había sido fundada en 1924 con la gerencia de Giraud-Badin. Hasta su desaparición en 1932 mantuvo un altísimo nivel de calidad literaria con una sobria elegancia tipográfica. El número XIII, correspondiente al otoño de 1927, contenía colaboraciones de los surrealistas Gerodes Neveux, Benjamin Péret y André Breton (la primera parte del famoso relato *Nadja* [...] », *id.*, p. 145-146.

<p>– le 12-III-1929, « lettre [52] » (lettre envoyée au moment de son retour en Espagne)</p>	<p>* les revues <i>Cinea Ciné</i> et <i>Les Nouvelles Littéraires</i> * les trois derniers numéros de la revue <i>Commerce</i> * « L’anthologie de la poésie espagnole publiée à Oxford » (sic) * « Le livre de Cassou sur la Littérature espagnole » (sic)²¹</p>
<p>– le 21-IV-1929, « lettre [53] »</p>	<p>* Blaise Cendrars, <i>Le Plan de l’Aiguille</i>, Au Sans Pareil * Paul Éluard, <i>L’Amour, la poésie</i>, N.R.F. * Mélot du Day, <i>Amours</i>, N.R.F. * G. Neveux, <i>La beauté du diable</i>, N.R.F. * Roger Vitrac, <i>Victor ou les Enfants au Pouvoir</i>, Aux Trois Magots * Antonin Artaud, <i>L’Art et la Mort</i>. Aux Trois Magots * Charles Baudelaire, <i>Vers retrouvés</i>, Emile-Pascal Frères</p>

²¹ « Además le agradecería me enviase enseguida la antología de la poesía española impresa en Oxford ; ¿podría hacerlo a vuelta de correo ? Quisiera tenerla en mi poder el miércoles de la semana que viene lo más tarde [...]. He visto anunciado el libro de Cassou sobre la Literatura española. Si se ha publicado ya desearía que me lo enviase », *id.*, p. 98.

<p>– le 8-VI-1929, « lettre [54] »</p>	<p>René Crevel, <i>Etes-vous fous ?</i>, N.R.F. * G. Neveux, <i>La Beauté du Diable</i>, N.R.F. (nouvelle demande) * Léon-Paul Fargue, <i>Suite familière</i>, N.R.F. * André Breton, <i>Manifeste du surréalisme</i>, Kra * V. Pozner, <i>Panorama de la Littérature Russe</i>, Kra * A. Canroy et G. Clarence, <i>Le Phonographe</i>, Kra * Emmanuel Berl, <i>Mort de la pensée bourgeoise</i> * Revues <i>Du cinéma</i>, <i>Bifur...</i></p>
<p>– le 19-VI-1929, « lettre [56] »</p>	<p>* André Breton, <i>Manifeste du surréalisme</i> (nouvelle demande)</p>
<p>– le 27-6-1929, « lettre [57] »</p>	<p>* André Breton, <i>Au grand jour et Manifeste du surréalisme</i> (nouvelle demande) * Louis Aragon, <i>Anicet ou Le Panorama</i> * Paul Éluard, <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> * Benjamin Péret, <i>Et les seins mouraient</i> * G. Neveux, <i>La Beauté du Diable</i> (nouvelle demande)</p>

La lecture de cette correspondance prouve qu’Hinojosa lit à la fois les précurseurs des surréalistes (de Baudelaire à Apollinaire, en passant par Cendrars), et les surréalistes eux-mêmes : Breton, Éluard, Neveux, Vitrac, Artaud, Crevel, Aragon, Péret. Sa correspondance prend, entre le mois de mars 1928 et le mois de juin 1929, des airs d’anthologie du surréalisme français...

Soulignons tout particulièrement l’insistance avec laquelle, à partir du mois de juin 1929, Hinojosa sollicite le *Manifeste du surréalisme* de Breton, publié cinq ans auparavant, et réédité cette année-là. Dans sa lettre du 19 juin 1929, Hinojosa écrit : *Le*

Manifeste du Surréalisme de Breton se acaba de publicar la reimpresión pero si ya está agotado haga el favor de comprármelo así como *La Beauté du Diable* de Neveux »²². Soulignons également l'intérêt que manifeste Hinojosa pour le tract *Au grand jour*, signé par Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik, en février 1927, et dans lequel les membres du groupe surréaliste français justifient leur adhésion au P.C.F.²³. Cette dernière commande est fondamentale pour l'analyse de la position d'Hinojosa face à la question de l'engagement politique.

Elle prouve qu'Hinojosa, en 1929, au moment où Breton redéfinit les objectifs du mouvement, est attiré par la double dimension du surréalisme : la libération de l'esprit (par l'écriture automatique), mais aussi, la libération de l'homme (par l'engagement dans la lutte sociale). Contrairement à quelques idées reçues véhiculées par une critique soucieuse de défendre l'image d'un surréalisme espagnol apolitique, il semble évident que les poètes hispano-américains n'ignorent pas, à la fin des années 20, la dimension révolutionnaire du surréalisme. On peut même aller plus loin : certains de ces poètes avant-gardistes, parmi lesquels figure Hinojosa, mais également Cernuda et Prados, sont particulièrement soucieux de connaître les dernières prises de position du groupe surréaliste parisien, à travers leurs manifestes et tracts, même si c'est avec un décalage de quelques années. Sans doute cet intérêt est-il intimement lié au fait qu'en 1929, Hinojosa, Prados et Cernuda s'engagent dans la formation d'un groupe surréaliste...

José María Hinojosa, l'un des chefs de file du groupe de Malaga : retour sur une tentative de formation de pôle surréaliste (1928-1930)

La deuxième période de la revue Litoral

En 1928, au moment où il manifeste un grand intérêt pour les activités des surréalistes français, J. M. Hinojosa va tenter de relancer la publication de la revue de Prados et Altolaguirre qui, en 1926, apparaît comme une entreprise éditoriale sans précédent. *Litoral*, dans sa première étape, regroupe la « brillante pléiade » (Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna et Hinojosa lui-même), mais aussi les artistes de l'École espagnole de Paris (Manuel Ángeles Ortiz, Peinado, José María Ucelay, Dalí, Bores,

²² *Id.*, p. 155.

²³ J. NEIRA et A. SÁNCHEZ, « Introducción », in J. M. HINOJOSA *Epistolario (1922-1936)*..., p. 26 : « Destaca su insistencia en obtener la segunda edición del *Manifeste du surréalisme* y *Au grand jour*, el manifiesto colectivo con que Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik justificaron en febrero de 1927 su adhesión al Partido Comunista Francés ».

Palencia, Pancho Cossío, etc.), elle défend la diversité des genres (la poésie, la peinture, la musique y sont représentées), et elle accorde un soin tout particulier à la présentation typographique. La deuxième étape de la revue sera, quant à elle, en 1929, clairement marquée par l'influence surréaliste.

La correspondance d'Hinojosa apporte un témoignage sur ses projets surréalistes de l'époque, et sur la lente maturation de l'entreprise *Litoral*. Ainsi, le 16 juin 1928, Hinojosa écrit à Jorge Guillén, de Londres, lui faisant part de la parution prochaine de la revue *Litoral*, dans une nouvelle version :

Este Otoño se reanudará la aparición de *Litoral*. “ *Litoral* ” modificado o mejor dicho nuevo. La revista se transforma en biblioteca con un boletín de crítica adjunto. [...] Lo único que siento en esta segunda época de “ *Litoral* ” es que no estará Altolaguirre con nosotros, aunque por lo menos conmigo lo esté de hecho²⁴

Plusieurs mois plus tard, le 12 mars 1929, et une fois rentré à Campillos, Hinojosa évoque à nouveau, dans sa correspondance avec Jorge Guillén, ses projets éditoriaux : « Cuando le escriba otra vez le daré noticias concretas sobre la reaparición de *Litoral* y le hablaré de otros asuntos nuestros »²⁵.

Le 21 avril 1929, toujours depuis Campillos, et avec une impatience qu'il ne cherche pas à cacher, Hinojosa annonce à León Sánchez Cuesta la parution prochaine de *Litoral* : « Ahora estamos muy entusiasmados con la vuelta de *Litoral* y sus ediciones. Es preciso dar la batalla por una vez más »²⁶.

De la lecture de ces lettres, il ressort très clairement qu'Hinojosa est, entre 1928 et 1929, très impliqué dans la nouvelle phase de la revue *Litoral*. Après ses longs séjours en Europe, et notamment à Paris, Hinojosa semble très soucieux de donner une dimension officielle à un esprit auquel il adhère pleinement. C'est lui qui finance la nouvelle version de *Litoral*, et c'est donc lui qui dirige les opérations. Mais il n'est pas le seul : Emilio Prados est lui aussi, très engagé dans la question surréaliste. Comme Hinojosa, Prados est abonné aux revues françaises et belges, il est au fait des dernières nouveautés publiées par Breton, Aragon, Éluard, Desnos ou Crevel, ce qui explique l'orientation surréaliste des numéros de mai et juin 1929 de la revue *Litoral*.

²⁴ J. M. HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)*..., p. 81.

²⁵ *Id.*, p. 98.

²⁶ *Id.*, p. 99.

« *Litoral* », Malaga, n° 8 et 9, mai-juin 1929 : une revue surréaliste ²⁷

Les numéros 8 et 9, de mai-juin 1929, de la revue *Litoral*, sont donc dirigés par Hinojosa et Prados. Altolaguirre, bien que s'étant désengagé de l'affaire, figure lui aussi sur la couverture, et publie également des poèmes. Voici les textes qui y sont publiés :

– *Litoral*, Malaga, n° 8, mai 1929 :

- *Cielo sin dueño* (« Quisiera estar solo en el sur », « Remordimiento en traje de noche », « Sombras blancas »), de Luis Cernuda ;
- *Las culpas abiertas* (« Superficie del cansancio », « El mar no es una hoja de papel », « Renacimiento »), de Vicente Aleixandre ;
- *Jacinta la pelirroja* (« D », « El duende », « Al pueblo, sí, pero contigo »), de José Moreno Villa ;
- *Formas de la huida* (« Si en este espejo yo hubiera... », « Desnuda tu palabra », « Este salto – ¡ qué alegría ¡ ... », « Alba rápida »), d'Emilio Prados ;
- *Fuego granado, granada de fuego* (« Campo de prisioneros », « Ascensión », « Ya no me besas »), de José María Hinojosa ;
- *El alma en un hilo* (« Monóculo de Paul Valéry », « Los momentos dados »), de José Bergamín ;
- « Amor », de Manuel Altolaguirre.
- illustrations de Francisco Bores et Joaquín Peinado.

– *Litoral*, Malaga, n° 9, juin 1929 :

- « Auto de fe (Mapas de humedad) », « Hallazgos en la nieve », « Mensaje », de Rafael Alberti ;
- *Estos dos corazones* (« Mi corazón es redondo como la tierra », « Su corazón no era más que una espiga »), de José María de Hinojosa ;
- *Amor* (« Hice bien en herirte... », « ¡ Cerrad todas mis puertas... », « ¡ Qué jardín de visiones intangibles mi cuarto... », « Sentidos ignorados del Universo... »), de Manuel Altolaguirre ;
- *Memoria de la plata* (« La nieve », « El espíritu de la nieve », « El nombre de la nieve », « Balada : el alma de un oso blanco »), de Luis Felipe Vivanco ;
- *Paul Eluard (Sueño y pienso que vivo)*, de Luis Cernuda ;
- *El amor la poesía* (« Para figurar mis deseos mi amor... », « Sobre mí se inclina... », « Como quien vela disgustos la frente al cristal... », « Lágrimas todas sin razón... », « Ojos quemados del bosque... », « Ni crimen de plomo... »), de Paul Éluard ;
- illustrations de Joaquín Peinado et Benjamín Palencia.

²⁷ *Litoral*, Málaga, n° 1-n° 9, décembre 1926-juin 1929. Dir. Manuel Altolaguirre et Emilio Prados. Éd. en fac-similé : Madrid, Ediciones Turner, 1975 et Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1990 (avec une présentation d'Ángel Caffarena).

José María Hinojosa et Emilio Prados avaient projeté de sortir un dixième numéro de la revue *Litoral*, avec, cette fois, la participation de poètes français. Ce numéro n'a finalement jamais vu le jour, sans doute à cause des nouvelles difficultés économiques que rencontrent Hinojosa et Prados, comme en 1928, ou de la crise mystique qui éloigne Prados de ses préoccupations littéraires et éditoriales²⁸. Quoiqu'il en soit, c'est à plusieurs titres que ces deux numéros de *Litoral* constituent une expérience inédite dans l'histoire du surréalisme : d'une part, ils reflètent l'influence déterminante du surréalisme français sur la poésie espagnole (avec le texte de Cernuda sur Paul Éluard) ; ensuite, ils illustrent l'absence de frontière entre la poésie et la peinture (avec les illustrations de Bores, Peinado, Palencia) ; et enfin, ils constituent, à eux seuls, une véritable anthologie de la poésie surréaliste espagnole de la fin des années 20. *Litoral* donne un aperçu des derniers recueils publiés par Emilio Prados (*La voz cautiva*), José María Hinojosa (*La Flor de California*), Luis Cernuda (*Un río, un amor*), de Rafael Alberti (*Sermones y moradas*), Vicente Aleixandre (*Ámbito, Pasión de la tierra*) et José Moreno Villa (*Jacinta la Pelirroja*). Certes, le grand absent de cet épisode est García Lorca : dans *Litoral*, il n'y a aucune trace des poèmes qu'il écrit à New York, qui composeront le recueil *Poeta en Nueva York*. Mais cela s'explique par son absence de la scène intellectuelle et littéraire de l'époque : Lorca revient des États-Unis au moment même où est publié la revue de Prados et Hinojosa, et ce n'est qu'à partir de son retour en Espagne que ses poèmes vont exercer une influence sur ses anciens camarades de la Residencia.

1930 : un projet de nouvelle revue et de manifeste surréaliste : le témoignage de L. Cernuda

Dans une lettre qu'il adresse à Higinio Capote, en date du 21 janvier 1930, Luis Cernuda réclame avec insistance plusieurs ouvrages qu'il lui a laissés avant son départ pour la France, parmi lesquels figurent, entre autres, deux recueils d'Hinojosa, *Orillas de la luz* et *La Flor de California*. Cernuda se justifie auprès de son ami, en évoquant les projets qu'Hinojosa et lui-même ont nourris quelque temps auparavant :

No te extrañe esa indicación de los libros de José María Hinojosa ; se trata de un amigo con el cual estoy unido lo posible. Hasta hace unos años hemos tramado una revista surrealista con títulos de este tono : “ Poesía y Destrucción ”, “ El agua

²⁸ « 1929 : Retiro durante una temporada en una ermita abandonada en las cercanías de Málaga. Crisis que le lleva a barajar la posibilidad de ingresar en una orden religiosa », F. CHICA, *El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados*, Fife, La Sirena, 1999, p. 227.

en la Boca “, “ El Libertinaje ”. Pero estoy aburrido por una parte del mismo artificio literario y por otra de vacas, piojos y curas o sea española [sic] [...].

Tal título *El libertinaje* parecerá en mí paradójico, en mí, llamado sin duda *honnête garçon* [sic]. Y bien eso es nada. No sé si pedir o no la ocasión (hablo en broma porque ¿ Cómo no desear la ocasión ?) pero si llega alguna vez ya sabrán quién es el *honnête garçon* [sic].²⁹

La lettre de Cernuda apporte plusieurs indications sur les projets des surréalistes espagnols, en général, et, plus particulièrement, sur les activités de Cernuda et Hinojosa :

– selon Cernuda, c’est peu de temps avant qu’il n’écrive cette lettre (janvier 1930) que naissent les projets du « Manifeste » et de la revue surréalistes, deux projets du groupe de Malaga qui ne verront, finalement, jamais le jour et ne seront d’ailleurs pas reconnus par Vicente Aleixandre ;

– les titres que Cernuda mentionne dans cette lettre, *Poésie et Destruction*, *L’eau à la bouche*, *Le Libertinage*, sont bel et bien imprégnés de l’esprit de révolte, du nihilisme, du goût pour les images arbitraires, que manifestent, depuis 1924, les surréalistes français ;

– la filiation de Cernuda avec Aragon paraît évidente, si on confronte cette lettre du 21 janvier avec celle du 4 décembre 1929, dans laquelle Cernuda demande à Higinio Capote plusieurs livres de Breton et d’Aragon, publiés entre 1922 et 1926 (respectivement, *Les pas perdus*, et *Les aventures de Télémaque*, *Le libertinage*, *Le paysan de Paris*³⁰) ;

– la lettre de Cernuda a été écrite quelques mois à peine après la période surréaliste de *Litoral*. Cernuda est, à cette époque-là, partagé entre la révolte et l’ennui ; attitude désabusée vis-à-vis de la société, mais aussi du surréalisme (qu’il décrit comme un artifice littéraire), qui explique, en partie, l’échec de ce projet ;

– enfin, Cernuda, apporte la preuve, dans cette lettre envoyée à Higinio Capote, en janvier 1930, que son amitié avec Hinojosa est toujours très forte, depuis leur première rencontre, en septembre 1928, quelque temps avant le départ du poète sévillan pour la France, et ceci en dépit de l’abandon de leurs projets communs de ce début d’année 1930.

²⁹ L. CERNUDA, *Epistolario (1923-1964)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002, p.135.

³⁰ « Los libros que quisieran son *Les pas perdus*, de André Breton ; *Les aventures de Télémaque*, *Le libertinage*, *Le paysan de Paris*, de L. Aragon. Si los encuentras veremos el medio de que lleguen a mí sin gasto alguno para ti », L. CERNUDA, *Epistolario (1923-1964)*..., p. 132.

James Valender, dans une chronologie publiée à l'occasion de « l'année Cernuda », présente l'année 1930 comme une année de crise personnelle pour Luis Cernuda³¹. Cependant, en dépit de cette crise et de son ennui (le mot « aburrimiento » revient au fil des lettres de l'époque), en dépit de son éloignement du surréalisme, il est clair que Cernuda apparaît toujours impliqué dans ce qu'il reste du « groupe de Malaga ». Peut-être le dégoût que lui inspire l'Espagne d'alors est-il précisément à l'origine de ce projet de revue, rapidement abandonné par Hinojosa et lui-même, mais révélateur d'une tentative d'entreprise collective, dans le sillage de *Litoral*, et surtout, dans l'esprit des revues françaises. Quoi qu'il en soit, cette initiative n'est pas restée sans écho. Quelques mois plus tard, en juillet 1930, Juan Ramón Masoliver publie son article « Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya »³². Si en novembre 1929, il a permis à Darío Carmona de réaliser la couverture d'*Hélix*, il consacre désormais plusieurs lignes aux activités du « groupe Litoral », soulignant le passage de Dalí à Malaga.

*Le séjour fructueux de S. Dalí à Torremolinos « sur mer » (avril-mai 1930)*³³

Le séjour à Torremolinos de Salvador Dalí, accompagné de Gala (Helena Diakonoff, ex-femme d'Éluard, qu'il a rencontrée à Cadaquès l'année précédente), a fait l'objet de nombreux commentaires. La visite du peintre surréaliste catalan, garant d'une éventuelle collaboration avec le groupe de Paris (« amb col·laboracions dels elements de París », écrit Masoliver dans l'article déjà mentionné), se produit au printemps 1930 : Dalí et Gala résident à Torremolinos entre les premières semaines du mois d'avril et la fin du mois de mai (le 22 mai exactement, selon ce que rapporte le journal local *La Unión Mercantil*. Le peintre de Cadaquès est alors invité par le leader du groupe de Malaga, J. M. Hinojosa, celui que Dalí appellera « l'ami riche », dans son livre autobiographique, *Vida secreta de Salvador Dalí*. Son séjour, fructueux pour Dalí lui-même (c'est à ce moment-là qu'il peint *L'homme invisible* et qu'il écrit *La Femme*

³¹ « El año 1930 fue muy curioso en la biografía de Cernuda. Parece que, con la excepción de un par de poemas de *Un río, un amor* publicados en la Nueva Revista, el poeta no publicó nada durante esos doce meses. Tampoco se sabe de ningún manuscrito o texto suyo que date de este año », J. VALENDER, « Cronología », *Entre la realidad y el deseo : Luis Cernuda (1902-1963)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Residencia de Estudiantes, 2002, p. 126.

³² Juan Ramón MASOLIVER, « Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya », *Butlletí*, IIème année, juillet-août 1930, n°. 7-9, p. 205. Texte reproduit par Joaquim MOLAS, *La literatura catalana d'avant-guarda. 1916-1938*, Barcelone, Bosch, 1983, p. 437.

³³ Sur cet épisode de la visite de Dalí à Torremolinos, on consultera l'article publié par Alfonso SÁNCHEZ RODRIGUEZ, « 1930 : Salvador Dalí en Torremolinos. Cómo se frustra – y por qué – la aparición de una revista del surrealismo español en Málaga », in G. MORELLI, *Treinta años de vanguardia en España...*, p. 193-204, ainsi que l'article de José Luis CANO, déjà mentionné, « Un día de luna de miel con Gala en Torremolinos », *El País*, Madrid, 6-VIII-1982, p. 20.

visible), va stimuler le groupe andalou, accentuant son enthousiasme pour le surréalisme français³⁴.

Actes de provocation dans les rues de Torremolinos, excentricité affichée de Dalí et Gala (accoutrements et maquillage extravagants, qui ne sont pas sans rappeler la tenue vestimentaire provocatrice d'Hinojosa à son retour de Paris, en 1928, exhibitionnisme, etc.), projets de revue et de manifeste entièrement surréaliste, qui aurait été dirigée par Dalí lui-même, Prados et Hinojosa, réalisation de collages et de cadavres exquis : voilà de quoi est fait le séjour de Dalí à Malaga, en compagnie de la plupart des membre du « groupe Litoral » (Prados, Hinojosa, Cano, Carmona, Altolaguirre et même Cernuda, selon Juan Cano Ballesta)³⁵. Tout autant de détails qui prouvent que la « ferveur surréaliste » du groupe, commentée par Masoliver dans son article sur le surréalisme, puis soulignée par tous les critiques, est à son comble, en ce printemps 1930.

*L'article de J. R. Masoliver sur le « groupe des cinq »*³⁶

Dans l'article que publie Masoliver dans le numéro spécial de la revue *Butlletí* consacré au surréalisme, en juillet-août 1930, « Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya », Masoliver n'est pas tendre envers les surréalistes espagnols, notamment envers celui qui apparaît comme le chef de file du mouvement qui se met en place vers 1928-1929 : José María Hinojosa. Ainsi, au sujet de l'esprit de révolte et du radicalisme de l'auteur de *La flor de California*, Masoliver écrit une critique acerbe qui renvoie aux origines sociales du poète surréaliste : « La posesió de dos automòvils no permet gaire subversions »³⁷. Mais Masoliver ne s'en tient pas à la fortune personnelle de José María Hinojosa. Il se montre beaucoup plus élogieux envers Prados et il évoque les activités du groupe de Malaga sur un ton qui n'est pas totalement dépourvu d'admiration :

³⁴ Voir F. CHICA, *El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados...*, p. 54.

³⁵ *Id.*, p. 93.

³⁶ Parmi ceux que le critique catalan Juan Ramón Masoliver a désignés par l'étiquette de « groupe des cinq », figurent Hinojosa, Prados, Cernuda, Aleixandre et Dalí. Mais, en réalité, le groupe ne se limite pas à cinq artistes. Parmi ceux qui gravitent autour de *Litoral*, il faut mentionner d'autres poètes et d'autres peintres : Darío Carmona, José Luis Cano, Tomás García, José Moreno Villa, Rafael Alberti, José María Souvirón. Il me semble donc légitime de parler, à la suite de José Francisco Aranda, de « groupe Litoral » ou de « groupe surréaliste de Malaga », pour évoquer cette période qui va de 1928 à 1929, mais, aussi, de 1929 à 1933 : l'expression, telle qu'elle est employée ici, ne se limite pas à la revue *Litoral*, elle recouvre toute les activités poétiques et éditoriales à laquelle prennent part ceux qui ont été liés aux premières expériences surréalistes de Malaga³⁶. Francisco Chica et Andrés Soria Olmedo emploient, quant à eux, l'expression « faction surréaliste », qui inclut Aleixandre, Hinojosa, Cernuda et Prados, terme qui renvoie, bien évidemment, à la « faction surréaliste » de Ténérife

³⁷ « La possession de deux automobiles ne va guère avec la subversion », J. R. MASOLIVER, « Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya », *Butlletí*, IIème année, juillet-août 1930, n° 7-9, p. 205.

El dolç ambient surrealista de Malaga es una de las entelèquies més grands que hagin pogut córrer [...] La gent de *Litoral*, considerant caducada aquesta, tractaren de fundar una revista subversiva amb el nom d' "elementos" o "poesia" (força suspectes) a la publicació de la qual precederia el manifest "cinc poetes". Amb l'estada recent de Dalí a Malaga, rebutjada ja la idea de la revista, hom pensà de fer una mena d'antologia de "La révolution Surréaliste". Per ara no s'ha posat en práctica. Qué ens reserven els amics d'Andalusia ?³⁸

Le texte de Masoliver constitue un témoignage important sur les activités de la période immédiatement postérieures à *Litoral*, précisément parce qu'il fait allusion à la revue et au manifeste surréalistes, différents projets qu'ont nourris les poètes de Malaga, avant de les abandonner. Ce témoignage concorde avec la lettre de Cernuda. En outre, Masoliver évoque un projet d'anthologie dans lequel seraient impliqués les autres membres du groupe : Prados, Cernuda, Hinojosa, ainsi que Dalí. Peut-être Masoliver se montre-t-il particulièrement enthousiaste envers le groupe de Malaga parce que Dalí a été mêlé à leur projet. Mais peu importe. La présence de Dalí à Malaga, au printemps 1930, constitue un épisode déterminant dans l'histoire du mouvement surréaliste qui, à ce moment-là, tente de se constituer en Andalousie.

La correspondance de l'époque entre José María Hinojosa et Manuel Altolaguirre permet de reconstituer l'atmosphère du groupe. Dans l'une de ces lettres apocryphes mentionnées plus haut, Hinojosa fait allusion au séjour de Dalí à Torremolinos, à son comportement provocateur, et à la visite que Prados et lui-même s'apprêtent à lui rendre :

Querido Manolo : Iremos juntos a visitar a Salvador Dalí en Torremolinos en donde le tengo invitado a pasar una temporada. Le he comprado un hermoso cuadro y este me compensa del disgusto que me ha proporcionado con mi familia. Figúrate que se presentó en casa acompañado de su mujer, vestido de una manera muy extravagante. Todo el rostro pintado y llevando al cuello un collar de piedras azules. A mi madre no le gustó nada su visita. Yo estoy encantado con el cuadro.³⁹

Dans cette lettre, transparait déjà le conflit (existentiel, mais aussi social) auquel Hinojosa est en proie : d'un côté, son esprit de révolte, ses convictions idéologiques, son goût de la provocation, ses amitiés « dangereuses » – elles aussi –, qui le rapprochent du surréalisme, et de l'autre, une famille de la haute bourgeoisie de province, catholique, réactionnaire, des origines sociales qui l'éloignent du surréalisme. En 1930, Hinojosa ne parvient toujours pas à rompre avec une famille qui l'a aidé, dans

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Lettre apocryphe n° 10, *ibid.* Document reproduit par J. Neira, « El caso Hinojosa (bis) : *Las amistades peligrosas* de Manuel Altolaguirre », in G. MORELLI, *Treinta años de vanguardia española...*, p. 182.

une certaine mesure, à financer ses projets subversifs ; au printemps 1930, il ne se coupe pas complètement de la classe sociale dont il est issu. C'est d'ailleurs cette contradiction qui le conduira à abandonner ses expériences poétiques pour la politique, à passer de la tentative de subversion à une attitude conservatrice.

Autre document sur l'épisode de Dalí à Torremolinos, et sur ses activités avec Aleixandre et Prados qui, vers la mi-avril, retrouvent le peintre : la correspondance d'Emilio Prados. Une lettre à León Sánchez Cuesta, envoyée de Malaga, non datée – mais que Francisco Chica situe dans le contexte d'effervescence du mois d'avril 1930 –, constitue une preuve supplémentaire de l'intérêt croissant que portent les poètes du « groupe Litoral » pour les écrits surréalistes français :

Le ruego me envíe cuanto antes pueda mejor, pues es cosa que necesito urgente, estos libros de René Crevel – « Mon corps et moi », « La mort difficile », « Êtes-vous fou ? » [sic]. ¿ Me los enviará pronto. Sí, ¿ verdad ? [...] Aleixandre ha estado unos días conmigo y también anda por aquí Dalí, por esto quisiera recibir estos libros pues tenemos que ver unas cosas de ellos.⁴⁰

Le cadavre-exquis

Il y a aussi ce dessin surréaliste réalisé à cinq mains, par Gala (« la tête »), Dalí (« le cou »), Darío Carmona (« les bracs (sic) et le poitrine »), José Luis Cano (« le ventre et le sexe ») et Prados (« les jambes »). Le dessin est intitulé *Le cadavre exquis*, il est signé par « Par Gala, Dalí, Darío, Cano y Prados, dans [sic] Torremolinos sur mer », et daté du 18 mai 1930, soit quelques jours avant le départ de Dalí et Gala⁴¹. Le dessin, que José Luis Cano a rendu public, au lendemain de la mort de Gala, traduit une fascination du groupe de Malaga pour l'automatisme et les jeux collectifs découverts par les surréalistes français, une preuve d'adhésion totale à l'esprit surréaliste, exacerbée par le recours à la langue française (souvent malmenée). Le dessin se situe également dans l'esprit des pratiques collectives (« anaglifos », « putrefactos »), que les mêmes Dalí et Prados pratiquaient à la Residencia de Estudiantes de Madrid, quelques années auparavant.

Ces différents documents – article de Masoliver, cadavre exquis, lettre de José María Hinojosa à Manuel Altolaguirre, lettre d'Emilio Prados à León Sánchez Cuesta –, attestent de l'atmosphère ludique et provocatrice, du contexte d'effervescence créatrice,

⁴⁰ E. PRADOS, cité par F. CHICA, *El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados...*, p. 92 et par J. NEIRA et A. SÁNCHEZ, in José María HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)...*, p. 30.

⁴¹ Le cadavre exquis est reproduit dans le catalogue de l'exposition sur Emilio Prados qui s'est tenue à la Residencia de Estudiantes de Madrid, en 1999, « Álbum », *Emilio Prados. 1899-1962*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1999, p. 63.

de la fascination pour le surréalisme, caractéristiques déjà présentes au sein du « groupe Litoral », mais que la présence de Dalí a portée à son paroxysme, en avril-mai 1930. Dans ces conditions, on comprend que les protagonistes de l'épisode aient voulu se situer clairement dans l'orbite du groupe de Breton, auquel Dalí appartient, depuis un an déjà, en tentant de fonder une revue pleinement surréaliste, une version espagnole du *Surréalisme au Service de la Révolution*, en quelque sorte, soumise aux consignes de Paris. Cependant, en dépit de toutes les bonnes volontés, le projet n'aboutira pas, à l'instar de celui qu'Hinojosa et Cernuda ont nourri tous deux, six mois auparavant.

L'abandon des projets et la dissolution du groupe de Malaga : la crise d'Hinojosa et le radicalisme de Prados

Toutes sortes d'arguments ont été avancés pour expliquer la raison pour laquelle la revue et le manifeste, imaginés par le groupe de Malaga, n'ont finalement pas vu le jour. Le « beau temps » (selon Francisco Aranda), « l'indolence andalouse (sic) » de Prados et les raisons financières (selon José Luis Cano ⁴²), l'extrémisme politique de celui que Dalí surnommait « el filocomunista », à savoir, Prados (selon Julio Neira, Alfonso Sánchez Rodríguez et Patricio Hernández ⁴³), l'éloignement du surréalisme de la part d'Hinojosa (Neira) et de Cernuda (Sánchez Rodríguez), sont les explications, plus ou moins valables, qu'ont données les différents critiques qui se sont penchés sur la question.

La crise traversée par Hinojosa au printemps 1930, au moment de la visite de Dalí à Malaga, apparaît comme l'une des raisons les plus valables pour expliquer l'échec de ce projet. Les contradictions d'Hinojosa, qui, d'une part, est déchiré entre ses convictions artistico-idéologiques et les pratiques religieuses familiales, et qui, par ailleurs, traverse une période de crise dans sa relation sentimentale avec Ana Freüller, rompue entre mai 1930 et juin 1931, peuvent expliquer les divisions internes, auxquelles Dalí fait allusion lorsqu'il se réfère à cet épisode, et qui vont venir à bout de la cohésion du groupe surréaliste de Malaga, après le séjour du peintre surréaliste à Torremolinos. Julio Neira

⁴² « El proyecto de una nueva revista, apoyada por Dalí y que sería el órgano del surrealismo español, no llegó a cuajar, quizá por la andaluza indolencia de Emilio Prados y la falta de una base económica », José Luis CANO (*Arbor*, juin 1950), cité par A. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, « 1930 : Salvador Dalí en Torremolinos. Cómo se frustra – y por qué – la aparición de una revista del surrealismo español en Malaga », in G. MORELLI, *Treinta años de vanguardia en España...*, p. 200.

⁴³ « El entusiasmo es grande, especialmente en Prados, pero sus intentos fracasan por diversas causas. Ya sea la dificultad de desgajar al grupo generacional, las rivalidades ideológicas entre Hinojosa y Prados, el extremismo de este último, o la falta de recursos para emprender tal empresa », Patricio HERNÁNDEZ, in Emilio PRADOS, *Textos surrealistas*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990, p. 13.

et Alfonso Sánchez évoquent la position paradoxale d'Hinojosa qui, en 1930, hésite entre la subversion et la religion, parlant même de la « double vie » du poète⁴⁴.

La crise spirituelle et religieuse que traverse Hinojosa, en avril 1930, l'attachement à sa famille (même s'il a écrit des manifestes contre la famille), la crise sentimentale avec Ana Freüller, tous ces événements personnels, intimement liés au contexte familial et social avec lequel le poète n'a finalement pas rompu, vont mettre un terme à ses activités surréalistes. Famille contre avant-garde, la formule pourrait résumer le conflit existentiel dans lequel vit Hinojosa au moment où, précisément, le groupe de Malaga se prépare à s'investir collectivement dans une revue, un manifeste et une anthologie surréalistes. L'action collective du « groupe Litoral », qui porte en elle promesse de la révolte organisée et ouverte sur l'étranger, se voit brusquement interrompue par le désistement de celui qui aurait pu la financer.

Il est certain que la crise personnelle vécue par Hinojosa a contribué à désorganiser le groupe. Certes, Cernuda déclare, à la fin du mois de janvier 1930, être très proche d'Hinojosa. Mais quelques mois avant que Dalí ne se rende à Malaga, rappelons que Cernuda se déclare lassé de ce qu'il nomme un « artifice littéraire ». Sans doute s'agit-il d'une provocation de la part de celui qui apparaît, en 1928-1929, comme l'un des poètes espagnols les plus impliqués dans le surréalisme, à partir de son voyage en France, avec la publication de certains de ses poèmes de *Un Río, un Amor* dans *Litoral*, puis le premier projet de revue surréaliste qu'Hinojosa et lui-même ont caressé, en janvier 1930. La lettre qu'il adresse à Higinio Capote doit donc être maniée avec précaution. Car l'adhésion au surréalisme, chez Cernuda, ne se résume pas à un artifice. Il l'a écrit, c'est l'esprit de révolte du mouvement surréaliste qui le séduit, même s'il se laisse tenter, en même temps, par les possibilités de libération du langage qu'offre l'écriture automatique. Mais les propos de Cernuda sont tout de même révélateurs, sinon d'un éloignement de sa part, du moins d'une prise de distance vis-à-vis du « noyau » surréaliste de Malaga.

⁴⁴ « La transformación casi inmediata de Hinojosa ha convertido su negativa a participar en la explicación más aceptable del fracaso final de esas iniciativas. No tenemos ninguna certeza ; incluso puede aducirse en su contra que el testimonio de Cernuda lo sitúa a él – a Hinojosa – como el impulsor más decidido del proyecto [Capote, 1976 : 255-281]. Sea como fuere lo que realmente pasó, lo cierto es que en esos días de abril Hinojosa participa en reuniones del « grupo surrealista » al tiempo que se prepara para recibir la comunión general de unos ejercicios espirituales y escribe poemas amorosos de ritmo popular. Es el ejemplo culminante de la tensión entre las raíces tradicionales de su ambiente familiar y el mundo de la vanguardia literaria en que había vivido desde 1924 », J. NEIRA et A. SÁNCHEZ, *in* José María HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)*..., p. 30.

Enfin, la venue de Dalí à Torremolinos correspond également à un tournant dans la trajectoire d'Emilio Prados : après avoir connu lui-même une crise spirituelle, c'est à ce moment-là qu'il commence à s'engager socialement et politiquement. C'est aussi le moment où il se sépare de la « Imprenta Sur ». Ses convictions idéologiques et sa volonté d'action politique, qui le conduisent vers l'extrême-gauche, sont radicalement opposées à celles de son ami Hinojosa, ce qui ne peut qu'accroître les divisions internes du groupe. Selon Blanco Aguinaga et Julio Neira, c'est cette radicalisation politique de Prados qui explique son éloignement, non seulement du groupe surréaliste de Malaga, mais également, du surréalisme en général⁴⁵. José Luis Cano propose une autre interprétation des faits : l'extrémisme de Prados aurait effrayé Hinojosa, lequel aurait interrompu tout projet de revue⁴⁶.

Quoiqu'il en soit, la question du radicalisme politique de Prados permet de poser la question de la perception du surréalisme par les deux poètes, en cette année décisive pour le surréalisme français. Il est très probable qu'Hinojosa et Prados, en avril 1930, divergent sur la question du passage de la révolte intellectuelle ou spirituelle à l'action sociale, de l'application du surréalisme à la révolution, évolution dont il est question, en France, depuis le printemps 1929. Prados et Hinojosa lisent non seulement les recueils de poésie édités par les poètes français, mais reçoivent régulièrement plusieurs revues du mouvement surréaliste, *La Révolution surréaliste*, *Documents* ou *Variétés* ; ils sont donc au courant des débats sur la question sociale qui divisent les surréalistes. Pour Prados, l'engagement politique n'est pas en contradiction avec son adhésion au surréalisme (en 1931, Prados reçoit *Le Surréalisme au Service de la Révolution* ; en revanche, pour Hinojosa, c'est le moment de la rupture avec le surréalisme). C'est également le moment où la rupture entre Hinojosa et Prados paraît donc inexorable : alors que le premier répond à l'appel de sa famille et des possédants, le second se rapproche du peuple et des plus humbles ; alors que Prados rompt avec la classe dont il est issu, Hinojosa renoue avec la bourgeoisie

⁴⁵ « Porque Emilio veía ya el surrealismo ineficaz para la revolución [Prados, 1976] », C. BLANCO AGUINAGA, cité par J. NEIRA, « El surrealismo en José María Hinojosa (Esbozo) », *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa...*, p. 224.

⁴⁶ « El proyecto no se llevaría a cabo, según Cano [1950], por el miedo que Hinojosa – presunto financiero de la revista – sintió ante la radicalización política de Prados », *ibid.*

José María Hinojosa face à la question de l'écriture automatique : le surréalisme comme expérience de libération du langage poétique

Premières expériences surréalistes : 1924-1926

Hinojosa, qui est, selon Luis Cernuda, puis selon Julio Neira, « le premier poète surréaliste espagnol », apparaît, à partir de 1925 et, ce, jusqu'en 1931, comme le poète espagnol le plus proche du mouvement surréaliste français. Ses écrits sont influencés très tôt par les avant-gardes européennes : les textes qui composent ses recueils *Poesía de perfil*, *Orillas de la Luz*, *La Rosa de los Vientos* et *La Flor de California*, écrits entre 1926 et 1928, sont influencés par l'écriture automatique expérimentée par Breton, Soupault et Aragon, dès 1919, dans *Les champs magnétiques* et *Une vague de rêves*. La filiation avec les textes publiés dans la revue *Littérature*, semble évidente. D'ailleurs, le titre du premier recueil, *La Rosa de los vientos*, ne constitue-t-il pas en soi un hommage à l'œuvre de Soupault, qui publie, en 1920, un livre intitulé *Rose des Vents* ? En outre, le 24 février 1928, Hinojosa envoie à son ami andalou Rafael Porlán un texte intitulé « Texte Onirique » (« Texto Onírico »), nouvelle preuve de sa fascination pour une méthode de libération de l'esprit, qui puise dans le monde de l'inconscient, des rêves et du merveilleux ⁴⁷.

Mais c'est, semble-t-il, dès 1924, avant même son voyage à Paris, qu'Hinojosa écrit le « le premier poème surréaliste espagnol ». Julio Neira a retrouvé une lettre du poète, datée de 1925, et adressée à Juan Guerrero Ruiz, dans laquelle il prie le directeur de la *La Verdad* de bien vouloir publier, dans le *Suplemento Literario* du journal, un poème écrit l'année précédente. Les travaux de Julio Neira permettent donc de dater avec précision les premiers pas d'Hinojosa dans l'univers surréaliste. Aussitôt paru le premier *Manifeste* de Breton, en octobre 1924, Hinojosa écrit un poème qui évoque la mise en scène des expériences surréalistes (écriture automatique, récits de rêves), et qui est lui-même plongée dans le monde des rêves et de l'inconscient :

Embadúrnate el cuerpo,
de oscuridad
y de silencio,
y levantarás,

⁴⁷ Cf. J. M. HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)*..., 24-II-1928.

la copa de los sueños.
Unas astillas de luz,
agujerean
el tulipán negro.
La copa
se rompe.
Nada se ha hecho
de lo soñado.
¡ Pero hemos soñado ! ⁴⁸

Ce poème, au titre programmatique, « Sueños », sera finalement inclus dans *Poesía de Perfil*, en 1926. Même si les modifications apportées à cette deuxième version interdisent de parler d'une entière adhésion d'Hinojosa aux théories de l'écriture automatique, il n'en demeure pas moins qu'il constitue une preuve de l'intérêt précoce que manifeste le jeune poète de Campillos pour le surréalisme, qui se présente alors, aux yeux des poètes espagnols, comme une méthode de connaissance de soi et de découverte de l'inconscient.

La plongée dans l'onirisme et l'automatisme : 1926-1928

Entre 1926 et 1928, la poésie d'Hinojosa est toujours marquée par le surréalisme : les motifs des membres coupés, des morts-vivants ou des mannequins, les images fondées sur le renversement des règles de la raison, sur la transgression des lois de la nature, sur la fusion de l'abstrait et du concret, sont tout autant de procédés présents dans la dernière section de *Poesía de perfil*, intitulée « Poemas para mí », réapparaissent dans *Orillas de la Luz* [Malaga, Imprenta Sur, 1928] et, plus tard, dans *la Sangre en Libertad* [Malaga, Imprenta Sur, 1931]. Ces recueils, illustrés par Ángel Planells, portent le sceau du surréalisme ⁴⁹.

C'est à ce moment-là, entre 1926 et 1928, à Paris et à Madrid, qu'Hinojosa écrit les poèmes en prose qui composent *La flor de California* : ce recueil, dont les premiers textes apparaissent dans la revue de Séville, *Mediodía*, le 15 mars 1928, et qui est publié le 12 avril suivant, à Madrid, chez Nuevos Novelistas Españoles, constitue, toujours selon Julio Neira, « la contribution la plus importante d'Hinojosa à la diffusion

⁴⁸ J. M. HINOJOSA, « Sueños ». Texte cité par J. NEIRA, « El primer poema surrealista español », *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa...*, p. 228.

⁴⁹ *Id.*, p. 48.

du Surréalisme en Espagne »⁵⁰. Les récits, dédiés à Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Joaquín Peinado ou José Moreno Villa sont empreints d'une bonne dose d'onirisme dont témoignent les titres : « La flor de California [sic] », « Porqué no fui Singapore [sic] », « Los guantes del paisaje », « Viaje a Oriente » et, enfin, le très explicite « Textos Oníricos ».

Ces textes sont illustrés, cette fois, par un peintre de l'École de Paris, collaborateur, en Espagne, de *La Gaceta Literaria*, de *Litoral* ou de *Gallo* : Joaquín Peinado. Les dessins de Peinado, à qui est dédié le texte « La mujer de arcilla », sont datés de 1927. Ces silhouettes d'hommes et de femmes, entrelacées et enchevêtrées, parfois démembrées, sont à l'image d'une prose qui porte la marque des poètes découverts par Hinojosa à Paris : les *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, les *Pâques à New York*, de Cendrars, ou les *Champs magnétiques*, de Soupault et Breton.

La dernière section de *La Flor de California*, « Textos oníricos », retrace le parcours initiatique d'un héros, mi-homme, mi-Dieu, au cœur d'un monde désordonné, mouvant, en perpétuelle transformation, où la raison et la logique n'ont pas droit de cité. Les seuls points d'ancrage dans la réalité de cet itinéraire introspectif à travers des villes imaginaires et une planète érotisée sont les références géographiques, cosmiques et culturelles, les noms de lieux et de fleuves, qu'égrène le poète, au fil de son voyage : « la Luna », « la Tierra », « el Sahara », « Napoleón », « las cataratas del Niágara », « la pirámide Cheops », « Su Santidad », « el Vaticano », « la cumbre del Mont Blanc », « las aguas del Níger », « el hemisferio SUR », « el monte Carmelo », « el Polo Norte », « las aguas del océano Atlántico », « la estatua de la Libertad »⁵¹. Mais ces références, par la décontextualisation à laquelle elles sont soumises, par l'absence de lien entre elles (hormis celui avec la Bible), s'intègrent elles aussi dans le processus de déconstruction du réel.

Chacun des récits – à la fois monologue intérieur, dérive poétique, expédition au cœur du rêve, des désirs et des pulsions, de l'imaginaire et de l'inconscient –, s'ouvre sur une descente cauchemardesque au plus profond de paysages humides, puis glacés, et, enfin, pétrifiés :

⁵⁰ « Pero sería sin duda la aparición de *La flor de California*, cuyos relatos van naciendo a lo largo de 1927 y primeros meses de 1928 en Madrid, Málaga y Campillos, la contribución más destacada de Hinojosa a la difusión en España del Surrealismo », *id.*, p. 47.

⁵¹ J. M. HINOJOSA, « Textos Oníricos », *La Flor de California*, Madrid, Nuevos Novelistas Españoles, 1928, s. p.

– premier texte onirique :

Viajero sagrado por *los ríos lechosos*, sin remos ni miosotis para acortar las distancias, cambié las monedas ayudado por Dios en dos alfanjes brillantes que me trajeron rodajas del hipopótamo verde recostado en las nubes ancladas en mi presencia. Los árboles venían a mi encuentro en dos filas simétricas con sus ramas peludas abiertas para estrecharme contra su corazón y exprimir hasta la última gota de vodka de las estrellas polares en el recipiente de mis cuencas vacías de ojos pero llenas e miradas⁵².

– deuxième texte onirique :

Envuelto en *un rumor de olas* atajo en mi cerebro todos los pensamientos que pretenden escaparse por la escotilla y mientras apoyo mi mano sobre el testuz de Napoleón va rodando la cabeza por las cataratas del Niágara.

– troisième texte onirique :

Atormentado por las luces desconfié desde entonces de su buena intención y rehuía su encuentro cuando desbocado *buscaba los acuarios escondidos* en los pliegues de la madrugada.

– quatrième texte onirique :

Mi cuerpo inundado de agua del mar transita por todos los recovecos que deja a su paso la carne tostada hecha sol y cielo pero la única pluma verde que quedó del loro, muerto por el ruido de una serpentina al desenrollarse, curva mis sentidos con sus caricias hasta dejarlos a rás de *las aguas del Níger, río de África que alimenta con su vegetación a miles de animales*, y yo, que apenas puedo alimentarme, hago de mis entrañas una barra de chicle para pasar las horas hilvanado deseos y elevar una torre de Babel con todos los cocodrilos del mundo, no para evitar *el diluvio* sino para cubrir la tierra con el color de su piel.

Le livre est un voyage intérieur. Le héros, « voyageur sacré », revisite les livres de la Bible. Et les « Textes Oniriques » s'écrivent, tel un palimpseste, par-dessus les Saintes Écritures : « El ave del Paraíso quedó clavada en la veleta anónima que sostiene las cuatro direcciones de los Evangelios ». On voit à quel point la formation religieuse du poète, qui sera déterminante en 1930, lorsque le poète devra choisir entre l'avant-garde et sa famille, est déjà une question qui sous-tend l'écriture de ces textes automatiques :

⁵². *Ibid.* C'est moi qui souligne, comme dans les textes suivants.

« Torre de Babel », « el Paraíso », « Juicio Final », « Santo Tomás », « Cristo », toutes ces références bibliques jalonnent et structurent, par le procédé du retour, le texte.

La religion est déjà, en 1927, source de conflit chez Hinojosa. Dans les « Textos oníricos », comme dans la plupart des textes qui composent *La Flor de California*, deux forces s'affrontent : l'omniprésence des connotations religieuses et, en même temps, la tentative de *libération* par l'exercice d'écriture automatique et par la subversion. Le voyageur parcourt le monde des songes en égrenant ses métaphores érotiques ou absurdes : la terre est engrossée par un bruit lointain (« fui recorriendo la ciudad con una marcha a la deriva mientras se desperezaban los árboles despertados por un grito que brotaba en espiral del cielo y venía a clavarse en el sexo de la tierra dejándola embarazada de ecos »), le héros rend visite à un Pape en pyjama, « El Papa me recibió en pyjama [sic] y santificó todas las fiestas algo extrañado de ver mi piel rosada »⁵³.

L'humour légèrement subversif est parfois convoqué, conjugué à l'étrangeté, par exemple dans cette image du Pape qui renvoie à celle du texte : « Los guantes del paisaje » : « Dos noticias aparecidas aquel día en los periódicos de la noche : EL AUTOMÓVIL M-56655656 HA SIDO MULTADO POR EXCESO DE VELOCIDAD. - EL PAPA EMPEÑA SU SOLIDEO PARA COMPRAR UN MATASUEGRAS ».⁵⁴ Peu à peu, le récit se construit comme une parodie blasphématoire des Évangiles, lorsque le poète parvient à l'identification avec le Christ : « Yo soy la epístola, corintios, tomad y comed porque mi cuerpo va detrás de mi cabeza por las cataratas del Niágara y mi alma está entre vuestras almas hecha epístola ».

Dans *La Flor de California*, la méthode du plagiat et du détournement, empruntée à Lautréamont, fonctionne à plusieurs niveaux. Le héros (ou le jeune poète espagnol, car il y a bien sûr identification) propose une lecture subversive des livres saints, ce qui suppose une rupture avec sa formation religieuse. En même temps, le « voyageur sacré » assume la filiation avec la modernité : avec Lautréamont, et son héros Maldoror, avec Apollinaire, et ses morts-vivants qui, dans *Alcools*, vont à la dérive, avec Cendrars, et son héros des *Pâques à New York*. La section intitulée « Textos Oníricos » a donc une dimension programmatique certaine : ils fonctionnent comme une rupture, de la part du poète, avec ses origines sociales et, par ailleurs, comme une reconnaissance de dette envers l'avant-garde poétique, et, notamment, envers les pouvoirs magiques de l'écriture automatique théorisée par les surréalistes.

Chacun des récits propose une libération du langage poétique, qui ne tolère plus aucune frein, aucune limite, aucune entrave logique :

⁵³ J. M. HINOJOSA, « Textos Oníricos », *La Flor de California...*, s.p..

⁵⁴ J. M. HINOJOSA, « Los guantes del paisaje », *La Flor de California*, *ibid.*

Voy cuidadosamente ensartando en un hilo blanco todas mis ideas y cuando ya tengo una buena ristra de ellas las balanceo en el espacio y al romperse el hilo caen sobre mi cabeza hechas copos de nieve. El frío hiela mis huesos caníbales que se alimentan con carne de nuestros semejantes los hipopótamos y los rinocerontes y Dios castiga mi osadía de comer carne humana restallando sobre mi cuerpo una serpiente boa que tiene en su mano derecha mientras que con su izquierda aproxima un panal lleno de miel a mis labios y me aconseja sabiamente sobre el porvenir de mis espermatozoos [sic].⁵⁵

Chacun des récits est une transcription fidèle de la « voix de la conscience », des pulsions et des désirs, qui ne tolère plus aucune censure : « Así hablaba la voz de la conciencia, de todas las conciencias despedazadas por los dientes que desgarraban nuestras carnes sin poder impedirlo ni ofrecer más resistencia que la de nuestros brazos debatiéndose en el espacio vacío de asideros »⁵⁶.

Les récits qui composent *La Flor de California* le prouvent, José María Hinojosa est séduit, en 1928, par l'écriture automatique théorisée trois ans plus tôt par les surréalistes. D'ailleurs, on retrouve cette fascination pour l'automatisme jusqu'au moment où Hinojosa s'éloigne de la scène des avant-gardes.

En 1931, Hinojosa publie, aux Éditions de la Imprenta Sur, un dernier recueil d'inspiration surréaliste *La Sangre en libertad*, dont les poèmes ont été écrits entre 1928 et 1929, après son voyage à l'étranger. Les textes d'Hinojosa qui composent *La sangre en libertad* sont précédés d'une dédicace à Vicente Aleixandre, Luis Cernuda et Emilio Prados, mais aussi d'une citation de Breton, extraite de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* : « Il n'y a plus d'oiseaux vivants, il n'y a plus de fleurs véritables ». Cette exergue illustre la filiation du poète avec les surréalistes français, revendiquée depuis le milieu des années 20. Cet ultime hommage à Breton, publié en 1931, c'est-à-dire à une période où Hinojosa s'est éloigné du « groupe Litoral » et où il milite au sein du Partido Agrario, résume la trajectoire d'un personnage contradictoire et devient le symbole d'une rupture impossible...

Le parcours de José María Hinojosa au sein des avant-gardes internationales

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

L'itinéraire de J. M. Hinojosa au sein des avant-gardes artistiques européennes, entre 1925 et 1931, prouve que, contrairement à ce qui a été longtemps dit, le « poète millionnaire », qui roule en voiture de sport et voyage en U.R.S.S. à bord d'un luxueux bateau de croisière, est bien l'un des précurseurs du surréalisme espagnol. En dépit de ses revirements et de ses prises de positions contradictoires, qui ne manquent pas de refléter ses hésitations et, au-delà, son attachement à un milieu familial réactionnaire, Hinojosa est l'un des premiers poètes espagnols qui, dès 1925, découvre le surréalisme et qui, après un premier voyage initiatique à Paris, joue un rôle capital dans la diffusion du surréalisme français en Espagne. On l'a vu, Hinojosa est un fervent lecteur des poètes surréalistes français, et sa correspondance avec León Sánchez Cuesta témoigne d'un formidable intérêt pour les écrits poétiques et théoriques du groupe de Breton. Quant à l'œuvre qu'il publie, entre 1926 et 1931, elle reflète une adhésion sans borne aux techniques d'écriture surréaliste, notamment à l'écriture automatique, et une fidélité à l'esprit anticonformiste des « ismes » dont le poète s'inspire. Enfin, les années 1928-1930 sont des années déterminantes – à la fois dans son itinéraire personnel et dans le panorama artistique et littéraire de l'époque –, puisque le groupe surréaliste de Malaga, qu'il dirige avec Emilio Prados, et au sein duquel figurent, en première ligne de front, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Rafael Alberti, José Luis Cano et Darío Carmona, témoigne d'une activité extrêmement fertile et du désir de donner une dimension programmatique et collective au surréalisme espagnol.

Le rôle de chef de file joué par Hinojosa dans la tentative de constitution d'un pôle surréaliste andalou est donc, à mon sens, indéniable. Il n'en demeure pas moins que les projets de revues et de manifestes surréalistes ne sont jamais menés à terme, et qu'Hinojosa rompt avec le mouvement surréaliste au moment où celui-ci, partout ailleurs en Europe, défend la théorie de « l'art révolutionnaire indépendant » : c'est alors que prend fin l'histoire de la « lézarde surréaliste » et que commence l'histoire d'un oubli, celui d'une figure littéraire hors du commun, qui ne sera jamais reconnue à sa juste valeur dans l'histoire du mouvement surréaliste international.

Isabelle Cabrol, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)