Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine

ENTRE L'ANCIEN ET LE NOUVEAU
LE SOCLE ET LA LÉZARDE
(ESPAGNE XVIII^{e}-XX^{e})

Édition préparée par Serge Salaün

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Tome I

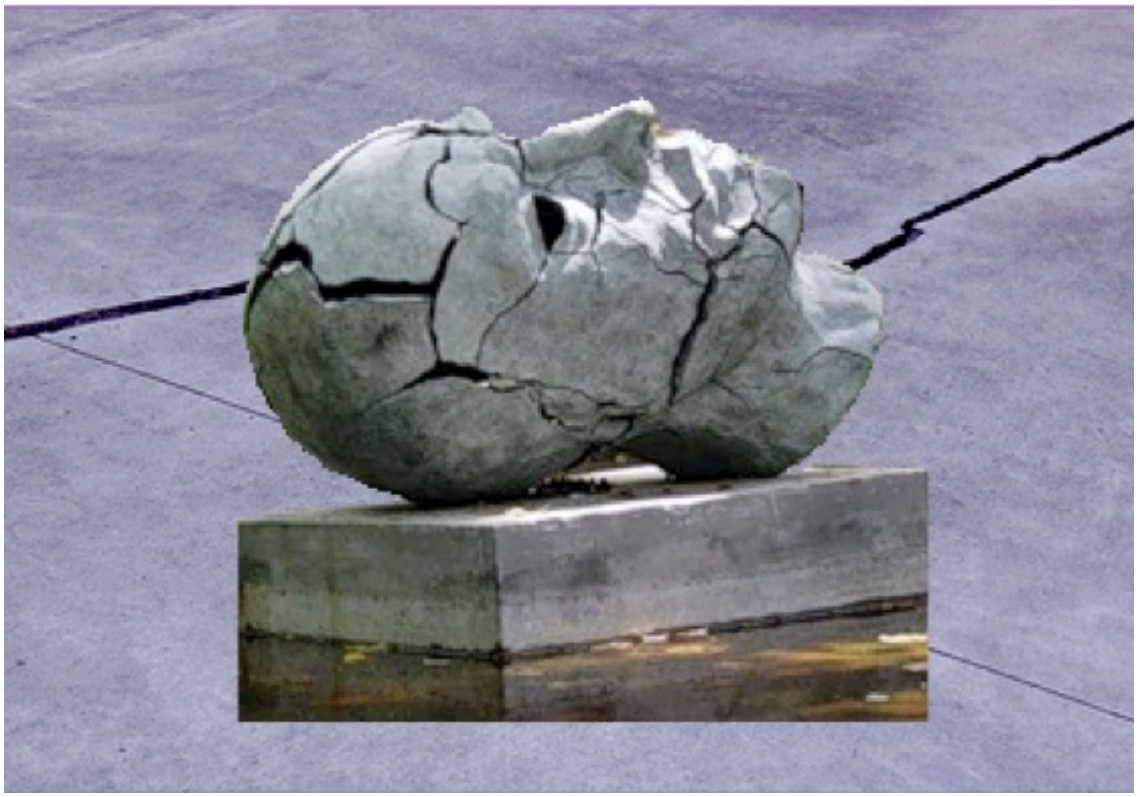

Illustration de couverture : Évelyne Ricci
Réalisation maquette : Mercedes Gómez-G.P.

Juin 2010

ISSN 1773-0023

ENTRE L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

LE SOCLE ET LA LÉZARDE (ESPAGNE XVIII^{e}-XX^{e})

Édition préparée par Serge Salaün

SOMMAIRE

Présentation, …… p. 4

Tome I
Littérature et Beaux-arts

Francisco Villaespesa : portrait d'un « passeur de siècle », Adeline Chainais, …….. p. 21

Les comédies de magie de Jacinto Benavente ou le dramaturge masqué, Lise Jankovic,…… …… p. 45

Jeux de miroirs et de lézardes : « El Retablo de Eldorado » de José Sanchis Sinisterra face à « El retablo de las maravillas de Cervantès», Évelyne Ricci,…… p. 66

Cadence et décadence de Salvador Rueda, Adèle Muller, ……..……..…… p. 85

José María Hinojosa ou un étrange cas de « lézarde » surréaliste : retour sur une histoire inachevée de rupture avant-gardiste (1925-1931), Isabelle Cabrol, ……..…… p. 126

Eugenio de Nora : l'émergence de la poésie sociale, Mélissa Lecointre, …….. p. 164

« La otra sentimentalidad »: Poética e ideología, Encarna Alonso Valero, …… p. 189

Esthétique d'un autre Modernisme : l'« Emotivismo » de José María Llanas Aguilaniedo, Carole Fillière,…. …… p. 224

Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz « Azorín » (1901-1904) ? Camille Lacau Saint-Guily,…… p. 287

Sexe, socle et style : les lézardes d'Álvaro Retana à travers l'étude de « Las "locas" de postín » (1919), Emmanuel Le Vagueresse, ……..…… p. 340

El judío en la tela de araña : imágenes en conflicto en una novela africanista de Tomás Borrás, David Ares Manso,…….…… p. 379

ISSN 1773-0023

L'innocence comme échappatoire : brève enquête sur Mario Lacruz, David Conte,……p. 402

La « Figuración Lírica », histoire de sa réception, Eliseo Trenc, …….. p. 438

De l'aube à l'éclipse. Avant-garde et retour à l'ordre dans la peinture d'Ángeles Santos, Cécile Bassuel, …….. p. 452

Tome II
Passeurs, critiques et philosophes

Traduire « Andromaque » au XVIII^e siècle : perméabilité du genre, Catherine Flepp, …… … p. 482

La revue « Prometeo » et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde, Laurie-Anne Laget,…….. p. 513

Autoportrait et stratégies de détournement dans les prologues de la presse critique espagnole du XVIII^e siècle, Maud Le Guellec, …….. p. 547

Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) : un précurseur incompris ?, Mercedes Gómez-García Plata,…… p. 566

Eugenio Noel « l'anti-torero, aussi flamenco qu'un torero », Sandra Àlvarez,…….. p. 597

La crítica literaria de Mario Verdaguer y sus colaboraciones en « La Vanguardia » (1928–1936), Diana Sanz Roig , …… p. 621

Henri Bergson et l'institutionnisme espagnol (1889- fin des années 1920) : une refonte bergsonienne du nouveau paradigme psychopédagogique ?, Camille Lacau Saint-Guily …….. p. 653

Moral, economía y política en la España de finales del siglo XIX y principios del XX : el contagio psicológico de la inmoralidad desde una posición neo-escolástica, Belén Jiménez, ……..p. 701

Le « disparate » espagnol ou l'anti-académisme philosophique de Juan David Bacca et *María Zambrano, Salomé Foehn* …… p.729

ISSN 1773-0023

Le socle et la lézarde

> Dans les arts et les sciences il y a des *Marchepieds*.
>
> Tantôt ce sont des « originaux » qui ont entrevu, qui n'ont pas saisi ni maîtrisé leurs espoirs. Ils n'ont fait que subir les éclairs de leur espoir.
>
> Tantôt ce sont des patients, des acharnés qui ont accumulé les travaux et expirent sur un tas sur lequel vient fondre quelque autre, et battre des ailes
>
> Paul Valéry, *Tel quel*

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

ISSN 1773-0023

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

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

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

ISSN 1773-0023

éclairant), il est tentant de distinguer, dans un premier temps, les vrais « marchepieds » des faux, pour reprendre le joli mot de Paul Valéry mis en exergue de ce prologue[1].

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

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

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

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

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

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

ISSN 1773-0023

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

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

ISSN 1773-0023

LITTÉRATURE ET BEAUX-ARTS

ISSN 1773-0023

Francisco Villaespesa : portrait d'un « passeur de siècle »

Résumé

À l'aide des concepts et outils de l'histoire culturelle, l'auteur propose une nouvelle lecture des activités développées par le poète andalou Francisco Villaespesa autour de 1900 pour mettre en relation les différents acteurs de la rénovation esthétique symboliste dans le domaine ibérique (Espagne, Amérique Latine, Portugal) et diffuser, dans ces pays, les oeuvres emblématiques de la modernité artistique et littéraire. Elle montre ainsi le rôle qu'a joué Villaespesa dans la constitution d'un courant moderniste espagnol.

Resumen

Utilizando las herramientas de la historia cultural, la autora propone una nueva aproximación a la labor llevada por el poeta almeriense Francisco Villaespesa en torno a 1900 para poner en relación a los distintos actores de la renovación estética simbolista en el ámbito ibérico (España, América Latina y Portugal) y difundir, en estos países, las obras emblemáticas de la modernidad artística y literaria. De esta manera, analiza el papel desempeñado por el poeta en la construcción de un movimiento modernista español.

Abstract

Using the tools and concepts of the cultural history, the author offers a new reading of the activities developped by the Andalousian poet Francisco Villaespesa around 1900 to establish relationships between the different players of the symbolist aesthetic revolution in the Iberian area (Spain, Latin America, Portugal) and to spread the emblematic works of the artistic and litterary modernity. In this way, she shows the role played by Villaespesa in the construction of Spanish modernism.

Depuis une trentaine d'années maintenant, l'histoire culturelle, que Pascal Ory définit comme « l'histoire des sens du monde » (Ory, 82), s'attache à explorer l'imaginaire des sociétés passées, utilisant pour cela différents « points d'entrée », qui sont autant de nouveaux objets pour l'historien. L'art et la littérature, en tant qu'ils véhiculent des représentations, constituent des champs d'application de cette nouvelle historiographie, et la façon de les aborder s'en trouve modifiée. En effet, l'historien culturel, lorsqu'il s'intéresse aux œuvres, prend en compte les différents « seuils » que constitue le contexte culturel, économique, social, juridique, institutionnel et matériel. Il valorise notamment les éléments qui conditionnent l'éclosion d'un nouveau courant

ISSN 1773-0023

artistique, ainsi que les facteurs qui déterminent la production et la réception d'un objet culturel.

L'histoire culturelle privilégie notamment les phénomènes de médiation, de diffusion et de transmission (Rioux, 7-20) et révèle, ainsi, des aspects souvent ignorés par l'analyse littéraire, mais pourtant essentiels pour saisir la portée d'une œuvre, ou d'un courant littéraire, dans une société. Dans le cas du modernisme espagnol, par exemple, cette approche permet d'observer la façon dont les nouveautés étrangères ont pénétré en Espagne, c'est-à-dire la manière dont elles ont été traduites et reçues, par la critique et par le public, ou encore d'étudier les mécanismes de la vie littéraire, comme par exemple les règles du marché éditorial, la sociabilité des auteurs ou l'influence de certains hommes de lettres,autant d'éléments déterminants quant à l'orientation qu'a prise la modernité littéraire en Espagne.

C'est à ce titre qu'une étude du travail réalisé par l'écrivain Francisco Villaespesa entre 1897 (date à laquelle il s'installa à Madrid) et 1910 (date charnière qui, pour des raisons qui restent assez floues, signifie un tournant conservateur pour le modernisme espagnol) me semble intéressante. Malgré le rôle décisif qu'il a eu dans la diffusion du symbolisme européen et du modernisme latino-américain en Espagne, Francisco Villaespesa (Almería, 1877 – Madrid, 1936) reste une figure littéraire peu étudiée de nos jours. Les jugements émis sur son œuvre depuis le début du XX^{e} siècle alternent entre critiques acerbes contre sa poésie facile et éloges dithyrambiques de la part de ses amis et admirateurs. La passion semble l'avoir emporté pendant longtemps sur l'esprit d'analyse et il est difficile d'arriver à une conclusion claire sur la place de son œuvre dans le contexte littéraire de l'époque.

Depuis plusieurs années cependant, certains universitaires[1] se sont penchés, sans parti pris, sur son œuvre lyrique, notamment sur les recueils de poésie qu'il a publiés autour de 1900. Ils ont ainsi montré le rôle de cet auteur dans la constitution d'un courant moderniste en Espagne. Francisco Villaespesa est l'auteur de 71 recueils de poésie dont 20 inédits (près de 75 000 vers au total), ainsi que de 19 pièces de théâtre, 11 romans et d'une dizaine de nouvelles. Il est notamment l'auteur d'un des premiers recueils de poésie moderniste espagnole, *La Copa del Rey de Thule*, paru en 1900, qui

[1] Voir notamment l'ouvrage intitulé *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, publié à Almería en 2004, qui inclut une bibliographie très étendue sur Francisco Villaespesa (Andújar Almansa, p. 395-414).

lui valut le titre de « portaestandarte del modernismo » (Cansinos-Asséns, s.f., 125) et cristallisa les foudres des critiques anti-modernistes. Ce « cantor profesional del cisne y del nenúfar » (Berenguer, 185) reprit, dans ses poèmes, des thèmes et des motifs tirés de la poésie symboliste européenne et ouvrit de nouvelles pistes que suivirent nombre d'auteurs de sa génération, les plus connus étant Juan Ramón Jiménez, ainsi que Manuel et, dans une moindre mesure, Antonio Machado.

Mais c'est plus par son rôle de médiateur, ou, pour reprendre une expression de Carlos Serrano, de « passeur de siècle » (Serrano, 373), que Villaespesa participa à l'introduction du symbolisme en Espagne. Les livres qu'il publia reprennent, certes, des thèmes symbolistes, mais son écriture reste assez peu novatrice. En revanche, le travail de diffusion et de publication qu'il mena, autour de 1900, avec un acharnement célébré par tous ses contemporains, est bien plus important quant à la constitution d'un modernisme espagnol. Cet écrivain aux multiples facettes se consacra sans relâche à la mise en relation d'écrivains espagnols et étrangers, ou d'écrivains espagnols entre eux, à la diffusion des nouveautés littéraires européennes et latino-américaines en Espagne, ou bien d'œuvres espagnoles à l'étranger, ainsi qu'à la publication d'œuvres modernistes (notamment des poèmes) dans la presse nationale et provinciale. Villaespesa devint, ainsi, la figure emblématique du modernisme et s'attribua le rôle de chef d'orchestre de la vie littéraire madrilène, voire espagnole, n'hésitant pas à clamer haut et fort : « el modernismo soy yo ». Dans la mesure où la médiation implique toujours une modification de l'information transmise, il me semble nécessaire de réfléchir à la façon dont Villaespesa a pu influencer la réception du symbolisme en Espagne, d'une part, et modeler le visage du modernisme littéraire espagnol, d'autre part, marquant ainsi de son empreinte la nouvelle esthétique.

En outre, ce portrait d'un « passeur de siècle » doit nous permettre de reconstituer une époque de ferveur intellectuelle qui rendit possible l'introduction de la modernité en Espagne. Villaespesa, par la dimension de lutte qu'il donna, dès 1899 (l'année où parut son recueil intitulé *Luchas*), à la cause littéraire, est représentatif de toute une génération d'auteurs en rupture avec l'ordre bourgeois. Au-delà de l'aspect anecdotique, ces vies de bohème permettent de comprendre la révolution culturelle qui s'est produite autour de 1900, ainsi que les mécanismes et ressorts de la vie littéraire madrilène. Le parcours de Villaespesa est révélateur de la volonté de rupture – en matière d'art, mais aussi dans

le monde des idées et des valeurs – présente chez de nombreux intellectuels des premières années du XX^e siècle, ainsi que des moyens mis en œuvre pour faire triompher une vision du monde radicalement différente de celle de la société bourgeoise.

Les sources que j'ai utilisées pour reconstituer cette période de la vie de l'auteur sont de nature diverse. Dans la mesure où Villaespesa n'a pas écrit de mémoires, il n'existe pas de témoignage direct sur cette période, si ce n'est sa correspondance, dont je n'ai pu consulter qu'une partie[2]. Outre ces lettres, qui constituent une source d'information précieuse sur le sujet, j'ai eu recours également à des sources indirectes et donc, bien souvent, partiales et déformantes, telles que des mémoires d'hommes de lettres de l'époque ou des articles écrits en hommage à Villaespesa par des personnes qui l'ont connu. Enfin, la presse, notamment les revues modernistes, fournit de nombreuses informations quant aux lectures et publications du poète. Ces différentes sources m'ont permis, d'une part, de reconstituer les réseaux de sociabilité de l'auteur, sa vie de bohème à Madrid, son travail de diffusion de la littérature moderne (par le biais de la mise en circulation de revues et d'ouvrages, de l'activité éditoriale et de la traduction), ainsi que son rôle de révélateur de jeunes talents et, d'autre part, de réfléchir à la façon dont il a participé à la constitution d'un modernisme littéraire en Espagne.

En 1897, le jeune Villaespesa décide d'abandonner Grenade, où il mène, selon la volonté de son père, des études de droit. Il se rend à Malaga, où Narciso Díaz de Escovar et Ricardo León l'encouragent à aller à Madrid pour lancer sa carrière littéraire. Dans la capitale, Villaespesa fait la connaissance, tout d'abord, de Salvador Rueda et de Joaquín Dicenta père, puis des principales personnalités littéraires madrilènes du moment. Il fréquente les cercles littéraires les plus renommés : le café Universal, le Callao, le Colonial, la Maison Dorée, le café Fornos, où il côtoie Joaquín Dicenta, Alejandro Sawa, Pío Baroja, Martínez Ruiz (le futur *Azorín*), Antonio Palomero, Eduardo Zamacois, Manuel Bueno, Pedro González Blanco, Gregorio Martínez Sierra, etc. ; le café Levante, où se réunissent, sous la direction de Jacinto Benavente, Eduardo Yáñez (le directeur du théâtre Lara), Sinesio Delgado et Enrique López Marín, entre

[2] Villaespesa entretenait une correspondance assidue avec de nombreux hommes de lettres de l'époque. Dans une lettre à José Sánchez Rodríguez, datée du huit décembre 1900, il explique au jeune poète : « yo no soy más extenso porque tengo ¡pásmate! 38 cartas por contestar y ahora quiero ser correcto con todos » (Sánchez Trigueros, 1974, 240). Une grande partie de cette correspondance s'est perdue, mais un certain nombre de ces lettres ont été publiées : 58 lettres à Sánchez Rodríguez (Sánchez Trigueros, 1974 ; 1988 ; 1993), 8 lettres à Juan Ramón Jiménez (Gullón), 8 lettres à Rubén Darío (Ghiraldo), 7 lettres à Ángel Barrios (Ors·Lois) et 6 lettres à Unamuno (Tellechea Idígoras).

ISSN 1773-0023

autres ; le Lion d'Or, « donde Rubén Darío – tótem bebedor de güisqui – agrupa a su corte y Villaespesa le sirve de paje » (Díaz Larios, 19) et où se retrouvent également Ramón del Valle-Inclán, Antonio Palomero, José López Pinillos, Joaquín Dicenta et Cristóbal de Castro ; enfin, le café Madrid, où, selon Sebastián Juan Arbó :

> podía verse en aquellos días al grupo más representativo de la vida literaria de Madrid, especialmente de los jóvenes; al lado de Rubén Darío, de Valle-Inclán, de Benavente, se veía a otros de menor importancia; algunos que tenían en ella el papel cómico, como Cornuty y José Campos; también a Luis Bello, a Arturo Palomero, a los Sawa, a Gómez Carrillo y a aquellos "otros muchos" de que hablaba Fernández Almagro que "tragados por el fracaso, ni siquiera dejaron rastro de su nombre" (Juan Arbó, 274).

Il participe également à des cercles privés qui ont lieu au domicile de certains hommes de lettres, comme, par exemple, chez Gregorio Martínez Sierra, rue Pontejos, où se donnent rendez-vous Victorino Prieto, Alberto Insúa, Felipe Trigo, Jacinto Benavente, Eduardo Zamacois, Eduardo Marquina, Alejandro Sawa et Ricardo León. Villaespesa trouve très vite sa place dans le *mundillo* littéraire madrilène et en devient une figure centrale. À ce sujet, Antonio Sánchez Trigueros écrit :

> Villaespesa se debía de conocer todos los escondrijos literarios, tertulias, cafeterías, librerías, editoriales y los domicilios de todo escritor viviente. Así, poco a poco su personalidad se va imponiendo y el círculo de sus amistades se amplía (Sánchez Trigueros, 1974, 75).

Il existe des témoignages directs de Villaespesa sur les cercles littéraires de l'époque, comme, par exemple, le recueil *Los cafés de Madrid*, dans lequel l'auteur évoque les souvenirs de ses premières années dans la capitale. Dans un poème intitulé « Valle-Inclán », Villaespesa décrit l'écrivain galicien au cours d'une de ces réunions. La première strophe est une exclamation aux accents nostalgiques :

> ¡Oh las tertulias de café
> tertulias madrileñas de café con tostada,
> a la una de la madrugada,
> en Fornos, en Levante o en la Maison Dorée...!
> (Villaespesa, 1954, 874)

La dernière strophe révèle l'attitude provocatrice de ces jeunes poètes qui souhaitent bouleverser l'ordre bourgeois :

> Y unos burgueses calvos y ventrudos
> En la mesa de al lado,
> Del miedo absortos, y de espanto mudos,
> Sobre la beatitud de los divanes,
> Contemplan con un gesto admirativo,
> Los cinematográficos y altivos ademanes
> De "este gran don Ramón de las barbas de chivo"...
> (Villaespesa, 1954, 874).

Car la littérature – l'art en général – n'est pas, pour cette jeune génération d'auteurs, une activité comme les autres. C'est la valeur suprême, celle qui guide leurs actes. L'art régit tout, y compris leur mode de vie, l'éthique et l'esthétique devenant ainsi indissociables. Ces jeunes auteurs en rupture avec l'ordre établi choisissent de vivre la bohème : ils se retrouvent entre eux pour boire du vin et réciter des vers, connaissent, bien souvent, la misère et adoptent une attitude qui a pour but d' « épater le bourgeois ».

Villaespesa, avec les frères Sawa et Emilio Carrere, est l'un des meilleurs exemples de cette bohème madrilène. Ses deux seuls moyens de subsistance étaient ses publications dans la presse, qui étaient aléatoires et peu rétribuées, ainsi qu'une partie du salaire de son ami Emilio Carrere. Plus tard, après s'être marié avec Elisa González Columbié, l'une des muses des auteurs modernistes, Villaespesa reçoit de son beau-père de l'argent qu'il dépense dans les cafés et dans des entreprises éditoriales souvent ruineuses. Il existe de nombreuses anecdotes sur les difficultés économiques qu'il rencontrait à cette époque, ainsi que sur les stratagèmes, pas toujours très honnêtes, qu'il élaborait pour obtenir quelques pesetas (Juan Arbó, 313 ; Cansinos-Asséns, 2005, 262-264 ; Sassone, 348). Rafael Cansinos-Asséns qui, dans *La novela de un literato*, consacre de nombreuses pages à Villaespesa, parle de

> aquel hombre falto de todo recurso propio, y que se negaba a toda actividad productiva, empeñándose en ser poeta y nada más que poeta; y aun dentro de eso, no se avenía a adaptar su estilo al gusto de los directores de revista que pagaban, y prefería la miseria y el deshonor antes que claudicar (Cansinos-Asséns, 2005, 97).

Manuel Aznar Soler a montré que la bohème, au début du vingtième siècle, est moins un mode de vie qu'une façon d'être artiste (Aznar Soler, 1981, 1993). Ces auteurs vivaient, certes, dans la misère, mais c'est surtout leur conception aristocratique de l'art et leur refus du mercantilisme bourgeois qui les unissait. Villaespesa, comme les jeunes artistes de son époque, place l'art au-dessus de tout le reste et refuse de sacrifier sa poésie pour s'offrir une vie confortable. Il incarne pleinement l'image du poète dans sa tour d'ivoire :

> El más interesante de todos era el propio Villaespesa, como prototipo del poeta heroico y grotesco [...]. Villaespesa encarnaba más que ningún otro el escándalo del poeta. [...] Por mantener su penacho de poeta, él volvía las espaldas al éxito fácil y se encerraba en su torre de marfil (Cansinos-Asséns, 2005, 96-98).

Cette attitude de rejet et de provocation prit différentes formes, dont la plus originale fut sans doute la tenue vestimentaire. Après un séjour à Laujar de Andarax, son village natal, Villaespesa revint à Madrid revêtant un habit traditionnel oriental, composé d'une djellaba et de babouches, et se rendit ainsi vêtu dans les cafés qu'il avait l'habitude de fréquenter. Cet accoutrement, pour le moins excentrique, participait à la construction d'un personnage qui n'obéissait pas au code bourgeois.

D'autres aspects, plus sordides, incluent également Villaespesa dans la bohème, laquelle supposait, dans de nombreux cas, la fréquentation des prostituées, le manque d'hygiène, la maladie, ou encore la mort, par le biais du suicide notamment. Rafael Cansinos-Asséns nous livre des détails de ce type concernant Villaespesa : « canta a las princesas liliales y se enpuerca con las peores tías de la calle » (Cansinos-Asséns, 2002, 102). Il critique également la malpropreté du personnage, notamment dans le roman *Bohemia*, dont un des personnages s'exclame en parlant de Villaespesa : « es absurdo…, con esas melenas y esa tirilla sucia… ¿Es que para hacer versos hay que no lavarse? » (Cansinos-Asséns, 2002, 111).

Au-delà de l'aspect provocateur et anecdotique, la bohème rendit possible l'éclosion d'un nouveau courant, dont Villaespesa fut un des plus grands promoteurs. Le poète d'Almería s'engagea pleinement pour la cause du modernisme et prit de plus en plus d'importance dans le monde littéraire, devenant ainsi, aux côtés de Rubén Darío, la figure emblématique du nouveau courant. Rafael Cansinos-Asséns raconte l'effet que

lui produisit sa première rencontre avec Villaespesa : « y yo quedé solo, trémulo de inquietud y sobrecogido por la emoción de haber conocido por fin al gran Villaespesa, el pontífice del modernismo » (Cansinos-Asséns, 2005, 90).

À son tour, Villaespesa organise chez lui, calle del Pez, des rencontres littéraires auxquelles participent les artistes qui prônent, comme lui, une conception nouvelle de l'art. Cansinos-Asséns nous donne des informations sur cette *tertulia* : « conocía en casa de Villaespesa cada tarde a algún nuevo poeta, consagrado por el cenáculo » (Cansinos-Asséns, 2005, 96). Quelques pages auparavant, il décrit l'atmosphère qui y régnait :

> Seguí yendo por casa de Villaespesa, seducido por su amabilidad efusiva y por el ambiente de cordialidad fraternal que allí reinaba. [...] Allí, en aquella capilla heterodoxa, no era Víctor Hugo el dios que presidía, sino Verlaine, con su corte de poetas menores, finos, insinuantes. [...] Por primera vez oí recitar versos del pobre *Leilan*, de Mallarmé, de Moréas, de D'Annunzio, de Stecchetti..., de Rubén Darío (Cansinos-Asséns, 2005, 93).

Juan Ramón Jiménez, dont la carrière littéraire a été lancée par Francisco Villaespesa, évoque lui aussi les moments qu'il passa chez celui-ci : « Yo iba todos los días tres o cuatro veces a casa de Villaespesa, calle del Pez, y algunas veces a la de Rubén Darío. [...] En casa de Villaespesa leíamos, cantábamos, gritábamos, discutíamos » (Jiménez, 1961, 65).

Felipe Sassone, quant à lui, nous donne, dans son autobiographie, un aperçu des personnalités littéraires qui fréquentaient la *tertulia* de Villaespesa :

> Muchas horas alegres y llenas de buena literatura pasé en aquella casa, donde conocí a más de un literato, y de ellos recuerdo al novelista don Felipe Trigo; a un joven guapo y atildado que se llamaba Isaac Muñoz [...]; a los jóvenes poetas Fernando Fortún y Leonardo Cherif [...]; al sonoro, estupendo y simpatiquísimo cantor canario que se llamó en vida Tomás Morales, y al que fue pronto muy vigoroso y original novelista Eugenio Noel [...] (Sassone, 348).

Enfin, Eugenio Noel explique, dans ses mémoires, que les poètes présents chez Villaespesa (il cite Isaac Muñoz, les Machado et Baroja, entre autres) traduisaient des œuvres de d'Annunzio et rêvaient de publier des livres de poésie (Noel, 209).

Ces divers témoignages montrent que Francisco Villaespesa était une des figures de proue de la jeune génération d'auteurs et que son domicile fut un des berceaux du

modernisme littéraire espagnol. Mais le cercle de relations de l'auteur s'étendait bien au-delà de Madrid : il établit, en effet, des contacts avec des écrivains de province, ainsi qu'avec des auteurs portugais, latino-américains, italiens et français. Les biographes de Villaespesa parlent d'un voyage qu'il aurait effectué en Europe au cours de l'année 1904 : il se serait rendu à Paris, l'un des lieux de pèlerinage des auteurs modernistes espagnols, où il aurait rencontré Enrique Gómez Carrillo ainsi que l'éditeur Garnier, qui publia certains de ses poèmes. Il aurait également rencontré Gabriele d'Annunzio, en Italie. Ces informations sont, cependant, à prendre avec précaution car aucun témoignage direct n'a été trouvé, pour le moment, à ce sujet. Qui plus est, Cansinos-Asséns explique, dans *Bohemia*, que Villaespesa « no ha salido de España de su vida, pero hablaba como si hubiera estado allí » (Cansinos-Asséns, 2002, 108).

En revanche, il est certain que Villaespesa s'est rendu au Portugal, où il rencontra plusieurs auteurs. Raúl Fernández Sánchez-Alarcos décrit comment Villaespesa, qui se trouvait à Lisbonne en 1905, mit en relation Luis Morote et Felipe Trigo avec les écrivains portugais qu'il connaissait : dans une chronique parue dans *El Liberal*, Felipe Trigo relate le banquet qui fut organisé en son honneur par Villaespesa lors de son arrivée dans la capitale portugaise et auquel participèrent les écrivains Mayer Garçao, Fernando Reiss et Diaz de Oliviera. Il fait également la liste de toutes les personnalités que vinrent leur rendre visite, le lendemain matin, ou bien qui leur envoyèrent une invitation : l'historien Teófilo Braga, l'écrivain Maghalaes Lima, le directeur de la Sociedade de Geografia Consiglleri Pedroso, le journaliste Napoleao Toscano, les romanciers Abel Botelho, Henrique de Mendoça, Raoul Brandao et Malheiro Diaz, les dramaturges Julio Dantas et Marcelino Mezquita, les poètes Eugenio de Castro et Trinidade Coelho, etc. (Fernández Sánchez-Alarcos, 331). Raúl Fernández Sánchez-Alarcos conclut : « y este es un dato relevante de esta visita portuguesa: la intensa actividad social y literaria llevada a cabo por Villaespesa y Trigo […] les pone en contacto con lo más granado de la joven intelectualidad portuguesa » (Fernández Sánchez-Alarcos, 331). Dans un article intitulé « Escritores portugueses en revistas españolas », Antonio Sánchez Trigueros montre, quant à lui, le rôle de Francisco Villaespesa dans la diffusion de la littérature portugaise et, dans une moindre mesure, brésilienne, en Espagne, notamment par le biais des revues modernistes (Sánchez Trigueros, 1980).

Dans le but de resserrer les liens entre les représentants de la culture hispanique, Villaespesa établit également de nombreux contacts avec des auteurs latino-américains, avec lesquels il correspond et qu'il reçoit chez lui. Ainsi, César Arroyo affirme : « si queréis dar con algún americano que buscáis en la capital de España, hay un medio facilísmo: ir a casa de Villaespesa » (Arroyo, 15). C'est Villaespesa, par exemple, qui reçoit Rubén Darío lorsqu'il arrive dans la capitale espagnole et qui l'introduit dans les cercles littéraires madrilènes (Trapiello, 249). Plus tard, lorsque l'auteur nicaraguayen quitte l'Espagne, il reste en contact avec lui et se considère comme un de ses relais dans le pays, comme en témoignent les lettres qu'il lui écrit et dans lesquelles il lui demande son soutien pour faire triompher, en Espagne, la révolution lyrique (Ghiraldo).

Ces différents contacts, qui débordent souvent le cadre de la littérature[3], lui permettent de se tenir au courant des dernières nouveautés littéraires dans tous ces pays. Villaespesa reçoit constamment des revues et des livres qu'il s'empresse de diffuser auprès de ses amis, comme en témoigne Rafael Cansinos-Asséns :

> Villaespesa, que no sabía francés ni italiano, estaba, sin embargo, en correspondencia con poetas jóvenes de aquellos países y recibía libros y revistas: *La Rassegna Italiana*, *Le Mercure de France*, *A Renascença Portuguesa*..., en las que leíamos cosas que nos estremecían de temblor lírico (Cansinos-Asséns, 2005, 93).

Juan Ramón Jiménez évoque, lui aussi, le rôle qu'eut Villaespesa dans la diffusion des nouveautés littéraires étrangères. Dans un article intitulé « Recuerdos al primer Villaespesa », il écrit :

> Antes de salir yo para Madrid, Villaespesa me había mandado un montón de revistas hispanoamericanas. En ellas encontré, por vez primera, alguno de los nombres de aquellos poetas *distintos*, que habían aparecido, como astros nuevos de diversa magnitud, por los países, fascinadores para mí desde niño, de la América española (Jiménez, 1961,143).

[3] Les liens qui unissaient ces auteurs en quête d'idéal étaient de l'ordre de l'amitié, voire de la fraternité. Amelina Correa Ramón parle de « la "hermandad" de escritores andaluces » réunie autour de Francisco Villaespesa (Correa Ramón) et Raúl Fernández Sánchez Alarcos évoque « la fraternidad reinante "como individuos de la misma familia" » parmi les écrivains portugais que côtoient Francisco Villaespesa, Felipe Trigo et Luis Morote à Lisbonne (Fernández Sánchez-Alarcos).

Une lettre de Villaespesa à Juan Ramón Jiménez montre également ce rôle de diffuseur de la littérature :

> Hoy mismo te haré un paquete de todos los periódicos americanos que tienen algo tuyo: *Cojo Ilustrado*, *Trofeos* (de Colombia), *Revista moderna*, *El mundo ilustrado* (de México), *América* (de Cuba), *El correo del Valle* (de Cali-Colombia) y *Apolo* (de Montevideo). A medida que reciba más, te los enviaré (Gullón).

Quelques années plus tard, en 1909, Francisco Villaespesa participe à la diffusion de la revue futuriste de Marinetti. Il écrit à Juan Ramón :

> ¿Recibes la bella revista de Marianetti *Poesía*? Si no la recibes, yo haré que llegue a tus manos. Adjunto va el manifiesto futurista, con objeto de que me envíes tus opiniones sobre él para publicarla, y con ella versos inéditos. No creas que yo he caído en el *futurismo*, al contrario, pero *Poesía* es una bella revista y tú y yo más que nadie debemos contribuir a su éxito en lengua española. Yo sólo enviaré versos tuyos, de Darío, míos y de alguno que otro joven de valor, pero muy contados (Gullón).

Francisco Villaespesa fait également circuler les livres qu'il reçoit. Une lettre de Villaespesa à José Sánchez Rodríguez, datée de février 1901, témoigne de ce rôle d'intermédiaire de l'auteur, qui écrit au jeune poète de Malaga : « tengo libros de la gente de París para ti » (Sánchez Trigueros, 1988, 11). Juan Ramón Jiménez, quant à lui, évoque, dans l'article déjà cité, la bibliothèque exceptionnelle de Francisco Villaespesa :

> Villaespesa devoraba la literatura hispanoamericana, prosa y verso. No sé de dónde sacaba los libros. [...] Libros que entonces reputábamos joyas misteriosas y que en realidad eran y son libros de valor, unos más y otros menos, los tenía él, sólo él; *Ritos*, de Guillermo Valencia, *Castalia Bárbara*, de Ricardo Jaimes Freyre, *Cuentos de color*, de Manuel Díaz Rodríguez, *Los crepúsculos del jardín*, de Leopoldo Lugones, *Perlas negras*, de Amado Nervo (Jiménez, 1961, 70-71).

Outre la mise en relation d'écrivains et la mise en circulation d'ouvrages et de revues, le travail de diffusion entrepris par Villaespesa passe également par l'activité éditoriale, comme cela apparaît dans les propos tenus par l'auteur lors de sa première rencontre avec Rafael Cansinos-Asséns :

> Hay que dar la batalla a lo viejo…, a lo clásico… Nosotros somos modernistas, aspiramos a secundar la revolución lírica de Rubén Darío… Hay que renovar nuestro viejo idioma que está anquilosado… Con este viejo léxico no se puede hacer nada… Yo voy a fundar una revista, que será la bandera del nuevo arte… (Cansinos-Asséns, 2005, 90).

La citation montre à la fois l'objectif de Villaespesa, qui consiste à rénover, voire révolutionner le langage poétique, ainsi que l'un des principaux moyens qu'il mit en œuvre pour y parvenir : la création de revues artistiques et littéraires. L'auteur y consacra beaucoup de temps et d'énergie : « ¡Oh, la revista!, porque siempre era la misma, renacida de sus cenizas. ¡Cuánto trajín le imponía a Villaespesa! Reunir los originales, distribuirlos, discutir con aquel hombre gordo, prosaico, achulado —con Pueyo, el impresor [...] » (Cansinos-Asséns, 2005, 90).

Cansinos-Asséns évoque ensuite ses allées et venues dans Madrid pour trouver de l'argent afin de financer son projet, puis, une fois que la revue était sortie, pour s'assurer qu'elle était bien en vente et pour en faire la promotion auprès de ses amis. Villaespesa en fonda ainsi plusieurs, dont certaines étaient très fournies, mais qui eurent une durée de vie très courte (pas plus d'un ou deux numéros bien souvent). L'auteur de *La novela de un literato* conclut : « Villaespesa se pasaba la vida enterrando y bautizando revistas » (Cansinos-Asséns, 2005, 101). Des années plus tard, Valle Inclán ne manquera pas d'ironiser, dans *Luces de bohemia*, sur cet aspect du dévouement de Villaespesa à la cause moderniste : « El Joven. —Yo los he leído [il évoque des poèmes de Rubén Darío] manuscritos. Iban a ser publicados en una revista que murió antes de nacer. Max. —¿Sería una revista de Paco Villaespesa? » (Valle Inclán, 141).

Villaespesa collabora à des revues déjà existantes, comme *La vida literaria*, dirigée par Benavente, *Vida galante* y *Vida nueva*, toutes deux dirigées par Eduardo Zamacois, la *Revista crítica*, de Carmen de Burgos, *Renacimiento*, fondée par Gregorio Martínez Sierra et la *Revista nueva*, fondée par Luis Ruiz Contreras, dans lesquelles il publiait des poèmes, souvent associés à des illustrations modernistes

Il participa également à la fondation de revues collectives ; la première – et la plus anecdotique – fut la *Revista vinícola*. Son biographe José Álvarez Sierra raconte :

> Era verano. Un grupo de bohemios fundó entonces una revista vinícola. Había que apagar la sed y ninguno tenía un real ni para una horchata. En la revista vinícola colaboran: Darío, Machado, Gómez Carrillo, Répide y Villaespesa (Álvarez Sierra, 42-43).

Il explique ensuite que les collaborateurs de la revue recevaient des caisses de vin en remerciement pour leurs chroniques élogieuses. José Álvarez Sierra conclut : « si es cierto que no comían por falta de pesetas, beber, ¡vaya si bebían! Estaban siempre iluminados. […] De todas las revistas desaparecidas, aquélla fue la más lamentada » (Álvarez Sierra, 42-43).

Plus sérieusement, en juin 1899, il dirigea, aux côtés de Gregorio Martínez Sierra, les numéros 8 à 14 de *El Álbum de Madrid*, une revue illustrée à caractère littéraire et artistique (Sánchez Trigueros, 1974, 75-82). Ils y publièrent des écrits de la jeune génération d'auteurs, notamment des poèmes de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa, Jacinto Benavente, José Sánchez Rodríguez, Manuel Machado, Antonio Palomero, etc.

À cette époque, Villaespesa prépare son mariage avec Elisa González Columbié, ainsi que la publication de son troisième recueil de poésies intitulé *Luchas*. Une fois ces deux événements passés, il s'attèle à un nouveau projet, une revue qu'il envisage de publier sous le titre de *Vida moderna* tout d'abord, puis de *Vida y arte*. Dans une lettre à Antonio Sánchez Rodríguez, datée de novembre 1899, Villaespesa écrit : « una buena noticia: a primeros de diciembre, se publicará en Madrid bajo mi dirección una revista, órgano de la juventud hispanoamericana. Constará de 28 páginas, tamaño *Blanco y negro*, con más de 40 dibujos cada número » (Sánchez Trigueros, 1974, 222). Il détaille ensuite le contenu des deux premiers numéros et conclut : « 40 y tanta firmas de escritores conocidísimos y 40 dibujos, grabados y fotografías. Es el colmo ». La revue reste introuvable aujourd'hui, mais il semble tout de même que le premier numéro ait été publié, si l'on en croit Antonio Sánchez Trigueros, qui a relevé, dans la revue grenadine *La Alhambra*, l'information suivante : « *Vida y arte*. –Este es el título de una preciosa revista ilustrada que ha comenzado a publicarse en Madrid; hermoso intento de la juventud que lucha y aspira noblemente, y que merece la atención y el aplauso del público » (Sánchez Trigueros, 1974, 98). Selon la lettre de Villaespesa, le premier numéro contenait des œuvres de Gómez Carrillo, Benavente, Valle-Inclán, Darío,

Manuel Machado, etc., ainsi que des reproductions de tableaux de Botticelli et Puvis de Chavannes, des dessins de Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Ramón Casas et Ricardo Marín, entre autres, ce qui montre que Villaespesa était à la pointe de la modernité, y compris en matière de peinture, et qu'il s'efforçait de diffuser cette nouvelle esthétique à Madrid et dans le reste de l'Espagne.

En 1901, Villaespesa devint rédacteur de la revue *Germinal* et il participa, aux côtés de Camilo Bargiela, Ricardo Marín, Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Cándamo, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu et Ramón del Valle-Inclán, à la fondation de la revue *Electra*, qui tirait son nom de la pièce de théâtre homonyme de Galdós et qui disparut après le septième numéro. Villaespesa y dirigeait une rubrique intitulée « Los poetas de hoy », qui contenait des poèmes de Ricardo Calvo, Rubén Darío, Luis de Guimeraes, Juan Ramón Jiménez, les frères Machado, Salvador Rueda, José Sánchez Rodríguez, Mayer Garçao, Paul Verlaine, Jean Moréas et Villaespesa lui-même. Là encore, la liste des auteurs cités montre le rôle de diffuseur des nouveautés littéraires étrangères qu'a eu Villaespesa en son temps, ainsi que le rôle de révélateur de jeunes talents, tels que Juan Ramón Jiménez et José Sánchez Rodríguez.

Ce rôle de diffuseur et de révélateur apparaît de façon encore plus claire dans l'index des revues qu'il fonda lui-même, c'est-à-dire *Revista Ibérica*, *Renacimiento Latino* et *Revista Latina*. À propos de ces revues, Villaespesa affirme :

> Además fundé, por los años de 1900 a 1907, tres publicaciones con miras más elevadas y con programa más amplio; éstas fueron la *Revista Ibérica*, *Renacimiento Latino* y *Revista Latina*. En esos periódicos se iniciaron casi todos los poetas jóvenes de España, y lo que es más, fueron las primeras revistas que se publicaron en la Península con tendencia a un acercamiento no sólo con la América latina, sino entre España, Portugal, Francia e Italia (Álvarez Sierra, 188-89).

Notons au passage la dimension latine inhérente à la conception de la littérature défendue par Villaespesa. Elle préfigure le concept de « raza », qui prendra tant d'importance dans les années 1910 et annonce le tournant nationaliste du modernisme à la même période.

La *Revista Ibérica* donna lieu à quatre numéros qui parurent entre le 15 juillet et le 30 septembre 1902. Il s'agit d'une revue d'art, plus précisément de « literatura, pintura,

música y escultura », dans laquelle publiaient des auteurs espagnols, portugais, latino-américains, italiens et français, soit dans leur langue d'origine, soit dans une version traduite en espagnol. La revue *Renacimiento Latino*, qui contient un grand nombre d'illustrations modernistes, ne compte qu'un seul numéro, paru en avril 1905. Les textes en portugais y abondent, ce qui s'explique par le fait que Villaespesa venait de rentrer du Portugal où il avait rencontré les écrivains du moment. Enfin, la *Revista Latina* commença à être publiée le 30 septembre 1907 et disparut le 30 avril 1908, après le sixième numéro. C'est la revue qui eut la durée de vie la plus longue et à laquelle Villaespesa fit participer le plus d'artistes : son biographe, José Álvarez Sierra, écrit au sujet de cette revue, fondée en collaboration avec Emilio Carrere : « la redacción de *Revista Latina*, que así se llamaba, era desde luego el dormitorio, el "atelier" y el comedor de cuanto golfo lírico andaba por Madrid » (Álvarez Sierra, 51-52).

Il évoque ensuite la « caravana de poetas, novelistas, pintores y músicos que incesantemente entraban a la redacción ».

Villaespesa participa également à la création de deux quotidiens : l'*Excelsior*, un journal publié à Madrid entre septembre 1912 et février 1913 et qui, dès le premier numéro, afficha ses affinités avec les idées politiques de Canalejas. L'autre, publié à Malaga et intitulé *Noche y día*, est évoqué dans une lettre de Villaespesa à José Sánchez Rodríguez : « es casi seguro vayamos a ésa [a Málaga] los Machados, Carrillo, Jiménez, Zayas y yo. Hay que hacer de *Noche y Día* el primer periódico de España. Aquí lo están esperando con impaciencia. Será un éxito » (Sánchez Trigueros, 1988, 12).

Bien que la presse, quotidienne ou non, constitue la partie la plus importante de l'activité éditoriale de Francisco Villaespesa, il convient de citer également la collection qu'il fonda, en collaboration avec Juan Ramón Jiménez et le libraire Ángel Gil Arrue, et dont les deux seuls numéros, parus en 1900, sont *La Copa del Rey de Thule*, de Francisco Villaespesa, et *Ninfeas*, de Juan Ramón Jiménez, tous deux considérés comme les premiers recueils de poésie moderniste espagnols. Dans une lettre à José Sánchez Rodríguez en date du 10 avril 1898, Villaespesa évoque un autre projet éditorial : il souhaite fonder une collection intitulée « Biblioteca andaluza », dans laquelle il envisage de publier *Cantos sin ecos*, de González Anaya, *Tinta en balde*, de Francisco Aquino, *Meridionales*, de José Sánchez Rodríguez, ainsi que son recueil *Luchas*.

ISSN 1773-0023

L'activité éditoriale de Villaespesa constitue un pan incontournable du modernisme espagnol et contribua largement à la diffusion de la littérature la plus novatrice de l'époque. Mais c'est également par le biais de la traduction d'œuvres portugaises et italiennes, notamment, que Villaespesa participa à l'introduction d'une nouvelle esthétique en Espagne. Il traduisit des recueils de poèmes (*Salomé y otros poemas* et *La sombra del cuadrante*, d'Eugenio de Castro, *El navío negrero y otros poemas*, d'Antonio de Castro Alves), des pièces de théâtre (*La Gioconda*, de Gabriele d'Annunzio, *La Cena de los cardenales*, *Don Ramón de Capichuela* et *Don Beltrán de Figueroa*, de Julio Dantas, *Hernani*, de Victor Hugo, en collaboration avec les frères Machado, *Una partida de ajedrez* et *El triunfo del amor*, de Giuseppe Giacosa), ainsi qu'un texte autobriographique d'Eça de Queiroz, intitulé *La Reliquia*, qu'il traduisit en collaboration avec Camilo Bargiela. Les traductions de Villaespesa, qu'il importe d'analyser afin de comprendre dans quelle mesure l'auteur a pu influencer la réception du symbolisme européen en Espagne et modeler le visage du modernisme espagnol, sont bien souvent approximatives, voire incorrectes : d'une part, Villaespesa ne maîtrisait que très partiellement ces différentes langues et, d'autre part, il prenait beaucoup de liberté par rapport au texte (nombre de ses traductions sont en réalité des adaptations). L'examen des textes traduits par Villaespesa révèle de nombreuses maladresses, des contre sens, ainsi que des modifications importantes et souvent injustifiées du texte de départ. La version de *La Gioconda* que propose Villaespesa est un bon exemple de ces belles infidèles. Le texte espagnol est, en effet, truffé de contre sens et d'oublis volontaires : lorsqu'il ne comprend pas une expression, Villaespesa ne la traduit pas, amputant ainsi le texte original. Qui plus est, la traduction de Villaespesa est maladroite par rapport à celle que propose, par exemple, Ricardo Baeza. Celui-ci traduit de façon élégante une réplique de la première scène de la pièce : « todo él, en aquella hora horrible, fue presa de ella sola, presa de su fiebre y su tortura ». Sous la plume de Villaespesa, on peut lire : « Él era entonces, en aquella hora terrible, enteramente suyo, su presa; ella era lo más culminante de su fiebre y de su espasmo ».

Si l'œuvre de Villaespesa comme traducteur laisse à désirer, elle n'en reste pas moins intéressante pour comprendre la façon dont ont été assimilées, par lui ainsi que par ses lecteurs, certaines œuvres emblématiques de la modernité littéraire au début du XX^{e} siècle. Ce que retient Villaespesa de ses lectures étrangères, ce sont des thèmes et

des motifs, qu'il déforme ensuite dans sa propre poésie. Villaespesa ne parlait ni français ni italien, ce qui constituait un frein à son assimilation des nouveautés littéraires de ces deux pays et le conduisait à déformer les traits caractéristiques de la nouvelle esthétique. Cansinos-Asséns, lorsqu'il parle de la poésie de Villaespesa, explique : « el poeta deforma espontáneas y ubérrimas imágenes, las achata, estira y martiriza » (Cansinos-Asséns, s.f., 125). Ce que diffuse Villaespesa, c'est une vision superficielle et déformée du modernisme, une imitation assez légère des poèmes emblématiques de la nouvelle esthétique, qui ne fait qu'effleurer les véritables problèmes de fond et de forme. Cet aspect constitue, à mon sens, une caractéristique du modernisme espagnol dans son ensemble : le caractère purement imitatif, qui empêche, chez nombre d'auteurs, une véritable rénovation du langage poétique.

Une autre facette de l'activité de Villaespesa autour de 1900 est la chasse aux nouveaux talents. Federico Utrera parle du poète d'Almería comme d'un véritable « cazatalentos » (Utrera, 120). En effet, Villaespesa était en contact avec de jeunes poètes dont il s'efforçait de lancer la carrière littéraire. C'est le cas, par exemple, de Juan Ramón Jiménez, avec qui il entretenait une correspondance assidue et qu'il invita à venir à Madrid. Dans l'article déjà cité, Juan Ramón explique :

> Días depués, otra vez yo en Moguer, [...] recibí una tarjeta postal de Francisco Villaespesa, que ya me había mandado su librito *Luchas*, influido por Salvador Díaz Mirón y Rueda, en la que me llamaba *hermano* y me invitaba a ir a Madrid a *luchar* con él por el *modernismo* (Jiménez, 1982, 142).

Plus loin, il ajoute : « Villaespesa y yo nos carteábamos a diario, algunos días varias veces, y él me hablaba de glorias azules y viajes exóticos » (Jiménez, 1982, 143).

Villaespesa tente de faire connaître l'œuvre du jeune poète de Moguer, et utilise pour cela différents moyens. Dans une lettre à Juan Ramón Jiménez, il écrit :

> Querido Juan: estoy preparando un largo estudio sobre ti, que daré a la vez en una conferencia de la Unión donde me propongo este año –desde octubre a diciembre–, rendir mi homenaje de admiración a los siguientes poetas –Juan Ramón Jiménez, Eugenio de Castro y Gabriel d'Annunzzio [sic]– y otra sobre los poetas árabes del califato de Córdoba (Gullón).

Villaespesa diffuse également les poèmes de Juan Ramón dans les revues qu'il crée, et publie la première édition de *Ninfeas*.

Cependant, le caractère autoritaire et interventionniste de Villaespesa entame la relation qui unit les deux écrivains. Juan Ramón raconte, en effet, que lorsqu'il reçut l'exemplaire de *Nubes*, il découvrit avec surprise que Villaespesa avait dédié ses poèmes à des auteurs portugais, latino-américains et philippins que Juan Ramón ne connaissait pas et dont il n'avait même jamais entendu parler. Pourtant, même après cette dispute, qui instaura une distance entre les deux hommes, il semble que Villaespesa ait continué à intervenir dans la promotion des œuvres du poète de Moguer, comme en témoigne une lettre du 5 août 1910. Villaespesa écrit : « envía directamente o envíamelo a mí para que yo se lo entregue, un retrato tuyo para Rocamora, el director de *El Heraldo*, uno de los pocos directores de periódicos aficionados a la poesía. Lo haré publicar en el acto con una nota mía » (Gullón).

Villaespesa adopte la même attitude envers José Sánchez Rodríguez, un jeune poète de Malaga. La correspondance qu'entretenaient les deux hommes en est un précieux témoignage. Villaespesa lui propose des lettres de recommandation pour les différents écrivains qu'il connaît :

> Dime si quieres tarjeta de presentación para Zamacois (*Vida Galante*), Pardo Aneiros, Godoy, Bargiela, Carrillo, Machado, Escalante, Pellicer, Murga, Rueda, Benavente, Rubén Darío y Pedro González Blanco. Son nuestra juventud, y convendría te cartearas con ellos (Sánchez Trigueros, 1974, 221).

Il prend également le rôle d'intermédiaire entre José Sánchez Rodríguez et les responsables de la presse espagnole et européenne. Il conseille à l'auteur d'envoyer des ouvrages de sa part

> al joven y notabilísimo poeta portugués Mayer Garçao –en la redacción del jornal 'O patria'. Lisboa. Envíale varios para que los distribuyera entre sus amigos, y escríbele. Él ya espera tu libro y seguramente traducirá algo tuyo. Envíame ejemplares para *El Mercurio de Francia*, la *Revue des Revues* y la *Reseña internacionale de Florencia* (Sánchez Trigueros, 1974, 242).

Qui plus est, Villaespesa diffuse les livres de José Sánchez Rodríguez parmi les personnalités littéraires de l'époque. Dans la même lettre, il lui demande des dédicaces pour une trentaine d'auteurs latino-américains, et dans la lettre précédente, il réclame des exemplaires dédicacés pour une vingtaine d'auteurs espagnols, parmi lesquels

figurent Gregorio Martínez Sierra, Pío Baroja, Alejandro Sawa, Ramón del Valle-Inclán et Eduardo Zamacois.

Villaespesa se charge également de la promotion des œuvres de Sánchez Rodríguez dans la presse locale, celle d'Almería, par exemple, (Sánchez Trigueros, 1974, 165) et nationale, comme le révèle une lettre en date de décembre 1900 : « desde luego, *El Día*, *El País*, *El Globo*, *El Nacional*, *El Español* y *El Liberal* te dedicarán buenos bombos » (Sánchez Trigueros, 1974, 241). L'auteur semble avoir du pouvoir sur les critiques publiées dans ces différents journaux, comme le confirme Juan Ramón Jiménez : « y tenía, además de los libros, varios críticos para su uso particular, uno italiano, otro portugués, dos o tres americanos, todos de nombres variantes; uno español, Isaac Muñoz » (Jiménez). Une autre lettre de Villaespesa à Sánchez Rodríguez révèle les stratégies mises en œuvre par Villaespesa pour imposer l'œuvre du poète de Malaga sur le marché littéraire :

> El que no recibió *Alma andaluza* fue Gómez Carrillo. Envíaselo inmediatamente con una carta cariñosísima, en mi nombre, a Sevilla, dirección de *El Liberal*, donde a [sic] ido a reponerse. Hazlo al momento. Me promete hablar de tu libro. Envíame a vuelta de correo un ejemplar para el notable poeta Antonio de Zayas otro joven modernista de muchísimo talento. Te hará artículo en *El globo* (Sánchez Trigueros, 1988, 11).

Villaespesa entreprend également de faire publier le recueil *Meridionales,* de José Sánchez Rodríguez. Pour cela, il donne au poète des conseils, qui révèlent, là encore, un certain dirigisme de sa part. En effet, Villaespesa intervient dans la composition du recueil, dictant à José Sánchez Rodríguez la liste des poèmes qu'il doit inclure ou non :

> Me habla V. de selecciones, y con franqueza le diré, que tanto el soneto "Mi gloria" como las poesías cortas del álbum y el abanico afean el tomo... Yo de V. se las quitaba, a la par que "Violeta", aunque esta poesía me gusta bastante... Es algo anticuada, y hay que estar en buena harmonía con S. M. la Moda (Sánchez Trigueros, 1974, 201).

Selon Antonio Sánchez Trigueros, Sánchez Rodríguez suivit les conseils de Villaespesa à la lettre.

De la même manière, Villaespesa intervient dans la composition d'un autre recueil de Sánchez Rodríguez intitulé *Alma andaluza*. Cette fois, il lui donne des conseils quant à l'écriture même des poèmes. Concernant le sonnet « La Giralda », par exemple, il lui indique : « ve la manera de suprimir *moteja*; esto es muy anticuado, curcil [sic] ».

(Sánchez Trigueros, 1974, 228). Il va jusqu'à supprimer des vers dans le poème intitulé « La última cita ».

Peu après la parution de *Meridionales*, Villaespesa envisage de faire représenter une pièce de José Sánchez Rodríguez, intitulée *Copos de nieve*, à Almería, par la troupe de Luisa Calderón, ainsi qu'à Madrid, au théâtre Lara. Le 25 décembre 1899, il lui écrit : « una buena noticia. En el Teatro Libre (que no es el Artístico de Benavente) se estrenarán tus *Copos de nieve*. Envía ejemplar manuscrito » (Sánchez Trigueros, 1974, 225). La correspondance de Villaespesa ne nous en dit pas plus sur le succès ou non de cette entreprise, mais cette information révèle une facette de Villaespesa que l'on connaît peu : ses activités d'homme de théâtre, qu'il débuta en 1899 avec une pièce intitulée *El Acusador privado* (qu'il tenta, sans succès, de faire représenter au *Teatro Español* à Madrid), et qu'il poursuivit, à partir des années 1910, en Espagne et, surtout, en Amérique Latine, où il connut un véritable triomphe.

Les différentes facettes de Villaespesa que j'ai abordées ici révèlent un homme entièrement dévoué à la cause de l'art, qui s'est construit un personnage en marge de la norme bourgeoise et au centre de la jeune génération d'auteurs. L'étude de ce « promoteur culturel » (Correa Ramón, 364), de cet infatigable « diffuseur de la littérature hispanique » (Gottlieb, 12) et européenne, fournit des éléments de compréhension du modernisme littéraire espagnol dans la mesure où elle donne un aperçu de ce que fut la bohème madrilène, à la fois mode de vie et façon d'être artiste, nous fait pénétrer dans ses lieux (les cafés et cercles littéraires, les imprimeries et librairies) et nous fait connaître ses rituels (la déclamation de poésie, qui va de pair avec la création de paradis artificiels par le biais de l'alcool ou de la drogue). Elle nous fait voir, enfin, le paradoxe de ces auteurs qui vivaient dans la misère, mais défendaient une conception aristocratique de l'art, rejetant ainsi le mercantilisme bourgeois.

Ce portrait d'un « passeur de siècle » montre également la dimension de lutte que prit le modernisme en Espagne. Villaespesa, entre 1897 et 1910, considère la cause moderniste comme une véritable bataille, pour laquelle il met en place un ensemble de stratégies et cherche sans cesse de nouveaux alliés. Il participe à l'introduction, dans la Péninsule, d'œuvres qui rompent définitivement avec l'esthétique réaliste et naturaliste, et encourage les jeunes auteurs espagnols à produire, à leur tour, des œuvres qui s'inscrivent dans la nouvelle esthétique. Il marque, ainsi, de son empreinte le

ISSN 1773-0023

modernisme espagnol, comme l'affirme Cansinos-Asséns : « en su breve época modernista, desarrolló tal y tan intensa actividad lírica y de apostolado, que raros serán los epígonos a los que no haya alcanzado su ascendente » (Cansinos-Asséns, s.f., 125). En diffusant la littérature moderne (que ce soit par le biais de la publication, de la traduction ou de la mise en circulation), il influe sur leur réception en Espagne et offre une vision partielle et, parfois, déformée, de la modernité littéraire.

Enfin, Francisco Villaespesa est également représentatif d'un autre aspect du modernisme espagnol, qui dépasse les limites chronologiques définies ici : le tournant conservateur des années 1910. À cette période, le modernisme, courant littéraire anti-bourgeois s'il en est, s'institutionnalise et pénètre dans les lieux représentatifs de la culture dominante. En 1910, Villaespesa, de même que Manuel Machado, devient membre de la très officielle Academia de Poesía Española, créée la même année. À partir de 1911, il commence à écrire des pièces de théâtre, qui, certes, reprennent des thèmes et motifs du théâtre symboliste européen, mais s'inscrivent néanmoins dans une conception traditionnelle de la scène, dans la lignée du théâtre romantique et néo-romantique, et reprennent la formule du théâtre historico-poétique de Marquina. Elles sont représentées par la compagnie Guerrero-Mendoza dans les théâtres de l'aristocratie et de la bourgeoisie (tels que le Teatro de la Princesa et la Teatro Español à Madrid). Villaespesa connaît alors un succès immense auprès d'un public conservateur et change radicalement son mode de vie. Son œuvre prend un virage nationaliste, voire patriotique dans certains cas, et défend les valeurs des classes dominantes. En 1917, l'auteur part pour l'Amérique Latine où il connaît un véritable triomphe et où il est accueilli en grande pompe par les autorités des différents pays dans lesquels il séjourne.

L'évolution de Villaespesa vers ce qu'on a dénommé le *modernismo castizo* n'est pas un cas isolé, comme en témoignent l'œuvre d'Eduardo Marquina ou de Ricardo León. Plus que d'un virage à 180 degrés, il convient de parler d'un développement de ce que le modernisme contenait déjà en germes vers 1900 : une vision aristocratique de l'art, la recherche d'un public, qui fait défaut aux premiers auteurs modernistes, la dimension latine, qui débouche sur le concept de « raza », autant d'éléments qui

ISSN 1773-0023

expliquent le tournant conservateur d'un courant qui se voulait, dans un premier temps, rupture contre l'ordre établi[4].

Adeline Chainais**,** Université Paul Valéry – Montpellier 3 – CREC

BIBLIOGRAPHIE

Articles et ouvrages consultés

Álvarez Sierra, José, *Francisco Villaespesa*, Madrid, Editorial Nacional, 1949.

Andújar Almansa, José, López Bretones, José Luis (eds.), *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería-Ayuntamiento de Almería-Fundación Unicaja, 2004.

Arroyo, César, « Prólogo », *in* Villaespesa, Francisco, *Baladas de cetrería y otros poemas*, Madrid, García y Sáez, 1916.

Aznar Soler, Manuel, *La bohemia literaria española durante el modernismo* (Resumen de tesis), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1981.

Aznar Soler, Manuel, « Modernismo y bohemia », *in* Piñero, M., Reyes, R. (eds.), *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

Berenguer, Ángel, « El modernismo en Villaespesa: génesis y recuperación », *in Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 349, julio de 1979, p. 185-191.

Cansinos-Asséns, Rafael, *Bohemia*, Madrid, Fundación Rafael Cansinos-Asséns, 2002.

Cansinos-Asséns, Rafael, *La novela de un literato*, vol. I, Madrid, Alianza, col. « Área de conocimientos: literatura », 2005.

Cansinos-Asséns, Rafael, *La nueva literatura*, vol. I: *Los Hermes*, Madrid, Sánz Calleja, s.f.

Castro, Eugenio de, *A sombra do quadrante*, Coimbra, França Amado, 1906.

Chainais, Adeline, *L'oeuvre dramatique de Francisco Villaespesa (1911-1917). Modernité et conservatisme dans le théâtre espagnol des années 1910*, Thèse de doctorat, sous la direction de M. le Professeur Serge Salaün, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2008 (inédite).

Correa Ramón, Amelina, « La 'hermandad' de escritores andaluces en "Recuerdos al primer Villaespesa" de Juan Ramón Jiménez », *in* Blasco Pascual, Javier, Gómez Trueba, Teresa, *Juan Ramón Jiménez, prosista*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

Díaz Larios, Luis Federico, « Pervivencia del romanticismo en el primer Villaespesa », *in Cahiers de poétique et de poésie ibérique et latino-américaine*, Paris X, nº 3.

[4] J'ai analysé, dans ma thèse de doctorat, cet aspect de l'œuvre de Francisco Villaespesa et du modernisme espagnol (Chainais, 2008).

Fernández Sánchez Alarcos, Raúl, « Los voceros de la modernidad ibérica (Villaespesa, Felipe rigo y Luis Morote en Portugal), *in* Andújar Almansa, José, López Bretones, José Luis (eds.), *Francisco Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería-Ayuntamiento de Almería-Fundación Unicaja, 2004.

Ghiraldo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943.

Gottlieb, Marlene, *Las revistas modernistas de Francisco Villaespesa*, Granada, Anel, 1995.

Gullón, Ricardo, « Relaciones literarias entre Juan Ramón y Villaespesa », *in Ínsula*, año XIV, núm. 149, 15 de abril de 1959, p 1-3.

Jiménez, Juan Ramón, « Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano », *in Política poética*, presentación de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza, 1982.

Jiménez, Juan Ramón, « Recuerdos al primer Francisco Villaesesa », *in La corriente infinita*, Madrid, 1961, Aguilar.

Jiménez Martos, Luis, *Villaespesa*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1978.

Juan Arbó, Sebastián, *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Planeta, 1963.

Noel, Eugenio, *Diario íntimo (La novela de la vida de un hombre)*, Madrid, Taurus, 1962.

Ors·Lois, Miguel d', « Cartas y papeles de Villaespesa dirigidos a Ángel Barrios », *in* Fernández González, Raimundo, *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel Barrios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.

Ory, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement », *in Vingtième siècle. Revue d'histoire*, nº 16, octobre-décembre 1987, p. 67-82.

Rioux, Jean-Pierre, « Introduction : un domaine et un regard », *in* Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 7-20.

Sánchez Trigueros, Antonio, « Escritores portugueses en revistas modernistas españolas », *in Homenaje a Camoens. Ensayos y estudios hispano-portugueses*, Granada, Universidad de Granada, 1980.

Sánchez Trigueros, Antonio, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Granada, Universidad de Granada, 1974.

Sánchez Trigueros, Antonio, « Nuevas cartas de Villaespesa al poeta malagueño Sánchez Rodríguez y una lanza introductoria en su favor », *in Antigua et Nueva Romania (Estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar)*, vol. 2, Granada, Universidad de Granada, 1993, p. 323-340.

Sánchez Trigueros, Antonio, « Sobre el epistolario de Villaespesa a Sánchez Rodríguez. (A propósito de una carta republicada) », *in Ínsula*, año XLIII, núm. 498, mayo de 1988, p. 11-12.

Sassone, Felipe, *La rueda de mi fortuna (Memorias)*, Madrid, Aguilar, 1958.

Serrano, Carlos, « Les passeurs de siècle », *in* Canavaggio, Jean (dir.), *Histoire de la littérature espagnole. Tome II*, Paris, Fayard, 1994, p. 373-400.

Tellechea Idígoras, J. Ignacio, « Poetas que escriben a Unamuno », *in Boletín de la R.S.B.A.P.*, 2000-2, p. 633-695.

Trapiello, Andrés, *Los nietos del Cid. La nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997.

Utrera, Federico, *Memorias de Colombine*, Madrid, HMR, 1998.

Valle Inclán, *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, apéndice y glosario por Joaquín del Valle Inclán, Madrid, Espasa, col. "Austral", 2005.

Œuvres de Francisco Villaespesa

Villaespesa, Francisco, *Novelas completas*, prólogo de Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1964.
Villaespesa, Francisco, *Obras completas*, Madrid, García y Sáez-Mundo latino, 1916-1918, 12 vols.
Villaespesa, Francisco, *Poesías completas*, edición y prólogo de Federico Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954, 2 vols.
Villaespesa, Francisco, *Teatro escogido*, edición de Federico Sáenz de Robles, Madrid, Aguilar, col. « Crisol », núm. 312, 1951.

Traductions de Francisco Villaespesa

Castro, Eugenio de, *La sombra del cuadrante*, traducción de Francisco Villaespesa, *in Florilegio latino* (vol. I), Madrid, García y Sáez, s.f.
Castro, Eugenio de, *Salomé y otros poemas*, traducción de Francisco Villaespesa, prólogo de Rubén Darío, Madrid, Sáez hermanos, 1914.
Castro Alves, A., *El navío negrero y otros poemas*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Pueyo, 1930.
D'Annunzio, Gabriele, *La Gioconda*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Pueyo, 1906.
Dantas, Julio, *La cena de los cardenales*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Imprenta hispano-alemana, 1913.
Dantas, Julio, *Don Beltrán de Figueroa*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Pueyo, 1914.
Dantas Julio, *Don Ramón de Capichuela*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917.
Eça de Queiroz, José María, traducción de Camilo Bargiela y Francisco Villaespesa, s.l., s.n., 1901.
Giacosa, Giuseppe, *El triunfo del amor*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Sáez hermanos, 1915.
Giacosa, Giuseppe, *Una partida de ajedrez*, traducción de Francisco Villaespesa, Barcelona, Teatro Mundial, 1916.
Hugo, Víctor, *Hernani*, traducción de Francisco Villaespesa y los Machado, Madrid, La Farsa, 1928.

ISSN 1773-0023

Les comédies de magie de Jacinto Benavente ou le dramaturge masqué

Résumé
Jacinto Benavente, connu pour son théâtre bourgeois et conformiste, s'est essayé plusieurs fois à un genre dramatique populaire et féerique : la comédie de magie. Un genre à l'opposé de ses pièces qu'il a coutume d'orchestrer et qui jette un nouveau jour sur le dramaturge.

Resumen
Jacinto Benavente, famoso por su teatro burgués y conformista, experimentó repetidas veces un género popular y maravilloso: la comedia de magia. Un género totalmente opuesto a sus obras habituales que nos permite descubrir otra faceta del dramaturgo.

Abstract
Jacinto Benavente, who is famous for his middle-class and conformist theatre, also made the experiment of a popular and magical dramatic genre : the magic play. This genre totally contrasts with the plays he used to stage and allows us to discover an unknown and outstanding dimension of his work.

> « He conocido cuatro reyes y dos Repúblicas; a las Repúblicas mejor hubiera sido no conocerlas. […] Yo, a pesar de que en mi juventud cundía el sarrampión liberalesco, fui, siempre, por convicción, tradicionalista ».[1]

> « Eduquemos por el sentimiento, eduquemos por el arte, y hagamos del teatro popular templo cátedra ».[2]

Au détour du théâtre bourgeois de Benavente (1866-1954), en marge de ses pièces « à formule » si peu innovantes, un petit corpus de comédies de magie oubliées fait apparaître un autre visage, tout en contraste, du dramaturge.

[1] Jacinto BENAVENTE, *Abuelo y nieto* (1941),*Obras completas,* T.VIII, Madrid, Aguilar, 1954, p. 141-143.
[2] Jacinto BENAVENTE, « El teatro popular »*, in : Pan y letras, Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1952, p. 612.

ISSN 1773-0023

Un théâtre insoupçonné chez un auteur aux opinions réactionnaires et rétrogrades, le plus souvent taxé de conventionnalisme par la critique, un auteur aux antipodes des avant-gardes théâtrales de l'époque, malgré des débuts où pointait la modernité par le biais de la fantaisie et de la Commedia dell'arte – on pense notamment à son *Teatro fantástico* (1892) et à son grand succès *Los intereses creados* (1907).

Que l'on s'en tienne aux titres de ses œuvres : *Gente conocida* (1896), *Modas* (1901), *Lo cursi* (1901), *El automóvil* (1902), *Los Favoritos* (1903), *La casa de la dicha* (1903), *La buena boda* (1905), *El susto de la condesa* (1905), *La Princesa Bebé* (1906), *La señorita se aburre* (1909), *La ley de los hijos* (1918), *La honra de los hombres* (1919), etc. Le microcosme bourgeois ou aristocratique apparaît bien comme le fil conducteur thématique, voire structurel de ses pièces.

Analyser son théâtre féerique en l'inscrivant dans la problématique du « socle et de la lézarde » prend ainsi tout son sens. En effet, lorsqu'il orchestre des comédies de magie telles que *La Cenicienta* (1919)[3], *La noche iluminada* (1927)[4] ou *La novia de nieve* (1934)[5] – pièce qu'il ne nomme pas explicitement « comedia de magia », mais qui s'y apparente en tous points –, Benavente, dans une sage carrière conformiste, devient lui-même artisan de sa propre lézarde, puisque la brèche se dessine dans son propre socle, dans son propre système. Une lézarde esthétique et idéologique qui vient ébranler l'idée que l'on se forge communément du dramaturge.

Rappelons que la comédie de magie est un théâtre populaire qui s'est surtout développé dans les « pièces à machines », ou « comédies de théâtre »[6] du XVIIIe siècle, c'est-à-dire les pièces pourvues d'un grand appareil scénique et fustigées par l'Illustration espagnole qui prônait à l'inverse les « comedias sencillas » aux décors dénudés. Avatar des spectacles paraliturgiques médiévaux, les comédies de magie se fondent sur le merveilleux ; elles se caractérisent essentiellement par leur imbroglio et par leur caractère fastueux dans le spectaculaire. À travers cette forme théâtrale, Benavente lézarde bien le socle vermoulu du (de son) théâtre bourgeois vériste.

---

[3] Jacinto BENAVENTE, *La Cenicienta*, *comedia de magia en 1 prólogo y 3 actos, divididos en 15 cuadros,* Madrid, Aguilar, 1952.
[4] Jacinto BENAVENTE, *La noche iluminada*, *comedia de magia en 3 actos y en prosa,* Madrid, La Farsa, 1928.
[5] Jacinto BENAVENTE, *La novia de nieve*, *comedia en 1 prólogo y 3 actos,* Madrid, Aguilar, 1952.
[6] Cf. Antonio de ZAMORA, *El hechizado por* fuerza (1698) ; Juan SALVO Y VELA, *El mágico de Salerno* (1715) ; José de CAÑIZARES, *El asombro de Francia, Marta la Romarantina* (1716) et *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona* (1741).

ISSN 1773-0023

À une autre échelle d'analyse, ces comédies de magie constituent elles-mêmes un système que Benavente fissure, car il s'agit là d'un genre dramatique avec ses normes propres : illumination, effets sonores et jeux de perspective construisent une structure complexe et participent de la grande théâtralité des pièces, car il se crée une union entre le texte, la mise en scène, la partie technique, la chorégraphie, la musique et le chant. On en vient ainsi à parler de « tramoyón » ou de « comedia de tramoya », car la mise en scène constitue un motif théâtral à part entière[7]. Or, dans ses comédies fantasmagoriques, Benavente déforme le moule du genre.

Aussi Benavente, socle du théâtre bourgeois consensuel et traditionaliste, apparaît-il comme un auteur très ambivalent à la lecture de son théâtre « sous-terrain » : un corpus surnaturel en extraordinaire contradiction avec ce dont il vit. Et lorsque Benavente s'exerce à représenter des comédies de magie, il ébrèche au passage les canons du genre.

* * *

Si Benavente représente au premier abord le piédestal du théâtre bourgeois, c'est pour ses décors et ses personnages appartenant à un microcosme aisé, pour les idées qu'il leur fait proférer sur scène et pour son obsession moralisatrice.

Le rappel des positions idéologiques de l'auteur est très éloquent. Dans les ouvrages retraçant la vie de Benavente, il est partout fait mention de sa claire tendance à la versatilité : « Muestras evidentes de su extraña coherencia ideológica con su declarada germanofilia durante la Primera Guerra Mundial. »[8] Puis, il exprimera son appui à la politique d'Antonio Maura dans *La ciudad alegre y confiada* (1916) et sera en bonne entente avec Primo de Rivera. Mais cela ne l'empêchera pas, dans les premiers temps de la Guerre Civile, de prononcer des discours antifascistes – inévitablement, car il est alors en zone républicaine, à Barcelone – avant de revenir sur ses paroles dès mars 1939. Autant d'éléments qui font acte d'opinions hautement changeantes, non sans un certain opportunisme : Benavente est constamment sous le signe de l'ambiguïté.

[7] *La Comedia de Magia y de Santos*, Congreso internacional Comedias de Magia y de Santos (siglos XVI-XIX), Madrid, Júcar, 1992, p. 10.
[8] Javier HUERTA CALVO, Emilio PERAL VEGA, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 76.

Comme archétypes de ses pièces bourgeoises figurent au premier rang la comédie *Rosas de otoño* (1905)[9] et le drame rural *La malquerida* (1913)[10] – plus précisément les deux premiers actes de cette dernière. Dès les didascalies initiales, la mention de « Gabinete elegante » et de « Sala en casa de unos labradores ricos » nous plonge dans le microcosme de la bourgeoisie. D'autant plus que *Rosas de otoño* s'ouvre *in medias res* sur l'ordre de Gonzalo de faire porter ses habits au Casino, où il se rend pour affaires, et qu'une scène de ménage avec sa femme Isabel suit immédiatement, car Gonzalo a oublié le dîner mondain qu'ils devaient organiser chez eux le soir même. Et de s'exclamer, sous les reproches de sa femme : « Sí, acabaré por creerlo. Soy un monstruo, un tirano. El genio del mal. Este pobre y pacífico burgués, sólo preocupado de sus negocios, de su casa, de su mujer, de mi hija, mis únicos cariños »[11]. L'enallage « Este pobre y pacífico burgués », outre la victimisation comique qu'il produit, met clairement l'accent sur l'esprit de classe.

Au détour des conversations, on se rend également compte du cloisonnement de la société représentée, notamment dans *La malquerida,* quand Engracia déclare (I,1) : « Aquí todos le miran como si fuera del pueblo mismamente; que aunque no sea de aquí es de tan cerca y la familia es tan conocida que no están miraos como forasteros »[12.] L'esprit de corps prévaut bel et bien dans cette contrée andalouse. Dans le même ordre d'idées, dans *Rosas de otoño,* Adolfo, qui vit à Paris, commente avec un grand mépris – un tant soit peu exagéré et rempli de gallicismes ! – le mauvais goût français :

> ¿En qué casa hemos visto un salón con muebles Imperio y pinturas Luis Quince?¡Qué horrible! […] A mí estas faltas de gusto me enervan. Y las damas también en sus « toilettes » son algo « criardes ».[…] ¿Qué señora nos ha recibido con un « tea-gown » azul Niza y lazos grandes amarillos?...¡Horrible! Yo la hubiera desnudado. [13]

Il s'agit par ailleurs d'une société très « comme il faut », bien-pensante. Ainsi, les femmes se consacrent à la philanthropie, l'activité qui, dans ce milieu, correspond le mieux à l'idiosyncrasie féminine :

---

[9] Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño, Obras completas, T.II,* Madrid, Aguilar, 1950, p. 513-593.
10 Jacinto BENAVENTE, *La malquerida, drama en tres actos y en prosa,* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952
[11] Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño,* acte I, scène 1, p. 517.
[12] Jacinto BENAVENTE, *La malquerida,* p. 14-15.
[13] Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño,* p. 538-539.

ISSN 1773-0023

– Isabel: ¡Qué guapa! ¡Qué elegante!
– Laura: ¿Sí? Como haya querido ponerme la doncella; ni me he mirado al espejo. Siete horas de coche acabo de pagar en este momento. Todo por amor a la humanidad.
– Isabel: Siempre con tus Juntas y Sociedades benéficas.
Laura: Soy vicepresidenta de dos, secretaria de tres y tesorera de cuatro. »[14]

Et dans *La malquerida,* la religiosité de Raimunda transparaît dans les diminutifs hypocoristiques qu'elle multiplie (I,2) : « el señor cura, que fue de los primeritos [en darle el parabién]. Ya le he dao pa que diga una misa y diez panes pa los pobrecitos, que de todos hay que acordarse un día así. ¡Bendito sea Dios, que nada nos falta! »[15]

Un microcosme où la place des femmes est, en somme, proprement conservatrice, comme on le constate dans certaines répliques qui consacrent leur situation de faiblesse. Ainsi, au premier acte de la même pièce, les femmes réunies parlent mariage et éducation, pivots de leurs causeries :

– Doña Isabel: Y tú, mujer, mira que está el año de bodas. […]
– Engracia : Es que se ha criao siempre tan consentida, como tuvisteis la desgracia de perder a los tres chicos y quedó ella sola, hágase usted cargo. [...] Así es que cuando te volviste a casar le sentó muy malamente. […]
– Raimunda: ¿Y qué iba yo a hacerle? Yo bien hubiera querido no volverme a casar... Y si mis hermanos hubieran sido otros... Pero, digo, si no entran aquí unos pantalones *a poner orden, a pedir limosna*[16] andaríamos mi hija y yo a estas horas; bien lo saben todos.
– Doña Isabel: Eso es verdad. Una mujer sola no es nada en el mundo.

Le chiasme antithétique est fort de sens : les femmes, obsédées par le mariage, ne sont rien socialement si elles n'ont ni mari ni enfant.

La pièce n'échappe à aucun stéréotype bourgeois, car les femmes sont présentées comme étant du côté de l'affect contrairement aux hommes qui, endurcis, ne se laissent jamais ébranler par une quelconque émotion. Dès lors, quand Raimunda et Milagros fondent en larmes à la seule pensée du mariage d'Acacia, elles se font immédiatement réprimander par les mâles, sur un ton infantilisant : « ¡Vaya! Amos a jipar ahora... Mira la chica. Ya está hecha una Madalena. […] ¡Anda la otra! ¡Vaya, vaya! - Eusebio: No

[14] Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño,* acte I, scène 5, p. 531.
[15] Jacinto BENAVENTE, *La malquerida,* p. 20.
[16] J'utilise l'italique pour souligner le chiasme.

ser así...Los llantos pa los difuntos. Pero una boda como ésta, tan a gusto de tóos. Eea, alegrarse... »[17]

En outre, ce petit monde est à l'affût des commérages – et ce sont bien sûr les femmes qui les propagent. Dès le début de la pièce, Raimunda commente (I,1) : « Ella de por sí dejó plantao a Norberto, todos lo saben, que ya iban a correrse las proclamas, y ella consintió de hablar con Faustino. » Et plus loin, Juliana constate (II,1) : « no va y viene uno que no se pare aquí a oliscar y cucharetear lo que a nadie le importa. » Ce à quoi Esteban rétorque : « Y tú, que no dejarás de conversar con todos. » À l'évidence, cet attrait pour le croustillant renforce l'impression d'univers replié sur lui-même.

Le matérialisme de certains achève la caractérisation des personnages, comme l'illustre parfaitement la blague de bourgeois que rapporte Esteban (II,1) :

> […] Nos reíamos como dos tontos; porque yo quise presumir con mi encendedor y no daba lumbre, y entonces el tío Eusebio fue y tiró de su buen pedernal y su yesca y me iba diciendo muerto de risa: anda, enciende tú con eso para que presumas con esa maquinaria saca-dineros, que yo con esto me apaño tan ricamente...[18]

Le polyptote « presumir-presumas », accompagné de la périphrase « maquinaria saca-dineros », même dans une plaisanterie auto-dérisoire, reflètent bien l'esprit petit-bourgeois du personnel dramatique représenté. Dans *Rosas de otoño* également, l'argent est au centre de nombreuses conversations, des plus superficielles (I,6) :

> – Carmen: ¿No llegamos tarde? Ramón viene riñiendo.
> – Ramón: ¡Calle usted! La « toilette » de las señoras es inaguantable. ¡Tres horas para vestirse! Y siempre igual. [...] ¿No es una tontería gastarse un dineral para eso?
> – María Antonia: ¡Qué mona estás, Luisita!
> – Luisa: Ya oyes a papá. Como he estado tres horas componiéndome...¡Qué exageración! [...] Papá cree que el dinero es la razón suprema de todo.
> – Laura: Y cree muy bien. El dinero no puede hacer que seamos felices; pero es lo único que nos compensa del no serlo.[19]

Dans cette pièce, même les sentiments sont intéressés, puisqu'aux yeux de María Antonia, Laura éprouve pour Gonzalo une « pasión platónica y bursátil »![20]

---

[17] *Idem*, p. 18.
[18] *Idem*, p. 28-29.
[19] Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño*, p. 534-536.
[20] *Idem,* acte 1, scène 7, p. 537.

Enfin, un paternalisme condescendant est très perceptible, notamment dans le rapport maître-domestiques (I,2) :

> – Juliana: Como un perro leal, con la ley de Dios el pan que he comido siempre en esta casa, con la honra del mundo como todos lo saben... (Sale)
> – Raimunda: ¡Qué Juliana!...Y dice bien: que ha sido siempre como un perro de leal y de fiel pa esta casa.

Les classes populaires sont bel et bien des faire-valoir, victimes du cynisme des riches : un fossé infranchissable les sépare.[21]. Autant d'éléments qui prouvent que Benavente écrit pour un certain public et qu'il le conforte dans ses idées de classe étriquées. D'où le jugement sévère de la critique à son égard :

> El sermoneo es, en definitiva, el resultado más nefasto de un proceso degradante, que va del afán renovador y estetizante de la primera época […] hasta las piezas últimas – las estrenadas en los años cuarenta –, con las cuales Benavente quiso purgar sus veleidades republicanas y congraciarse con el régimen de Franco. Significa, pues, el fracaso de una línea teatral que comenzó bajo los auspicios de la modernidad, de la rebeldía antidecimonónica y la preocupación – de inspiración noventayochista – por la necesaria regeneración de la sociedad española.[22]

Mais au sein de sa carrière théâtrale se détache comme un théâtre sous-terrain (son jardin secret?) : lorsque Benavente touche à la comédie de magie, il devient artisan de sa propre lézarde.

À la lecture de son petit manifeste sur le théâtre *El teatro del pueblo* (1909)[23], l'on en vient déjà à prendre conscience de la surprenante ambivalence de l'auteur, de sa déconcertante tendance à la « bipolarité ». En effet, les opinions qu'il y exprime sur le théâtre sont en flagrante contradiction avec sa propre carrière et ce qui transparaît dans ses pièces. Il commence par dénoncer le fait que le succès d'une pièce dépende de la bonne réception du public pour ensuite condamner les textes qui se moulent sur les goûts du public : « La fórmula que convenga al mayor número », « lo que pide el público ». Il dit également abhorrer la constante quête du canevas à recette et fait preuve d'une clairvoyance désabusée sur le conformisme ambiant : « En el teatro, como en la

[21] Serge SALAÜN, « ¡Ay, papa, cómo entras en el siglo XX! Benavente o la ilusión de un teatro moderno. », *Siglo Diecinueve*, 6 (2000), p. 219-241.
[22] Javier HUERTA CALVO (dir), *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual,* Madrid, Gredos, 2003, p. 2272.
[23] Jacinto BENAVENTE, *op. cit*, p. 597.

política, sólo gobierna el que, al mandar, obedece », avant de conclure à l'absence d'influence du théâtre sur la société : « La obra dramática es más impulsada que impulsiva. »[24] Afin de prouver l'inexistence d'une quelconque innovation artistique, le dramaturge évoque la « formule magique » pour gagner les faveurs du public espagnol : liberté, patrie, honneur et respect filial. Un public en outre dramatiquement passif : « Busca éste en el teatro, como espectáculo, el mayor recreo con la menor molestia posible. »[25]

On ne peut être qu'interdit à la lecture de ces quelques pages – rarement citées– qui invitent à considérer Benavente comme un auteur double qui se désavoue lui-même dans une auto-critique ! Surtout quand sa carrière est ainsi sévèrement résumée dans le *Teatro español de la A a la Z* : « abandona muy pronto el camino del riesgo estético para ganarse el aplauso fácil del público. »[26]

Aux antipodes, donc, de ce théâtre à formule, creusant une faille dans son propre système, le dramaturge prône la suprématie de l'imaginaire et de l'esprit sur les goûts du public moyen. Pour ce faire, l'œuvre dramatique doit, selon lui, être avant toute chose *théâtrale*, c'est-à-dire destinée à la représentation. Comme auteur dramatique phare, éternelle référence, il mentionne Shakespeare, car ce dernier ne ménage pas le public et n'hésite pas à orchestrer une scène débridée. Enfin, Benavente évoque le théâtre du futur : un « género chico » artistique – inspiré du théâtre de Maeterlinck – se démarquant du « género chico » purement destiné à la consommation. Source de rénovation, il présente ce genre comme : « un campo fecundo de tentativas »[27]. Autant de réflexions qui nous confirment dans l'hypothèse d'un auteur masqué.

Or dans ses comédies de magie, à l'opposé de ses pièces pour nantis, l'imaginaire est bien ce qui (dé)structure les pièces depuis la grande variété de décors jusqu'aux prodiges qui animent la scène, en passant par les chants et l'humour omniprésents. Par ailleurs, un leitmotiv politique achève d'accentuer le sillon de la lézarde.

La première liberté que permet le genre est d'échapper aux règles aristotéliciennes d'unité de lieu et de vraisemblance : chaque tableau est un nouveau décor qui plonge la scène dans la sphère de l'irréel. Le traitement de l'espace permet d'introduire des

[24] *Idem,* p. 598.
25 *Idem,* p. 600.
26 Javier HUERTA CALVO, Emilio PERAL VEGA, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *op. cit.*, p. 75.
[27] *Idem,* p. 603.

éléments de mystère, comme c'est le cas pour le deuxième tableau de *La noche iluminada* « Otra parte del bosque, aún más agreste » : le lieu scénique est le premier indice du féerique, surtout quand il représente des bois ou des étendues d'eau, lieux du merveilleux par excellence, qui rendent floue la frontière entre le monde surnaturel et le monde des humains. Aussi Míster Plum, plus avant dans la pièce, établit-il un lien entre la nature agreste et le monde surnaturel : « Estos lugares agrestes están siempre frecuentados por espíritus burlones, foletos, elementales desencarnados, como decimos en Teosofía. »[28] Ou encore, le troisième tableau du même acte a pour titre : « El jardín de los sueños » et nous introduit de plain-pied dans le monde de l'onirisme. De la même façon, le troisième tableau du deuxième acte de *La novia de* nieve répond à un imaginaire fantaisiste :

> El palacio de la Princesa. Todo de bloques de hielo. En medio, un trono en el que está sentada la Princesa. A los lados, dos termómetros, que señalan muy bajas temperaturas. A los lados del trono, Osos blancos, Focas y Pingüinos.

La présence très inattendue des thermomètres ajoute, en contraste avec cette scène polaire, un élément de réalisme qui se veut des plus drolatiques !

D'autre part, le personnel dramatique, surnaturel ou exotique, rend également compte de la grande extravagance qui habite la scène. En attestent les listes des personnages qui annoncent toujours des excentricités. Dans *La novia de nieve* : princesa Flor de Nieve, príncipe Sol, Arrebol, Doña Lechuga, Don Pepino, El Hada Aurora Boreal, Copo de Nieve, Aldeanos, soldados, pingüinos, osos blancos, focas, rabanitos, « etc, etc. ». Dans *La Cenicienta* : El Príncipe, Cenicienta, Fantasía, Hadas, Damas, Aldeanas, Reyes Magos, Cortesanos, Pajes, Soldados, Monos y Enanos. Et dans *La noche iluminada* : Titania et Puck (empruntés à Shakespeare). La comédie de magie est un genre qui cultive très visiblement l'hybride et les rassemblements de personnages hétéroclites.

Dans *La noche iluminada,* c'est avec le romantique Rolando que la magie arrive sur scène, quand il annonce que le bois est enchanté. Devant l'incrédulité des autres personnages qui plaisantent même sur la Belle au bois dormant, Rolando rétorque, encore émerveillé du spectacle auquel il a assisté : « en el bosque hay hadas, elfos, silfos. […] He visto a Titania, la reina de las hadas […] con su esposo Oberon y Puck,

[28] *La noche iluminada,* acte II, 1er tableau, scène 1, p. 27.

el travieso elfo. […] Encantadora, adorable. »[29] Si dans les légendes et les contes anciens ces créatures surnaturelles sont souvent des êtres dangereux, dans les pièces de Benavente, elles perdent ce caractère maléfique. À travers les yeux de Rolando, on comprend que le féerique est associé au gracieux et à l'aimable.

Naturellement, les costumes ont pour tâche de matérialiser le surnaturel. Ainsi, au commencement du troisième acte de la même pièce, la magie est curieusement rendue par des vêtements de nuit ou d'intérieur et par la couleur : « Todos visten pijamas de gran fantasía y colores vivos; Míster Plum, un gran ropón o bata que le da cierto aspecto de nigromante. » Manifestement, Benavente modernise le genre en faisant apparaître la magie dans un contexte quotidien symbolisé par des tenues triviales.

Par ailleurs, la représentation sur scène de prodiges merveilleux renforce l'univers féerique des comédies de magie bénaventines. La récurrence, propre au genre, du couple apparition/disparition est très présente dans les comédies de Benavente : « desaparecieron de mi vista como por encanto », déclare Rolando en revenant du bois.[30]

Un prodige associé au pouvoir d'invisibilité octroyé à certains personnages, comme Titania qui suggère à Oberón : « Rondamos invisibles entre ellos »[31], avant d'exposer son plan d'action à Mostacilla et Flor de Guindo :

> – Titania: Ocultarnos, desaparecer, conseguir que se pierdan en lo más intricado del bosque y desesperen de encontrarnos.
> – Puck: Pero ¿no me permitirás alguna travesura, reina mía?
> – Titania: Sí, cuántas quieras, y a vosotros también; inquietadlos, haced que desconfíen unos de otros, que se crean burlados; despertad entre ellos amores y celos, y si es preciso les convertiremos en las más extrañas figuras.

Pour représenter de telles actions magiques, l'éclairage scénique joue un rôle important : « (*Obscuro. Todos desaparecen.*) »[32] Grâce à la simultanéité entre éclairage et action mentionnée dans la didascalie, la lumière participe de l'illusion scénique. Dans *La novia de* nieve, l'apparition de la fée Aurore Boréale fait également appel à l'éclairage, avec de surcroît un jeu sur le chromatisme : « Aparece en la ventana el Hada

[29] *Idem*, acte I, 1er tableau, p. 12.
[30] *Idem*, p. 14.
[31] *Idem*, acte I, 2ème tableau, scène 2, p. 18.
[32] *Idem*, p. 19.

Aurora Boreal, entre un resplandor de luces de colores. »[33] Et il s'agit d'un prodige qui s'effectue toujours rapidement, pour mieux surprendre, d'où les expressions du type « Aparece Puck de un salto. » (II, 1, 2)

Dans *La noche iluminada*, l'effet de ce tour est immédiat (I, 2, 3) : les personnages sont effrayés et des quiproquos naissent entre eux, car les créatures surnaturelles profitent de leur invisibilité pour embrasser les jeunes filles du groupe qui s'est perdu dans la forêt. Et celles-ci s'en prennent évidemment aux garçons qui les accompagnent, les croyant responsables de ces impertinences !

> Un autre prodige, proche de ce dernier, aussi en rapport avec l'espace-temps, est relativement souvent exploité, à savoir : la transportation par voie surnaturelle. L'espace est ainsi soumis aux caprices de la fantaisie avec des personnages qui voyagent dans l'espace autrement qu'avec les moyens de locomotion habituels, comme on le devine dans cet échange entre Puck et les autres personnages :

> – Puck : Seguidme si podéis. (Obscuro)
> – Misses Blay (Rolando y Míster Plum, casi a un tiempo) - ¿Qué es esto?... ¡Ha desaparecido!... ¡Es verdad!... ¡Todo es verdad!...
> – Puck (De lejos, riéndose.) - Seguidme si podéis.[34]

De nouveau, l'éclairage contribue à l'effet scénique, ce qui rappelle le rôle souvent prépondérant de la partie matérielle dans une comédie de magie. Les vrais magiciens sont le décorateur et le chef machiniste.

Enfin, les métamorphoses et l'animation des êtres inanimés viennent compléter la typologie des prodiges sur scène. Dans les comédies de magie, les métamorphoses s'inscrivent la plupart du temps dans un rapport de forces, elles peuvent être le résultat d'une sanction, d'une mise à l'épreuve, d'un rappel à l'ordre, d'un avertissement ou d'une leçon. Elles sont à la fois le procédé et l'instrument de la capture de l'autre. Provoquées ou subies, elles sont un outil magique et un moyen d'action. Ainsi, Titania transforme Rolando en ours pour le punir de son rationalisme, grâce à un philtre magique :

> – Rolando : Probaré... ¿Qué es esto ?... *(Obscuro. Ruidos.)*
> – Misses Blay (Gritando.) ¡Rolando!... ¡Socorro !... ¡Favor !... *(Al volver la luz aparece un oso que se abalanza sobre Misses Blay, que sale despavorida.)*[35]

[33] *La novia de nieve*, prologue, scène 2, p. 128.
[34] *La noche iluminada,* acte II, scène 2, p. 34.
[35] *Idem,* acte II, 4ème tableau, scène 3, p. 47.

Certains changement de décors offrent également des effets scéniques spectaculaires, comme celui qui clôt le premier tableau du troisième acte :

> *(El campamento arde. Entra una banda de pieles rojas disparando tiros y dando gritos salvajes, y se apoderan de hombres y mujeres, que gritan también desesperadamente.)* Todos : *(Casi a un tiempo)* ¿Qué sucede?... ¡Qué gritos!..., ¡Ah!...¡Fuego!... ¡Fuego!... ¡Son bandidos!... ¡Salvajes!... ¡Socorro!... ¡Socorro!... *(Obscuro y telón.)*

Il est fréquent que la cacophonie accompagne ces mutations, sans doute pour mieux subjuguer le spectateur dans une saturation à la fois visuelle et auditive.

Et dans la fantasque comédie *La novia de nieve*, la nature s'anime en donnant un rôle à une laitue et un concombre ! Pour remédier à la tristesse de la Princesse de neige, seule dans son château de glace et avec pour seule compagnie, des animaux polaires, Doña Lechuga et don Pepino se présentent comme volontaires pour lui tenir compagnie. « Estoy harta de vegetar entre estas hortalizas y legumbres. Quisiera ver mundo. Servir a la Princesa », déclare doña Lechuga (I, 3). Naturellement, pour Benavente qui aime tant manier le langage, cette licence prise à l'encontre de la vraisemblance est source d'inspiration pour de nombreux traits d'esprit !

L'humour est d'ailleurs un nouvel élément qui éloigne le dramaturge de ses autres pièces, car loin des blagues de bourgeois, l'humour des comédies de magie renoue avec la traditionnelle farce et avec le théâtre en tant que spectacle. Puck l'explique d'ailleurs très bien dans *La noche iluminada* (II,2) : « Siempre estamos de broma; yo no existo más que para burlarme de todo. » Les êtres féeriques sont de nature extrêmement taquine : il aiment semer la zizanie, harceler et railler les humains, leur jouer de multiples tours.

Des touches d'humour parsèment ainsi les comédies par le biais de jeux de mots, du théâtre dans le théâtre et de passages relevant du grotesque ou du burlesque.

La novia de nieve est sans conteste la pièce qui contient les jeux de mots les plus facétieux. Le plus souvent, ce sont les êtres surnaturels qui détiennent ce don des traits d'esprit divertissants. Notamment, la fée Aurore Boréale quand elle explique que l'enfant qu'elle apporte est un cadeau des fées pour le couple royal, mais qu'il doit vivre dans un château gelé, et qu'elle ajoute : « Vosotros podréis visitarla cuando queráis,

muy bien abrigados. Si vais acompañados de algunos ministros, tanto mejor para la Princesa, porque bajará la temperatura de su palacio »!

Mais c'est surtout le couple déluré doña Lechuga-don Pepino qui tient les propos les plus loufoques, par exemple dans cette scène où ils se disputent la première place parmi les plantes potagères ! (I,3) :

> – Don Pepino: Doña Lechuga pretende que su ensalada es mejor que mi gazpacho.
> – Doña Lechuga: ¡El gazpacho! Que repite más que un maestro compositor en el estreno de una obra suya. ¡El pepino! Inseparable del bicarbonato. En cambio, yo soy ligera, refrescante y hasta tengo virtud dormitiva. ¡Pepino! Un nombre que sólo sirve para insultar a los melones.
> – Don Pepino: Y por carambola a las personas, porque si a un melón se le insulta llamándole pepino, a muchas personas se les insulta llamándolas melones. En cambio, tú has servido en otro tiempo para dar nombre a lo más insustancial y ridículo de la sociedad: a los lechuguinos. Y como desvergonzada, no se diga. En las comidas, siempre vas detrás de los pollos; en cambio, yo soy alimento y refresco de las clases trabajadoras.
> – Doña Lechuga: Y culpable de muchas indigestiones. A mí, en cambio, de puro vaporosa pueden picotearme hasta los canarios.

Un jeu permanent sur la polysémie des noms de légumes utilisés par métaphore ainsi qu'un contraste burlesque entre les insultes et les termes scientifiques créent un comique de langage très pittoresque.

Dans *La Cenicienta,* les personnages rivalisent de création verbale. Par exemple, les conclusions que tire Bartolillo sur l'avis royal portent à rire : « La que tenga los pies pequeños y bonitos, ya puede decir: “Pies, ¿para qué os quiero?” Que por su pie subirá a ser Princesa y le darán pie para todo. Y si el zapato no le sienta bien, se sabrá de qué pie cojea!... » Les contrastes de niveau de langue, très exploités également, participent du même effet. En parlant du Prince dans une tonalité héroï-comique, une villageoise commente : « Ya sabéis que no anda muy bien de la cabeza »! Et le recours à l'onomatopée rajoute à l'atmosphère humoristique : « desapareció como por arte de birlibirloque », raconte la même villageoise un peu plus loin. (III,2)

Un autre type d'humour, de situation, repose sur le contraste, par exemple, entre une indication scénique et la réplique d'un personnage : « (Dichos, el Gran Chambelán, los dos Ministros, que serán viejísimos, y Fogarata) *Armiño, calándose unas grandes*

gafas.:– ¡Ah, gente joven! Me parece muy bien. Todo lo que sea renovación. »[36] Des passages où transparaît évidemment l'ironie du dramaturge.

Et certains jeux scéniques n'ont d'autre utilité qu'humoristique. C'est le cas dans *La Cenicienta* quand l'écho de l'ordre du roi se répercute à l'infini :

> – Rey: ¡Llamad a Bumbún!
> – Conde: ¡Llamad a Bumbún!
> – Cortesano 1ero: ¡Llamad a Bumbún!
> – Cortesano 2do: ¡Que llamen a Bumbún!
> – Cortesano 3ero: ¡Decid que digan al secretario de Cámara que diga al mayordomo que comunique al primer ujier que transmita al segundo la orden de que los pajes de escalera inviten a Bumbún a comparecer ante la Real presencia!
> – Rey: ¡Qué harto estoy de las etiquetas! ¡Dejadme! Por allí pasa Bumbún; le llamaré yo mismo. ¡Bumbún! ¡Bumbún! Ved qué sencillo.[37]

Le grotesque de la scène repose sur l'amplitude et la forme télescopique que revêt la transmission fragmentée de l'ordre royal : il n'en finit pas de se propager dans les profondeurs du palais. D'autant plus grotesque que le nom de Bumbún est déjà ridicule en lui-même.

Dans *La noche iluminada*, les exclamations burlesques de Míster Plum sont un autre exemple de comique. Quand Rolando transformé en ours réclame du whisky, Míster Plum s'émerveille : « ¿Wisky?...¡Le gusta el wisky!...*(Le da la botella, y el oso bebe.)* ¡Qué inteligencia!...¡Oh, la chispa del Logos cómo se manifiesta en todo lo creado!... »[38]

Enfin, dans la lignée des farces, les coups pleuvent dans ces féeries. Ce comique de geste a souvent lieu en musique, avec entrain, comme dans *La novia de nieve* où les radis, qui sont les pages de doña Lechuga, se montrent menaçants envers don Pepino. Puis, quand celui-ci insulte doña Lechuga, la bagarre s'enclenche dans l'allégresse générale : « *Los Rabanitos rodean a Pepino dándole golpes y cantando a coro* Don Pepino, don Pepino / que nace con agua / y muere con vino. »

De manière générale, loin de la sobriété des pièces bourgeoises, chants et musique envahissent la scène. Quelques notes permettent, en effet, de signaler le féerique : dans le « jardín de los sueños » de *La noche iluminada*, les personnages « bailan una pavana ceremoniosa » au son d'une « música muy apianada que no impide oír el diálogo. »

[36] *La novia de nieve*, acte II, 2ème tableau, scène 2, p. 149.
[37] *Idem,*prologue, 2ème tableau, scène unique, p. 583-584.
[38] *La noche iluminada*, acte III, 1er tableau, scène 2, p. 57.

Cette musique suave résonne souvent dans les pièces, en accord avec le caractère charmant, et non effrayant, des créatures surnaturelles. Ainsi, dans *La novia de nieve*, le Prince Soleil paraît dans une atmosphère affable : « el Príncipe Sol, envuelto en un manto blanco y azul, como una nube. Música muy dulce. »

Surtout, le passage hallucinant où la scène se transforme en piste de comédie musicale permet de saisir la grande liberté scénique que permet le genre, car Benavente semble s'en donner à coeur-joie :

> – Don Pepino: « ¡Me he traído un *jazz-band* en fiambre; música en conserva, cuyo secreto sólo posee un amigo mío; pero no quiere que se descubra hasta dentro de cuatro o cinco siglos. Váis a oír. Es precioso. A la Princesa le gustará mucho. MÚSICA. *(Las Focas, los Osos y los Pingüinos empiezan a bailar al son de la música.)* CANTADO.
> – Fogarata: Al oír que la música toca,
> el foca y la foca
> quisieran bailar.
> Pero ¿cómo bailar ni moverse?
> – Lechuga y Pepino: Qué les falta?
> … las patas de atrás.
> Los pingüinos
> son pájaros finos
> y de bobos los suelen tildar;
> pero nadie dirá que son aves,
> pues parecen tan serios y graves...
> ¿Qué parecen?
> – Fogarata: … borrachos de frac.
> Etc.[39]

Un passage au croisement de la comédie-ballet et de l'opéra-bouffe, pleine d'allant, et auquel le jazz donne une résonance très moderne. Surtout quand on sait que doña Lechuga lance ensuite une rumba !

Enfin, l'aspect le plus surprenant que Benavente a repris aux comédies de magie classiques est le leitmotiv politique ! Certains auteurs du XIXème siècle, comme Enrique Zumel, n'hésitaient pas composer de véritables diatribes, notamment dans *Batalla de diablos* (1865) où des passages reflètent un désaccord profond avec l'ordre établi : Plutón révèle à Cojuelo la réalité d'un monde politique hypocrite, tout entier rongé par l'ambition de pouvoir ainsi que l'absence de réelles convictions des gouvernants en proie à de constants revirements d'idées (I,5).

[39] *La novia de nieve*, acte II, 3ème tableau, scène 2, p. 154-155.

Or, à plusieurs reprises, dans les pièces féeriques de Benavente, les personnages laissent transparaître leur vision désabusée de l'opposition politique : « A este Bartolillo le pasa lo que a nuestros políticos: confunden la derecha con la izquierda. »[40] Ironie que l'on retrouve dans *La noche iluminada*, dans la bouche de Mostacilla : « Esto de traer el superrealismo a la realidad es como pretender que gobiernen las izquierdas; por muy de la izquierda que sean, en cuanto son gobierno, ya dejan de ser izquierdas. »[41]Quel commentaire peut-on faire de ces critiques d'une versatilité qui, on le sait, caractérise précisément l'auteur ?

Dans le même ordre d'idées, une comédie comme *La Cenicienta* contient des répliques à portée politique. Bumbún, qui a le rôle de fou du roi, proclame un dicton subversif (I,2) : « a cortesanos gordos, pueblo flaco. », ou encore : « si el Consejo se da tan buena maña para curar al Príncipe como para curar los males de vuestro reino ¡pobre Príncipe! »[42] Au détour des tours de magie et de farce s'immiscent donc bien, toujours sous le signe de l'humour, quelques pointes acerbes détonant avec les opinions de l'auteur.

Néanmoins, comme s'il ne pouvait se départir de sa marotte, Benavente lézarde également le socle de la « comedia de magia » en en proposant une version modernisée et pourtant empreinte de ce caractère moralisant qui caractérise son théâtre bourgeois.

D'ordinaire, les comédies de magie sont des pièces à l'architecture extrêmement complexe – il s'agit même d'une de leurs caractéristiques définitoires. Il serait impossible de rendre compte de la complexité et de l'enchevêtrement de l'intrigue dans ces comédies sans donner un exemple précis. La difficulté qu'il y a à en résumer, fût-ce un seul acte, est révélatrice de ses invraisemblables imbroglios. Par exemple, le premier acte de *La ninfa de los mares*, une comédie de magie datant de 1852[43], est très représentatif : la pièce débute par la représentation sur scène d'une île déserte où Melitón, commerçant naufragé, pêche au petit matin et se plaint de ce que la Fortune ne l'accompagne pas. Une énorme baleine apparaît à la surface de la mer et dépose sur la plage une belle jeune fille, Margarita. Melitón se plaint de sa faim – un personnage très geignard ! –, puis l'interroge sur ses origines : elle est la fille de Neptune et lassée de sa

[40] *Idem,* acte II, 1er tableau, scène 2, p. 604.
[41] *La noche iluminada*, acte II, scène 2, p. 35.
[42] *La Cenicienta,* acte I, 2ème tableau, scène unique, p. 585.
[43] Don Romualdo LAFUENTE et don Francisco TIRADO, *La ninfa de los mares, comedia de magia en tres actos, original y en verso*, Madrid, Vicente de Lalama, 1861, Biblioteca dramática.

vie sous l'océan, elle est venue voir comment était la vie sur terre. Melitón, inquiet du paganisme qui entoure la sirène, baptise cette dernière de manière improvisée et grotesque, et veut la prendre pour épouse par la même occasion. Mais Margarita refuse à cause de sa laideur et fait apparaître un jeune homme, Conrado. Ils s'éprennent immédiatement l'un de l'autre. Des Maures, dont Malek est le chef, débarquent sur l'île et veulent les faire prisonniers, mais Margarita intervient en affirmant qu'elle a le pouvoir de prédire l'avenir. En échange de la liberté, elle leur offre donc de leur dire la bonne aventure. Mais après avoir écouté ses présages, ils refusent de la croire et Malek veut en faire son esclave, ce qui conduit à un affrontement. Au moment où Conrado est pris, un génie ailé vient à son secours en faisant apparaître un dragon à la place de la cabane de pêcheur. Mais les Maures ont le temps de s'enfuir en emmenant Margarita avec eux. Le génie remet un talisman à Conrado : un petit trident que lui envoie Neptune pour l'aider à sauver sa fille. Enfin, un rocher se transforme en un élégant char aérien tiré par six paons dans lequel Conrado et Melitón prennent place et s'envolent sur les traces de Margarita. L'action ne cesse donc de rebondir, brouillant ainsi le fil directeur de la comédie. La structure dramatique obéit à une succession de coups de théâtre, souvent articulés autour du couple apparition-disparition d'un personnage, et permet de rendre compte de la nécessité d'une scène machinée.

Benavente, lui, simplifie grandement l'architecture de ses comédies de magie. Notamment dans *La Cenicienta* où la partie matérielle qui fait l'essence des comédies de magie est atténuée au profit des dialogues. Dans les répliques des personnages s'expliquent des prodiges qui ont eu lieu hors-scène, contrairement à la comédie de magie classique où les prodiges, métamorphoses et mutations scéniques se font sur scène, sous les yeux du public[44].

Cette tendance à l'abstraction de la magie se vérifie dans l'atténuation des extravagances dans la mise en scène de l'enchantement. Le recours fréquent à la didascalie interne en est la preuve, notamment quand Rolando s'extasie à la vue de l'habit de Puck : « Pero ¡qué traje, qué fantasía! »[45]. Les indications sur la matérialisation du surnaturel se situent ainsi dans le corps du dialogue, évitant les

[44] Cf. Linda GLAZE, « The tradition of the "Comedia de magia", in *Jacinto Benavente's Theatre for Children*, Auburn University. Hispania [Publicaciones periódicas], Volume 76, Numéro 2, Mai 1993, p. 213-223.
[45] *La noche iluminada,* acte II, 1er tableau, scène 2, p. 30.

didascalies fonctionnelles descriptives si nombreuses dans les comédies de magie traditionnelles. Et quand une didascalie décrit un décor féerique, c'est souvent de manière très suggestive ! : « Un telón abigarrado, como si fuera una gran confusión de pensamientos. »[46]

Or si le langage l'emporte sur le spectaculaire, c'est souvent pour mieux laisser la place aux répliques à tonalité moralisatrice. À sa décharge, la comédie de magie est un genre où les discours moralisateurs parsèment souvent les comédies : nombreux sont les personnages qui revêtent le rôle de donneurs de leçons, les actions et intentions mauvaises sont toujours pointées du doigt et l'intrigue répond à un schéma manichéen où le Bien l'emporte systématiquement sur le Mal.

Ainsi, dans *La noche iluminada* le thème de la nécessité de croire au surnaturel structure la pièce, car les humains vont être joués par les créatures surnaturelles, exaspérées qu'on ne croit plus en leur existence et l'intrigue de la comédie peut se résumer à cet éveil recherché et orchestré par les êtres féeriques. Une intrigue qui donne lieu à de multiples réflexions sur les hommes et leur toute-puissance – hormis sur la douleur et la mort – qui les empêche de rien désirer. Mais surtout, la leçon de Míster Plum au premier acte nous donne un bon aperçu de cette dimension moralisante :

> – Míster Plum: Ese es el grave error de ustedes: buscar una explicación racional a todo esto, lo que ustedes entienden por racional. Nuestra razón es limitada, como nuestros sentidos, pero el cosmos es infinito, y mal pueden nuestra razón ni nuestros sentidos limitar sus posibilidades a nuestras limitaciones.
> […] yo creo en todo lo que no he visto: creo en la verdad de todas las religiones y todas las mitologías, en todos sus misterios; todo ha sido verdad, porque todo tiene su razón de ser, porque es en nosotros en donde está todo, y en nuestra vida sería siempre noche cerrada, muy triste noche, si el destello de luz divina, que es nuestro espíritu, no iluminara nuestra noche. Todo el dolor, todas las luchas de la Humanidad no han sido otra cosa: iluminar la noche, que es este misterio del dolor y del mal; sombras de nuestro camino sobre la tierra.[47]

Le titre de la pièce s'expliquant dans cette réplique, c'est comme si toute la pièce tendait vers un but moral, était écrite dans une intention moralisante, et elle lui octroie une dimension supposément didactique. Míster Plum, à travers ses métaphores

[46] *Idem*, acte II, 2ème tableau, scène unique, p. 35.
[47] *Idem,* acte II, 1er tableau, scène 1, p. 27-28.

mystiques et ses grands concepts s'apparente à un prêcheur en proie à la mortification dans un esprit de pénitence et dans un souci d'élévation spirituelle.

Le prologue de *La Cenicienta* présente également une morale simplette et mièvre, quand les Rois Mages s'adressent au public :

> […] Traen un cuento de hadas pueril y malicioso, inocente y sabio, porque es un cuento de ascenciones gloriosas que en nuestra vida, como en los cuentos de hadas, sólo a un poder maravilloso responde: al poder del amor, la eterna magia que todo lo transforma y embellece […] y así, cuando en el cuento veáis cómo un hada bondadosa y un talismán maravilloso a la más pobre y triste criatura transforman en la más hermosa Princesa del mundo, pensad que el hada bondadosa y el talismán maravilloso están en vuestro corazón.[48]

D'entrée de jeu, la pièce tend vers le sermon mignard autour du thème de l'amour, dans un déploiement de bons sentiments.

Néanmoins, des passages montrent presque d'une lutte intérieure contre cette manie moralisatrice, par exemple quand, dans le dénouement de la même pièce, le poète prône la suprématie du caprice sur la morale :

> El cuento ha terminado, y es lo mejor del cuento
> que ni el poeta mismo sabe cuál es su intento,
> ni adónde le ha llevado su propio pensamiento,
> ni cómo lo ha contado, ni por qué lo contó.
> ¿Moralidad? ¡Qué importa! El hada Fantasía
> ni de moral entiende, ni de filosofía.
> Donde haya una belleza, donde haya una armonía,
> Si yo moralizara, el comento del cuento
> sería que, por buena, Cenicienta triunfó;
> pero el poeta sabe que triunfó por hermosa,
> porque halló en su camino un hada caprichosa,
> porque todo fue cuento, y el cuento se acabó.

Enfin, l'intertextualité omniprésente dans ses pièces plonge parfois personnages et spectateurs en plein métathéâtre, une nouvelle liberté que prend Benavente vis-à-vis du genre. Le meilleur exemple se trouve dans *La noche iluminada,* où le dramaturge rend hommage à Shakespeare :

> – Puck: están encantados en poder de Titania y Oberon, nuestros reyes.

[48] *La Cenicienta*, prologue, p. 582.

> – Misses Blay: Eso sí; ¡pero esos reyes!
> – Puck: ¿No los conocéis? ¿No habéis leído a Shakespeare? ¡Ya sé que pocos ingleses le han leído, y que si todos los que le admiran le leyeran!...¡Pobre Shakespeare! […]
> – Míster Plum: Pues yo, que a pesar de ser inglés he leído a Shakespeare, gran teósofo, gran ocultista, desde ahora te digo que su Puck, su juguetón duendecillo, no era un marisabidilla ni un pedantuelo como tú, y que si tan mal lo interpretas en la película como ahora entre nosotros, mal servido quedará nuestro gran poeta; porque en verdad, en verdad te digo que te pareces a su Puck como yo al mismo Shakespeare.
> – Puck: ¡Caramba! Yo esperaba que mañana me lo dijera algún crítico, pero no esperaba que me lo dijeran tan pronto. […] Soy el de siempre, el duendecillo enredador, […] el que les hace exclamar a cada paso: « Esto no le sucede a nadie más que a mí ». « ¡Que siempre ha de sucederme a mí lo mismo! » ¡Oh!, este « mí », toda la vanidad de los hombres. ¡Sonata en « mi » mayor![49]

Contrairement à l'aspect moralisateur qui nous ramenait au drame bourgeois, cette autre lézarde va dans le sens d'une modernisation de la comédie de magie. Ce type de scène, tout à fait novatrice en son genre, illustre parfaitement les idées de l'auteur dans son *Teatro del pueblo* où il met à l'honneur une fantaisie théâtrale à la Shakespeare.

Quant à la cohérence de la carrière théâtrale de Benavente, après analyse de son corpus féerique, il s'avère bien être un dramaturge plein de contradictions. La majeure partie de sa carrière s'est construite sur ses pièces bourgeoises (une centaine), des pièces qui lui ont valu d'être désavoué par la critique. Pourtant, au même titre que *El maleficio de la mariposa* de Lorca, les comédies de magie de Benavente rénovent la scène espagnole par le biais du rêve et de la fantaisie. La mise en scène d'une constellation de prodiges et de tours de magie effectués par des personnages plus étonnants les uns que les autres, permet de représenter un cosmos surnaturel échappant à toute règle de vraisemblance. Un univers merveilleux qui crée un théâtre du regard.

En fin de compte, plus que les velléités moralisatrices, l'amusement semble seul guider l'auteur dans ses comédies de magie, car il s'agit d'un genre qui lui permet de laisser s'envoler son imagination la plus fantasque – elle atteint des sommets dans *La novia de nieve* ! – et de se divertir plus que jamais avec les mots – on connaît son goût pour le maniement de la langue.

[49] *La noche iluminada,* acte II, 1er tableau, scène 2, p. 31-32.

Dans la tradition de la « comedia de magia » les pièces féeriques de Benavente cultivent donc la mobilité, le spectaculaire et l'hybride, c'est-à-dire une esthétique baroque. Véritable patchwork, ce genre dramatique revêt un costume d'Arlequin : « Tiene diversión verbal, visual, humor, espectáculo, moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común. »[50]

Lise Jankovic

BIBLIOGRAPHIE:

Benavente Jacinto, Abuelo y nieto (1941), *Obras completas,* T.VIII, Madrid, Aguilar, 1954, p. 141-143.

_____, « El teatro del pueblo », *Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1952, p. 595-607.

_____, « El teatro popular », *in Pan y letras, Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1952, p. 611-613.

_____ , *La Cenicienta*, comedia de magia en 1 prólogo y 3 actos, divididos en 15 cuadros, Madrid, Aguilar, 1952.

_____, *La noche iluminada*, comedia de magia en 3 actos y en prosa, Madrid, La Farsa, 1928.

_____, *La novia de nieve*, comedia en 1 prólogo y 3 actos, Madrid, Aguilar, 1952.

_____, *Rosas de otoño, Obras completas*, T.II, Madrid, Aguilar, 1950.

_____, *La malquerida*, drama en tres actos y en prosa, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952.

La Comedia de Magia y de Santos, Congreso internacional Comedias de Magia y de Santos (siglos XVI-XIX), Madrid, Júcar, 1992.

Glaze, Linda, « The tradition of the "Comedia de magia" », in *Jacinto Benavente's Theatre for Children*, Auburn University. Hispania [Publicaciones periódicas], Volume 76, Numéro 2, Mai 1993, p. 213-223.

Huerta Calvo Javier, Peral Vega Emilio, Urzáiz Tortajada Héctor, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

Huerta Calvo Javier (dir), *Historia del teatro español*, II. Del siglo XVIII a la época actual, Madrid, Gredos, 2003.

Lafuente Romualdo et Tirado Francisco, *La ninfa de los mares*, comedia de magia en tres actos, original y en verso, Madrid, Vicente de Lalama, 1861, Biblioteca dramática.

Salaün Serge, « ¡Ay, papa, cómo entras en el siglo XX! Benavente o la ilusión de un teatro moderno. », *Siglo Diecinueve*, 6 (2000), p. 219-241.

50 Antonietta CALDERONE, *Lo cómico en las comedias de magia románticas*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 63.

Jeux de miroirs et de lézardes : *El Retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra face à *El retablo de las maravillas* de Cervantès

Résumé

Composée plus de quatre siècles après l'œuvre cervantine, *El Retablo de las maravillas*, la pièce de José Sanchis Sinisterra, *El Retablo de Eldorado* s'inspire indéniablement de la première. Mais loin d'en proposer une réécriture, il prend prétexte de cette re-création pour fissurer ou transgresser un certain nombre de référents esthétiques ou idéologiques, en s'inspirant d'une œuvre qui, à son époque déjà, a pu paraître transgressive. Il s'établit ainsi un jeu de miroir subtil entre les deux œuvres, que cet article se propose s'explorer, en analysant, en particulier, la poétique transgressive qui anime Sanchis Sinisterra.

Resumen

Creada más de cuatro siglos después de su antepasada cervantina, *El Retablo de las maravillas*, la obra de José Sanchis Sinisterra, *El Retablo de Eldorado* se inspira claramente de ella. Pero el dramaturgo no pretende reescribir el entremés cervantino: el proceso de re-creación a que somete la obra le permite transgredir y abrir grietas en una serie de referentes estéticos o ideológicos, inspirándose de una obra ya considerada transgresora en su época. Se establecen así entre las dos obras juegos especulares muy sutiles, que este artículo se propone explora analizando, en particular, la poética transgresora que anima a Sanchis Sinisterra.

Abstract

Written more than four centuries after *El Retablo de las maravillas* by Cervantes, José Sanchis Sinisterra's play entitled *El Retablo de Eldorado* was undeniably inspired by the latter. But instead of offering a rewriting of the play, the author uses it to crack or break a certain number of aesthetic and ideological references, drawing his inspiration from a work which in its own time had already been considered as transgressing. Thus appears a subtle play of mirror between both works, and that is precisely what this article is going to focus on, analyzing in particular the transgressing poetics driving Sanchis Sinisterra.

Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad.
Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras.
Aún, pero apenas propias.
Sanchis Sinisterra, « El teatro fronterizo. Manifiesto latente », 1980

ISSN 1773-0023

S'intéresser à un dramaturge comme Sanchis Sinisterra dans le cadre d'une réflexion sur ce que nous avons convenu, au sein de ce séminaire, d'appeler « Le socle et la lézarde » peut paraître surprenant, voire paradoxal, surtout si l'on songe que, loin de constituer un intermédiaire ou un passeur, cet auteur se présenterait plutôt comme un écrivain d'avant-garde, de ceux qui innovent et inventent et non de ceux qui permettent au souffle de la modernité littéraire et artistique de venir fendiller les bases d'une culture académique. Sanchis Sinisterra a, pourtant, toute sa place dans cette réflexion, à condition toutefois que l'on ne s'interdise pas de reconsidérer ce rapport entre l'avant-garde et l'académisme et d'en fissurer les contours. La relation entre l'une et l'autre doit-elle nécessairement être contemporaine ? Ne peut-on s'autoriser à réfléchir à un face à face qui dépasserait les limites chronologiques habituellement retenues et, ainsi, mettre en présence, en dépit des siècles qui les séparent, deux écrivains ou deux œuvres, comme *El Retablo de Eldorado*, de Sanchis Sinisterra, et *El Retablo de las maravillas*, de Cervantès qui nous intéressent ici ? Il ne saurait s'agir pourtant de se contenter d'une analyse intertextuelle des pièces. Quoique pertinente, elle ne saurait suffire à définir ce qui dans la relation qui unit les deux œuvres relève de la problématique qui nous occupe, celle de la transmission ou du transfert. Ce qui importe ici, ce n'est pas tant que Sinisterra propose, avec *El Retablo de Eldorado*, une réécriture de l'œuvre cervantine, mais plutôt qu'il prenne prétexte de cette re-création pour fissurer ou transgresser à son tour un certain nombre de référents esthétiques ou idéologiques. Lézarder un socle de modèles et de discours, telle est l'ambition de Sinisterra qui s'inspire pour cela d'une œuvre du passé qui a pu, elle-même, permettre, à l'époque de sa création, que se fissure un édifice.

Si Sinisterra emprunte au modèle cervantin ce qui sert son entreprise transgressive, il ne manque pas néanmoins de prendre ses distances par rapport à cet hypotexte. Il s'établit ainsi un jeu de miroir subtil entre les deux œuvres, dont la première – l'œuvre cervantine – ne constitue pas seulement le socle de la deuxième, mais aussi le souffle rebelle qui anime la lézarde dont le texte sinisterrien devient le réceptacle. Lézarder la lézarde pour mieux s'attaquer au socle, c'est ce que se propose Sanchis Sinisterra.

L'œuvre théâtrale de Sanchis Sinisterra répond à une double exigence, esthétique et idéologique. À une écriture d'une très grande richesse et modernité, elle allie une

volonté d'engagement jamais démentie, qui s'est fait jour dès les premières pièces de l'auteur et qui s'explique en partie, on ne s'en étonnera pas, par les circonstances historiques propres à l'Espagne contemporaine. Quoique la plus grande partie de ses œuvres aient été composées à partir de la fin des années 1970, les premières datent des années 60, avec, par exemple, *Tú, no importa quién*, de 1962, qui obtient, en 1968, le Prix Carlos Arniches de la Diputación d'Alicante. Avec la fin du Franquisme et la Transition, le rythme de ses créations littéraires et scéniques s'accélère, pour connaître, dans les années 80 et 90, une véritable explosion, favorisée par la reconnaissance publique que lui a apportée la pièce *¡Ay Carmela!*, en 1986.

Ses œuvres accompagnent les changement politiques que connaît l'Espagne depuis plus de 40 ans dont elles traduisent, à leurs manières, les soubresauts et les crises. Il faudrait se garder, pourtant, de ne considérer ces œuvres qu'à l'aune des circonstances où elles ont pu jaillir, de même qu'il serait faux de croire qu'elles se contentent de mettre en scène des intrigues qui s'inscrivent dans une chronologie contemporaine. L'époque en est variée, comme le sont les modèles qui peuvent influencer l'auteur. Car il est une autre tendance chez Sanchis Sinisterra, la réécriture, l'adaptation ou l'intertextualité qui inspirent nombre de ses pièces et, ce, depuis longtemps. Son théâtre établit un dialogue constant avec des œuvres d'autres auteurs et d'autres époques qu'il revisite en permanence. Il en est ainsi de *Tendenciosa manipulación del texto de La Celestina de Fernando de Rojas*, une pièce inédite de 1974. Si le titre déclare explicitement la dette envers l'œuvre de Rojas, il n'en exprime pas moins clairement déjà une volonté subversive – et ludique – de transgresser le modèle. On pourra songer également à *Ñaque o de piojos y actores*, de 1980, dont le sous-titre précise qu'il s'agit d'une « Mixtura joco-seria de garrufos varios / sacada de diversos autores / (pero mayormente de Agustín de Rojas), / agora nuevamente compuesta y aderezada por / José Sanchis Sinisterra ». Là encore, une même intertextualité déclarée et une même volonté d'en jouer, comme on le retrouve dans de nombreuses autres œuvres inspirées d'auteurs de théâtre, mais aussi de romanciers : *La noche de Molly Bloom*, représentée en 1979, est la mise en scène du dernier chapitre d'*Ulysse*, de James Joyce, *Informe sobre ciegos*, jouée en 1982, est une adaptation d'un chapitre du même titre du roman d'Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, alors que *Moby Dick*, donnée un an plus tard,

en 1983, s'inspire bien sûr du roman d'Herman Melville[1], et que *El gran teatro natural de Oklahoma*, de 1982, reprend différents textes de Kafka. Certaines de ces œuvres sont de simples adaptations pour la scène, que Sanchis Sinisterra monte en sa qualité de metteur en scène, d'autres constituent de véritables réécritures. Dans l'un et l'autre cas, elles témoignent de la volonté du dramaturge d'allier création et re-création, écriture et réécriture et de concevoir son théâtre comme une double ligne de tension, faite tout à la fois de continuité et de rupture. Il invente ainsi une nouvelle poétique de l'intertextualité qui l'amène à lézarder le socle de l'hypotexte par le souffle d'un hypertexte créatif et innovant. De cette première fissure intertextuelle émergent de nouvelles lézardes qui, à leur tour, viennent craqueler de nouveaux socles littéraires, idéologiques et esthétiques, pour y faire naître de nouveaux sens. Car là est bien l'objectif de Sanchis Sinisterra, remettre le sens en question, comme *El Retablo de Eldorado* en amène la preuve.

Cette pièce, que son auteur présente comme un « tragientremés en dos partes », a été écrite entre 1977 et 1984, en pleine Transition démocratique. Elle est jouée pour la première fois en février 1985, à Barcelone, dans une mise en scène du Teatro Fronterizo dirigée par l'auteur lui-même. Publiée d'abord en 1991, par le Centro de Documentación Teatral, elle est rééditée en 1992, puis enfin en 1996, chez Cátedra, dans une édition de Virtudes Serrano, intitulée *Trilogía americana* qui regroupe deux autres pièces qui s'inspirent elles aussi de la Conquête d'Amérique et qui, comme *El Retablo de Eldorado*, ont été composées entre la fin des années 70 et le début des années 90 : *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* et *Lope de Aguirre, traidor*.

Dès son titre, *El Retablo de Eldorado* reconnaît la filiation qui l'unit à l'œuvre cervantine : comme dans cette dernière, la petite scène ambulante désignée par le terme « retablo » se voit accorder une importance essentielle (ce qui constitue, d'ailleurs, un premier indice de la dimension méta-théâtrale sur laquelle, comme son ancêtre, la pièce est construite). Pourtant, on perçoit aussi dans ce titre hommage une volonté déclarée – et ironique, l'étude de la pièce le montrera – de dépasser le modèle original. L'« Eldorado » dont il est ici question ne constitue-t-il pas une surenchère des « merveilles » cervantines ? N'est-il pas ce lieu fabuleux dont l'existence même dépasse l'entendement, bien plus extraordinaire que ne saurait l'être une réalité seulement

[1] En 1989, Sanchis Sinisterra s'inspire d'une nouvelle du même auteur qu'il met lui-même en scène à Barcelone, *Bartleby, el escribiente* (le titre de la nouvelle de Melville est *Bartleby the Scrivener, A Wall Street History*).

ISSN 1773-0023

merveilleuse ? C'est ainsi du moins que Chanfalla, l'un des deux personnages sinisterriens hérités de Cervantès, le présente, lorsqu'il évoque « un nuevo y, si cabe, más maravilloso Retablo »[2].

D'autres éléments déclarent tout aussi explicitement le lien qui unit la pièce de Sanchis Sinisterra à l'*entremés* cervantin, dont, bien sûr, la présence de ces deux personnages, Chirinos et Chanfalla, ce couple d'acteurs ambulants créés par Cervantès. L'identification entre les personnages cervantins et ceux de Sanchis Sinisterra est confortée par leurs noms, mais également par leurs discours, puisque, à plusieurs reprises, ils affirment être ces mêmes acteurs. Les références à leur passé – et donc à l'intrigue mise en scène par Cervantès – sont fréquentes, comme dans ce dialogue imaginaire qu'ils établissent avec de faux interlocuteurs pour tromper Don Rodrigo :

> CHIRINOS […] (Con su propia voz): Sabed, señor alcalde y señores regidores, que nosotros somos Chanfalla y Chirinos, cómicos famosos donde los haya, que de muchos años a esta parte andamos por estos reinos representando toda suerte de historias […]
> CHANFALLA (*Alto con su propia voz*): Quizá vuestras mercedes tuvieran noticia del maravilloso Retablo de las Maravillas, el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo, que años ha mostramos con general contentamiento y aplauso por estas tierras […]
> CHIRINOS: Pues sepa, señor alcalde, que nosotros fuimos los portadores de tal Retablo. (p. 281).

Il n'est pas difficile pour un lecteur quelque peu averti de reconnaître là les traces de l'œuvre de Cervantès, d'autant que Sanchis Sinisterra rend hommage très explicitement à son auteur, dans les Remerciements qu'il insère après la présentation des personnages, du lieu et de l'époque de l'action. À la fin d'une longue liste d'auteurs dont il reconnaît s'être inspiré « en mayor o menor medida », il ajoute :

> Pero la más generosa e impagable donación, así en personajes y estilo como en talante y espíritu, viene de la mano única y fecunda de
> Miguel de Cervantes Saavedra
> a quien el autor de este texto quiere ofrecer, desde sus páginas, humilde y rendido homenaje.
> J. S. S.
> (p. 253. Je respecte la typographie de l'édition de Virtudes Serrano)

[2] José Sanchis Sinisterra, *El Retablo de Eldorado, in Trilogía americana*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 282. (Les références à cette édition seront désormais indiquées dans le corps du texte).

L'intrigue présente, elle aussi, des points de convergence avec l'œuvre de Cervantès, puisqu'il s'agit là encore pour les deux acteurs de monter sur leur scène ambulante un vrai faux spectacle. L'analogie pourtant s'arrête là, tant sont nombreuses les différences entre les pièces. Elles tiennent à la volonté de Sanchis Sinisterra, tout en rendant un hommage sincère à son auteur, de transgresser son modèle, pour en proposer une réécriture moderne qui lézarde le socle cervantin. Mais cette entreprise transgressive va au-delà, puisqu'elle entraîne avec elle d'autres lézardes subversives qui affectent en particulier la réception de l'œuvre. La distance que Sanchis Sinisterra instaure avec son modèle, sur laquelle nous allons revenir, ne doit pas laisser penser cependant que l'auteur se désintéresse de cet hypotexte. Au contraire, s'il le choisit, c'est que l'on trouve déjà dans l'*entremés* cervantin ce double mouvement de continuité et de rupture qui lui permet à son tour, près de 400 ans plus tard, d'entrouvrir de nouvelles failles.

Les principaux critiques du théâtre cervantin s'accordent à dire que lorsqu'il publie, en 1615, ses *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (qui incluent *El Retablo de las maravillas*), le modèle théâtral en vogue est la *comedia nueva* inspirée de Lope de Vega, dont Cervantès ne souhaite pas reconnaître pas l'influence. Il semblerait que la publication de ces seize pièces s'explique par le refus opposé par les impresarios de les voir monter dans leurs théâtres. À défaut de les voir jouer, Cervantès se serait vu contraint de les imprimer, comme il l'avoue lui-même dans la Dédicace qui ouvre le livre et qu'il adresse au Conde de Lemos :

> Ahora se agoste o no el jardín de mi corto ingenio, que los frutos que él ofreciere, en cualquier sazón que sea, han de ser de V. E., a quien ofrezco el de estas comedias y entremeses, no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún gusto; y si alguna cosa llevan razonable, es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes, que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan[3].

Si ces intermèdes et ces comédies n'ont pu être joués, c'est qu'ils s'accordent mal avec le modèle de la comédie de Lope contre lequel Cervantès s'inscrit en faux, lui préférant un autre genre, celui de Lope de Rueda, dont les *pasos* peuvent être considérés

[3] Miguel de Cervantès, « Dedicatoria al Conde de Lemos », *in* Nicholas Spadaccini (éd), *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 95.

comme les ancêtres de ses *entremeses*. Toutefois, il ne faudrait pas considérer qu'en s'inspirant d'un genre passé de mode au moment où il écrit, Cervantès tourne délibérément le dos à toute modernité. Au contraire, Jean Canavaggio souligne son rôle de précurseur et d'inventeur d'un « théâtre à naître »[4], ce qui pourrait nous inciter à reconnaître à son œuvre dramatique une fonction initiatique et dissidente inscrite, cependant, dans la continuité d'un genre passé, dont elle réinvente les limites. Dès lors, et très paradoxalement, ne pourrait-on considérer Cervantès comme une sorte de passeur d'avant-garde, comme celui qui fissure le socle du théâtre ancien pour y faire pénétrer le germe de la modernité ? La comparaison paraîtra peut-être osée, mais elle a sans doute le mérite de mettre en avant ce qui dans son théâtre relève simultanément de cette double problématique de la lézarde et du socle qui nous intéresse ici.

Les fissures sont multiples dans le théâtre cervantin, elles ouvrent des brèches dont le sens n'est, pourtant, pas toujours simple à analyser. Elle récuse toute univocité, privilégiant le pluralisme des significations, au point qu'elle pourra parfois paraître ambiguë. Jean Canavaggio évoque ainsi « un théâtre problématique, qui jamais ne ramène à un schéma simple et efficace la complexité des événements vécus »[5]. Car ce théâtre s'inscrit aussi dans une époque problématique, où se fait jour une crise de valeurs, sociales, économiques et religieuses, comme de nombreux historiens le montrent. Ils soulignent l'émergence de valeurs nouvelles, celle de l'argent en particulier, qui menace les hiérarchies et les pouvoirs, au point que l'on assiste à une réaction d'une partie de la noblesse qui se traduit par des réflexes de féodalité et qui constituerait une réponse face à la menace ressentie. À sa manière, Cervantès reflète cette nouvelle problématique historique dans son théâtre, choisissant, par exemple, d'accorder au thème de l'argent une importance centrale dans nombre de ses intrigues (comme dans *La guarda cuidadosa* ou *El viejo celoso*). Il fait aussi de l'honneur, une valeur essentielle de l'Espagne classique, un des thèmes privilégiés des ses œuvres, comme, bien évidemment, dans *El Retablo de las maravillas* qui nous intéresse ici. On se souvient, en effet, que l'intrigue repose sur une imposture : Chanfalla et Chirinos, accompagnés d'un jeune garçon, El Rabelín (qui disparaît chez Sanchis Sinisterra),

[4] Voir Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge : un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.
[5] Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Fayard, 1997, p. 301.

ISSN 1773-0023

montent devant les notables d'un village un spectacle que tout le monde ne peut pas voir. Car, prétendent-ils,

> ninguno puede ver las cosas que en él se muestra, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo[6].

Pris par la peur de pouvoir être déconsidérés s'ils ne voient pas ce qui est censé se passer sur cette scène ambulante, ces notables préfèrent mentir et feignent donc de voir le spectacle factice que leur proposent les trois comparses. La démystification joue à plein, puisqu'elle découvre la vraie fausse identité de ces représentants du pouvoir, ce qui serait un moyen pour Cervantès, comme le proposent des critiques, de suggérer que le véritable honneur dépend de la vertu de chacun et non de la pureté de sang[7]. Il ne s'agit pas ici de discuter cette interprétation, mais bien d'essayer de comprendre ce qui a pu intéresser Sanchis Sinisterra dans cette œuvre au point d'en proposer, près de quatre siècles plus tard, une réécriture.

Les raisons de l'emprunt sinisterrien sont nombreuses, tant idéologiques qu'esthétiques, mais une des principales est sans doute cette dimension démystificatrice que Sanchis Sinisterra perçoit dans l'œuvre cervantine. Cette lézarde que Cervantès creuse dans le socle des valeurs dominantes et du discours du pouvoir intéresse Sanchis Sinisterra, d'autant qu'elle s'accompagne d'effets esthétiques et dramaturgiques qui la renforcent et qui portent les germes d'une théâtralité très moderne, ce qui ne peut manquer de séduire notre dramaturge. La scène ambulante que transportent Chanfalla et Chirinos devient le lieu de toutes les expérimentations et de toutes les dissidences. Elle permet un jeu méta-théâtral qui se révèle doublement intéressant, puisque, tout en renforçant la théâtralité de l'œuvre, il déplace les frontières de l'illusion et de la réalité.

---

[6] Miguel de Cervantes, *El Retablo de las maravillas*, *in* Nicholas Spadaccini (éd), *Entremeses…*, p. 220. (Dorénavant les références seront indiquées dans le corps du texte).

[7] C'est l'interprétation que propose Nicholas Spadaccini dans son édition des *entremeses* : « La imagen entremesil y grotesca del labrador impotente es la respuesta cervantina al mito del villano integrado que se crea en los dramas rurales; es la figura invertida de aquellos villanos ricos de la comedia que reclaman la dignidad y el honor y hasta logran entrar en las filas de la aristocracia. […] La lectura cervantina viene a centrarse en la sátira de los linajes y reafirma, implícitamente, la noción humanista de que la verdadera honra no emana de la pureza de sangre o del apellido y el blasón, sino más bien de la capacidad o habilidad individual: cada uno es hijo de sus obras ». Voir Nicholas Spadaccini, « Introducción », *in Entremeses…*, p. 67.

Le socle du réel se fragilise, il se fissure sous les coups que lui porte l'imaginaire qui en lézarde les contours et les limites. Le vrai faux spectacle que montent les deux acteurs dévoile le caractère artificiel du théâtre, mais il révèle une nouvelle réalité qui n'a plus que faire dorénavant des faux-semblants : « *Le Retable des Merveilles* nous désabuse en nous plaçant devant notre propre image projetée dans le double reflet d'un spectacle factice et de ceux qui se reflètent en lui. »[8] Et c'est bien cela qui intéresse Sanchis Sinisterra, comme l'analyse précise de *El Retablo de Eldorado* le montre.

On retrouve dans sa pièce les deux personnages cervantins, Chanfalla et Chirinos, ce couple de « cómicos de la legua », auxquels le dramaturge a ajouté deux personnages de son invention : un ex conquistador revenu d'Amérique, Don Rodrigo, et une mystérieuse indienne, Doña Sombra qui ne s'exprime qu'en nahualt. Ces deux derniers personnages logent dans une curieuse charrette qui attise la curiosité des deux acteurs, convaincus que s'y cachent des trésors somptueux et qui n'ont de cesse, dès lors, de les découvrir. Ils sont particulièrement intéressés par une mystérieuse bourse dont Don Rodrigo ne se sépare jamais et qui doit contenir des pierres précieuses, puisque, songent-ils, ce vieux conquistador s'est nécessairement enrichi en Amérique. Ils inventent donc un stratagème pour s'emparer de cette bourse. Don Rodrigo cherchant à tout prix à retourner en Amérique pour se baigner dans la source de l'éternelle jeunesse, sur l'île de Bimini, il se laisse convaincre par les deux complices qu'il peut gagner facilement de l'argent, s'il accepte qu'ils mettent en scène sa vie de conquérant. Ce qu'ils n'avaient, cependant, pas prévu, c'est que l'organisation d'un *auto de fe* va les empêcher de mener à bien leur projet, en les privant de public. Peu importe, ils montent leur spectacle devant un public fictif – qui n'est, en réalité, que le vrai public, c'est-à-dire nous. Il leur est facile de persuader Don Rodrigo qu'ils jouent devant un vrai public (le fait qu'ils jouent devant un faux public est, pour eux, de peu d'importance, puisqu'ils veulent profiter de la représentation pour voler la bourse de don Rodrigo). Comme dans *El Retablo de las maravillas*, la vraie fausse représentation commence alors et, progressivement, vérité et fiction se superposent, au point qu'il devient bien vite difficile de distinguer ce qui relève du spectacle qu'ils ont monté de ce qui tient à l'action principale. Ainsi, les personnages se dédoublent, endossant de nouvelles fonctions : de spectateurs, ils deviennent metteurs en scène, puis acteurs de la

[8] Jean Canavaggio, *Cervantès*…, p. 299.

représentation. L'illusion de vérité est telle (alors même que l'action ne cesse de nous rappeler que tout ce que nous voyons sur leur fameux « retablo » est faux), que Don Rodrigo et Chanfalla en viennent à croire que ce qu'ils voient sur scène est vrai. L'effet est si vertigineux que le second ne parvient plus à distinguer le vrai du faux et se convainc facilement que ce qui est montré sur scène est réel et il en vient même à ne plus savoir qui il est, alors que Chirinos a, elle aussi, totalement perdu pied, d'autant qu'elle vient de boire un breuvage hallucinogène :

> CHANFALLA —(*Totalmente perdido, trata de bajar a Chirinos de la escalera*) ¡Por los pelos del rabo de Satanás! ¡Chirinos, vuelve en ti, que el mundo se desquicia! ¿Qué locura es la tuya? ¡Despierta! El indiano salido se ha de sí, doña Sombra parece espiritada, yo no sé ya ni quién soy ni quién no soy… y en cuanto a esos de ahí (*señala al público*), alguna tarrabustería andan urdiendo, que ni responder quieren a mis voces. (p. 346-347).

Quant à Don Rodrigo, le vrai faux spectacle de sa vie le déroute tellement que, ne pouvant supporter le spectacle des horreurs qui ont été commises en Amérique et auxquelles il a pris part, il préfère se donner la mort. La pièce se termine sur la vision de Doña Sombra, penchée sur son cadavre, qui se retourne hostile, vers le public, avant de lui lancer un regard accusateur, alors que l'obscurité se fait sur scène[9].

> [Sombra] entra en el escenario y, apartando el último decorado, arrastra desde atrás el cuerpo exánime de Rodrigo. Allí, en el teatrillo, le arregla con cuidado el pelo y las ropas mientras canturrea una salmodia en náhuatl que tanto puede ser un planto funerario como una canción de cuna. Se interrumpe de pronto, mira al público con expresión hostil, y, bruscamente, se incorpora y cierra las cortinas del teatrillo, que los oculta. Al mismo tiempo se hace el OSCURO. (p. 357).

Le rideau tombe sur cette pièce qui entretient avec l'hypotexte cervantin des points communs, mais aussi bien des divergences qui, pour beaucoup, tiennent à la fonction très différente que joue la scène ambulante, le fameux *retablo* du titre, dans les deux œuvres. Dans l'*entremés* de Cervantès, les deux acteurs, aidés d'un jeune garçon, El

[9] Je reprends ici, dans ce résumé, une partie de l'analyse que j'ai exposée lors d'un séminaire coordonnée par Paloma Bravo et Cécile Iglesias, à l'Université de Bourgogne, « L'héritage du modèle picaresque dans le théâtre espagnol contemporain : *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra, une nouvelle transgression » et qui sera prochainement publié dans un ouvrage intitulé *Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe)*.

Rabelín, montent un faux spectacle devant un public formé de vrais notables. Le gouverneur, accompagné de Benito Repollo, *alcalde*, de Juan Castrado, *regidor*, et de Pedro Capacho, *escribano*, assistent, en effet, à la représentation accompagnés de Juana Castrada, Teresa Repolla, et de quelques autres personnages. C'est pour eux que les trois comparses inventent de toutes pièces un spectacle merveilleux que personne ne peut voir, et pour cause, car il n'existe pas. Ils feignent ainsi de montrer sur scène des personnages héroïques (Samson et Hérodiade) et des animaux (un taureau, des souris, des lions et des ours) qui n'ont pas plus de réalité que les faits miraculeux qu'ils font tout aussi semblant de faire apparaître devant ces spectateurs apeurés qui, pour ne pas être accusés d'être ce qu'ils ne sont pas (mais qu'ils sont sans doute), font semblant de voir ce qui n'existe pourtant pas. Tous, à l'exception du gouverneur, se laissent emporter par ce vrai-faux spectacle, au point que, lorsque le Fourrier, ce militaire bien réel chargé du cantonnement des troupes, apparaît et leur demande de préparer de quoi loger ses soldats, personne ne le croit pas. Ils ont tous été dupés par la magie d'un spectacle imaginaire. À l'inverse, les deux acteurs sont toujours restés maîtres de la situation. Ils sont les grands gagnants de cette supercherie, apportant la preuve que le théâtre – l'imagination – peut être plus forte que la réalité pour quiconque est incapable de distinguer l'un de l'autre. C'est ainsi que Chanfalla se félicite, avant que la pièce ne se termine : « El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla! » (p. 236)

Chez Sanchis Sinisterra, le processus est beaucoup plus complexe, puisqu'il repose sur une situation inversée : cette fois, Chirinos et Chanfalla montent un vrai spectacle, mais devant de faux spectateurs (qui sont aussi de faux notables). En effet, comme l'organisation de *l'auto de fe* les prive de public, pour pouvoir mener à bien leur supercherie – qui consiste, rappelons-le, à s'emparer de la bourse de Don Rodrigo pendant la représentation –, ils ont recours à un stratagème. Ils font venir une bande de brigands, dirigés par un certain Macarelo, qui joueront les vrais notables devant Don Rodrigo (comme ce dernier est borgne, ils pensent que dans l'obscurité de la salle, il ne distinguera pas la vérité). En réalité, ces spectateurs – de vrais faux notables donc –, nous ne les voyons jamais : il y est fait souvent allusion, Chirinos et Chanfalla s'adressent plusieurs fois à eux, mais ils n'apparaissent pas sur scène, et pour cause, car

ils n'existent pas. Les faux spectateurs, c'est donc nous, le vrai public, devant lequel les deux acteurs vont donc monter leur spectacle. Mais pour convaincre Don Rodrigo qu'ils vont jouer devant un vrai public (et l'empêcher de découvrir la supercherie qu'ils ont ourdie), Chirinos et Chanfalla sont obligés de jouer le rôle de ces notables. C'est ainsi que, alors que Don Rodrigo est dans sa charrette, ils imitent les voix de ces spectateurs imaginaires :

> RODRIGO —(*Despareciendo tras las cortinas*) Hablad con altas voces de modo que yo pueda oír lo que decís y os dicen…
> CHANFALLA —Así haremos.
> CHIRINOS —(*Fingiendo que habla con alguien*) Bienvenidos sean el señor alcalde y los señores regidores de esta noble y famosa villa. Beso a vuestras mercedes las manos. (*Cambiando la voz*) ¿Qué os trae por estas tierras, buena gente?
> CHANFALLA —(*Siguiéndole el juego*) No es otra cosa sino el gusto de serviros y el afán de mostraros algo de tan provecho como entretenimiento.
> CHIRINOS —(*Cambiando la voz*) ¿Y qué es ello y quiénes sois y qué queréis? (*Con su propia voz*) Sabed, señor alcalde y señores regidores, que nosotros somos Chanfalla y Chirinos, cómicos famosos donde los haya, que de muchos años a esta parte andamos por estos reinos representando toda suerte de historia. (p. 357).

En bons acteurs qu'ils sont, ils jouent donc le rôle des spectateurs imaginaires, ce qui constitue, là encore, une inversion par rapport à *El Retablo de las maravillas*. Chez Cervantès, les vrais spectateurs finissaient par devenir les acteurs du faux spectacle, chacun feignant, en effet, de voir le spectacle censé être joué sur scène y d'y participer, de peur d'être démasqué. À l'inverse, chez Sanchis Sinisterra, Chirinos et Chanfalla, les acteurs, deviennent, par la magie de l'illusion théâtrale, les spectateurs de la représentation qu'ils montent. Les catégories se fissurent et le socle théâtral sur lequel repose le processus dramatique choisi par Sanchis Sinisterra se lézarde, il met à nu ses propres mécanismes de fonctionnement, en les redéfinissant et en jouant avec eux. Cela n'est pas sans conséquence sur le rôle dévolu au public réel de l'œuvre, c'est-à-dire nous même qui ne sommes encore que lecteurs, mais qui pourrions devenir de vrais spectateurs si la pièce était mise en scène. Le seul vrai public de la (double) représentation qui se joue sur scène, c'est donc nous qui, de ce fait, nous voyons attribuer un rôle actif dans ce procédé, d'autant que Chirinos et Chanfalla ne cessent de nous interpeller. Ils s'adressent, certes, à leurs complices, et à Macarelo en particulier,

mais nous sommes les véritables destinataires de ces apostrophes qui permettent que se mette en place un échange plus direct entre la scène et la salle. Alors même que la distance entre les deux espaces s'amenuise, ils invitent le public à réfléchir sur le rôle qui est le sien, en lui dévoilant les frontières poreuses qui unissent dorénavant la fiction et la réalité. C'est le sens du long monologue que Chanfalla prononce dans le deuxième acte, alors qu'il cherche à attirer l'attention des spectateurs. Il interpelle Macarelo :

> CHANFALLA —¡Macarelo! ¿Dónde estás, Macarelo? (*Es evidente que no se atreve a bajar a la sala*.) ¡Malditas sombras!… ¡Eh, señores belitres…! Valga el diablo, y qué amortecidos parecen, y antes tanta rechifla y bulla y chirigota… ¿Hanse quedado por ventura mudos? Tanto me da, mientras no paren sordos… […] Ta, ta, ta… ya sé yo la causa de este silencio, que no es otra sino el verme como trapaza o monigote. ¿No es así, Macarelo? (*Ríe sin convicción*) ¿No es cierto que parezco figura de apariencia? Pues tan de veras soy como vosotros, si no más. Sólo que unos tufos de encantamiento embeleñan algún poco este lugar, de tal suerte que, vistas desde ahí, las cosas y personas parecemos de burla, invención y sueño… (p. 339-340)

Comme Macarelo, le public se trouve pris à parti par ces questionnements, autant qu'il devient en quelque sorte complice de ce qui se passe sur scène, ce qui intéresse justement le dramaturge, comme nous allons le voir. Car la distance prise par rapport à l'œuvre cervantine ne remet pas seulement en cause le rôle du spectateur, elle entraîne d'autres lézardes avec elle, en particulier sur le sens de la représentation.

Chirinos et Chanfalla montent, en effet, un vrai spectacle qui nous est donné à voir dans le deuxième acte de l'œuvre, celui de la vie de Don Rodrigo. Ce dernier collabore à la représentation, puisque d'abord récitant, il joue ensuite le rôle de Diego Hernández de Palomeque, tout en commentant pour le public ce qui se passe sur scène. De personnage, il devient donc acteur, en ayant tout à la fois une fonction de commentateur, ce qui lui permet également de devenir spectateur, avec toutes les conséquences qui vont en découler, de sa propre vie qu'il voit représentée sous ses yeux. Pour leur part, Chirinos et Chanfalla jouent des rôles variés : ils sont tour à tour metteurs en scène, récitants et personnages. C'est ainsi que Chirinos joue le rôle de Don Rodrigo enfant (que l'on voit quitter la maison paternelle et s'embarquer pour le nouveau continent), avant de l'incarner adulte en Amérique. De son côté, Chanfalla joue différents rôles mineurs, avant de devenir Hernando Cortés lui-même, puis de se

retrouver dans le costume d'un franciscain, fray Vicente de Valverde. Quant à elle, Doña Sombra ne joue que son propre rôle, celui d'une indienne colonisée – et maltraitée – par les Espagnols.

Ces changements de rôles sont tellement complexes que les personnages eux-mêmes finissent par y perdre leur latin et douter de leur propre identité. Dérouté par le spectacle de sa propre vie qu'il voir rejouée devant lui, Don Rodrigo ne sait plus quel est le rôle qui est le sien, alors que, de son côté, Chanfalla doute de sa propre identité. Les frontières se brouillent totalement, d'autant que deux intrigues se déroulent désormais devant nous, celle que montent les personnages, devenus acteurs de la représentation qui se déroule sur la scène ambulante et qui a commencé dans le deuxième acte, et celle qui a été mise en place dès le début et qui montre Chirinos et Chanfalla essayant de voler Don Rodrigo. On perd ainsi rapidement pied dans cette confusion permanente entre réalité et fiction (d'autant que tout n'est que fiction : les deux intrigues qui sont mises en scène sont aussi fausses l'une que l'autre, bien sûr). Très vite, la réalité se lézarde, pour laisser apparaître une autre réalité où les frontières – de l'imaginaire, du réel, du temps, de l'espace, de la littérature et de l'histoire –, se confondent, se superposent et disparaissent. Il y a une volonté délibérée chez Sanchis Sinisterra de provoquer cette confusion chez le public, de lézarder le socle de sa compréhension, comme il l'a souvent revendiqué. Dans un article justement intitulé « Un teatro para la duda », publié en 1991, il affirme « que el trabajo del arte es el de hacer dudar, de socavar las certidumbres, de crear la desazón y la incomodidad »[10].

Ce désir d'instiller le doute chez le public, de l'inquiéter et de l'obliger à renoncer à des catégories épistémologiques définitives n'est pas étranger à un des concepts clef de sa dramaturgie, dont il constitue sans doute une des bases, un de ces socles qui portent déjà en lui, pour paradoxal que cela paraisse, les lézardes de l'incertitude, celui de frontière. Ce concept nourrit toute son œuvre, comme il le revendique lui-même en baptisant du nom de *Teatro fronterizo* le groupe de théâtre qu'il crée en 1977 (l'année où il commence à composer *El Retablo de Eldorado*) et avec lequel qui prétend mener une réflexion sur le théâtre expérimental. Il publie trois ans plus tard, en 1980, dans la revue *Primer acto*, un manifeste lui aussi intitulé « El teatro fronterizo », où il expose les principes de ce théâtre. Il s'érige contre toute approche dogmatique de l'art

[10] José SANCHIS SINISTERRA, « Un teatro para la duda », *Primer acto*, n° 240, 1991, p. 136.

dramatique, rejetant les conceptions par trop rigides et les catégories étanches et définitives où le théâtre se trouverait corseté. C'est un tout autre principe de création, d'écriture et de représentation qu'il revendique, celui de théâtre frontalier :

> Hay – lo ha habido siempre – un teatro fronterizo. Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizá por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad. También por producirse fuera de los tinglados inequívocos, de los recintos consagrados, de los compartimentos netamente serviles a sus rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo. […]
> Es un teatro que provoca inesperadas conjunciones o delata la estupidez de viejos cismas, pero también destruye los conjuntos armónicos, desarticula venerables síntesis y hace de una tan sola de sus partes el recurso total de sus maquinaciones. De ahí que con frecuencia resulte irreconocible, ente híbrido, monstruo fugaz e inofensivo, producto residual que fluye tenazmente por cauces laterales[11].

Ce théâtre qui cherche à se construire sur ces zones frontalières et qui s'inscrit dans une latéralité féconde a beaucoup à voir avec une poétique de la lézarde, dont *El Retablo de Eldorado* est, à sa manière, une mise en pratique. Si cette pièce revisite l'*entremés* cervantin pour en lézarder les contours (eux-mêmes déjà fissurés, on l'a dit), c'est à d'autres socles que Sanchis Sinisterra s'attaque aussi, en particulier le public et, plus précisément, ses habitudes de réception. La question se pose, en effet, de savoir comment comprendre et regarder ce théâtre exigeant et ambitieux qui oblige le public à redéfinir son rôle, à se poser la question du regard qu'il doit porter sur l'œuvre et de sa participation au spectacle. Ce public est, certes, malmené, mais il est aussi considéré comme un partenaire à part entière du spectacle auquel on l'invite à prendre part. Dès les premières lignes de l'œuvre, il lui faut ainsi renoncer au confort d'une compréhension immédiate, à la facilité d'un regard naïf. Il est pris à parti par les choix exigeants opérés par le dramaturge dans les didascalies initiales qui, loin de créer l'illusion de la réalité par des indications de temps et de lieu précises, sèment immédiatement le doute chez le lecteur :

> Del texto se deduce que la acción podría transcurrir en una lonja abandonada, a las afueras de un pueblo tal vez andaluz… Pero también podría emerger de las tinieblas de un escenario.

[11] José SANCHIS SINISTERRA,« El Teatro Fronterizo », *Primer Acto*, n° 186, 1980, p. 89.

> Algunos de los personajes creen existir en los últimos años del siglo XVI… Pero también hay quienes sospechan – como el público – que el único tiempo real es el *ahora* de la representación. (p. 252)

Le public n'est pas plus rassuré par les confusions incessantes que provoquent la double représentation et par les effets de méta-théâtralité qu'elle entraîne et il ne peut davantage trouver de tranquillité à l'écoute des dialogues. La volonté – ludique – de l'auteur de recréer cette langue classique et, qui plus est, souvent argotique, rend difficile la compréhension du public, obligé, une fois encore, à renoncer à comprendre tout à fait une langue qui est pourtant la sienne. Il se trouve dans une position inconfortable, puisqu'il lui semble, tout à la, fois reconnaître et ne pas reconnaître cette langue espagnole, la comprendre sans la comprendre du tout au tout. Cet effet se trouve démultiplié par un autre processus, l'intertextualité à laquelle Sanchis Sinisterra a constamment recours dans cette pièce, comme il le reconnaît dans les remerciements initiaux, et qui a beaucoup à voir avec le concept de théâtre frontalier sur lequel il bâtit son œuvre. C'est à Cervantès, bien sûr, qu'il emprunte certaines répliques, mais à d'autres auteurs aussi (Mateo Alemán, Alonso de Contreras, Juan Hidalgo ou Juan de Luna et bien d'autres anonymes) et à des chroniqueurs de la Conquête (Bartolomé de las Casas, Bernal Díaz del Castillo, Alonso de Ercilla…). Là encore, le public ressent ce même sentiment schizophrénique d'être face à un texte familier et étranger à la fois, de se trouver face à quelque chose qui est identique et qui est, pourtant, autre. Et c'est justement l'effet recherché par l'auteur que de faire ressentir à son public cette curieuse sensation du même et de l'autre. L'altérité linguistique et littéraire dont les spectateurs font ainsi l'expérience doit les amener à mener une réflexion qui va bien au-delà de la seule langue, comme Sanchis Sinisterra le précise, lorsqu'il définit l'objectif de son théâtre :

> Los diálogos que entretejen tales materiales, elaborados según el modelo de la prosa de Cervantes y de la novela picaresca, y sazonados con la jerga marginal – hoy incomprensible – de fines del XVI y principios del XVII, constituyen la dimensión lingüística del objetivo general de *extrañamiento* a que aspira el espectáculo: no se trata de actualizar ni de modernizar la presentizacíon de un capítulo de nuestra historia para aproximarlo al público de hoy y facilitar su comprensión, su asimilación, sino de subrayar su historicidad, su relativa opacidad, su irremediable lejanía. Sólo así es posible confrontarse con el pasado

> en tanto que pasado: percibiéndolo como una « otredad » que, no obstante, nos concierne, nos condiciona, nos provoca[12].

Alors que l'Espagne s'apprête à célébrer le cinq centième anniversaire de la Découverte de l'Amérique, il s'agit bien pour Sanchis Sinisterra de confronter le public d'aujourd'hui à un pan de son passé dont il se sent proche et étranger à la fois, ce qui n'est sans rappeler la position qu'a pu ressentir l'Espagnol d'autrefois face à l'autre, l'Indien, en qui il se reconnaît en tant qu'être humain, mais qu'il ne peut pourtant reconnaître tout à fait. En cette époque de commémoration et de glorification de cette geste héroïque, le public sinisterrien est amené à réfléchir sur ce passé grâce à ce *Retablo de Eldorado* qui lui fait entendre une voix dissidente et subversive et cherche à placer l'Espagne face à ses responsabilités historiques. De là, donc, la recréation de cette langue du passé, le recours à l'intertextualité, mais aussi le jeu sur les personnages qui se dédoublent sous nos yeux et endossent des identités successives. Car si Don Rodrigo, l'ex conquistador repenti, finit par dénoncer les atrocités commises par les Espagnols, c'est qu'il a pu, par la magie de la représentation théâtrale montée par Chirinos et Chanfalla, devenir spectateur de sa propre vie, en y prenant part en tant qu'acteur. Le spectacle est finalement si difficile à supporter pour lui qu'il ne peut l'accepter et finit par se suicider, non sans avoir auparavant interpellé le public à qui il demande de réparer les fautes commises :

> RODRIGO —(*Adelantándose hasta el proscenio, al público*) A pesar de la sombra que os encubre… y de las brumas que me anublan la visión, veo brillar en vuestros nobles pechos la lumbre de la gallardía que ha de extirpar tantos males y remediar aquel Nuevo Mundo…
> CHANFALLA —(*Inquieto*) Considere, don Rodrigo, que a las veces la vista tiene así como ofuscaciones.…
> RODRIGO —¡Ven aquí, sombra mía! (*SOMBRA acude a su lado. RODRIGO le levanta la blusa y muestra su espalda azotada*) Ved esto. De tantas violencias y traiciones que en aquellas gentes y tierra se han hecho y se hacen, vuestras mercedes serán, yo mediante y esta mi gran jornada, los nuevos redentores… (p. 345)

[12] José Sanchis Sinisterra, « El Retablo de Eldorado », *in La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 79.

De là aussi, le jeu avec le public qui s'instaure par la confusion qui entoure ces faux spectateurs invisibles auxquels le public d'aujourd'hui donne vie. Car à travers les faux notables qu'il croit présents dans l'obscurité de la salle, c'est bien à nous que s'adresse don Rodrigo. Le public d'aujourd'hui devient ainsi acteur de la réalité d'hier, il est partie prenante du spectacle et, partant, de la tragédie de la Conquête. Tel est bien le sens du regard hostile que Doña Sombra adresse au public à la fin de la pièce, l'obligeant à s'interroger sur ses responsabilités et sur celle de l'Espagne sur le drame qui s'est joué en Amérique avec l'arrivée des premiers conquistadors. Et c'est bien un nouvel socle que lézarde le texte sinisterrien, idéologique cette fois, en démystifiant le discours dominant sur la Conquête qui, en cette époque anniversaire, fait florès. C'est une autre vision que le dramaturge veut amener le public à découvrir, en brouillant les pistes de la fiction et de la réalité, en redessinant les frontières qui mènent de la scène à la salle et de l'Histoire à la littérature, et en entraînant acteurs et spectateurs sur la voie du doute et de l'incertitude. L'*entremés* cervantin est au cœur de cette entreprise de démystification rendue possible, c'est tout le paradoxe, par la magie de l'illusion théâtrale, comme Sanchis Sinisterra lui-même le souligne :

> Los toscos parámetros del mundo entremesil se tensan, resquebrajan y, finalmente, estallan, mostrando a la vez los límites del artificio teatral y los ambiguos poderes de su capacidad evocadora, de su acción sugestiva y fascinante. La propia teatralidad es tematizada, el dispositivo espectacular, matriz de espejos y espejismos diversos, se integra en la trama de la representación, para perturbar y cuestionar la tranquila pasividad receptiva del público[13].

Le jeu de miroirs et de lézardes subtil qui s'instaure entre *El Retablo de las maravillas* et l'œuvre de Sanchis Sinisterra instille le doute chez le public, malmené et déstabilisé, mais considéré aussi comme un partenaire à part entière, capable de porter un regard nouveau sur un pan de son histoire et de sa mémoire, celle de la Conquête d'abord, mais, sans doute, également celle plus proche de la Guerre Civile et de l'époque franquiste. Comme cinq siècles auparavant, la voix des perdants a longtemps été occultée par celles des vainqueurs et à travers l'hommage rendu aux victimes de la Conquête, c'est aussi à eux que s'adresse cette pièce tout entière bâtie sur une poétique

[13] José Sanchis Sinisterra, « La conquista de América, una frontera teatral », *El Público*, 03/1985, p. 41.

de la lézarde, tout à la fois idéologique et esthétique. L'entreprise sinisterienne est complexe et vertigineuse, elle part de *El Retablo de las maravillas* pour mener vers une œuvre extrêmement moderne, lézarde d'un hypotexte lui-même déjà fissuré qui entraîne la lézarde de nouveaux socles, ceux de la théâtralité, de la réception et de la mémoire.

Évelyne Ricci, Université de Bourgogne, CREC

ISSN 1773-0023

Cadence et décadence de Salvador Rueda

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

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

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

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

[1] Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, édition et introduction de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993, p. 20.

ISSN 1773-0023

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

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

Salvador Rueda rédige au début des années 1890 une série de lettres regroupées dans l'ouvrage *El ritmo. Crítica contemporánea*[4]. Celles-ci rendent compte d'une poésie espagnole mal en point. Leur auteur y exhorte les poètes à enfreindre les normes poétiques en vigueur : « Arrojad las muletas, muletillas y palitroques en que vais apoyados, y andad por vuestra cuenta y desplegad la energía de vuestros organismos. »[5] Tout porte à croire qu'il est le premier à avoir suivi ces recommandations et à s'être défait des entraves et des contraintes imposées par « une société dominée par de multiples pesanteurs culturelles »[6]. Les rénovations d'ordre métrique et expressif contenues dans les recueils *Sinfonía del año* (1888) et *En tropel* (1892) sont telles que sa poésie a été assimilée à la poésie moderniste de Rubén Darío. Il exercera, avec les

[2] Donald F. Fogelquist, *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, p. 110. Cité par Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, p. 34.
[3] Cité par Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, p. 111.
[4] Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, (1e éd., Biblioteca Rueda, volumen IV, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1894), Édition et introduction de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993.
[5] Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 30.
[6] *In* Serge Salaün et Carlos Serrano, *1900 en Espagne : essai d'histoire culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1988, p. 144.

ISSN 1773-0023

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

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

Cependant, la poésie du XX^e siècle est redevable de Rueda et de ceux qu'on a parfois qualifiés de « prémodernistes »[10]. Ces auteurs commencèrent à transgresser, doucement mais sûrement, un certain nombre de normes poétiques. Ils sont le lien entre le

[7] Les recueils les plus connus de ces auteurs sont *La vida inquieta* (1894), de Manuel Reina, *La caja de música* (1898), de Ricardo Gil et *Nieblas* (1886), de Manuel Pasos.
[8] *In* Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, p. 72.
[9] Nous songeons, par exemple, à la solemnité du recueil *El bloque* (1896) ou à la section « El friso del Partenón » de *El país del sol* (1901).
[10] Voir l'ouvrage de Katharina Niemeyer : *La poesía del premodernismo español*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1992.

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

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

Salvador Rueda Santos : 1857-1933[12]

Tout débute un 2 décembre à Benaque, petit village de la province de Malaga. Le garçon naît dans une famille de six enfants et doit très vite aider ses parents aux champs et s'initier à toutes sortes de travaux pour survivre. Le curé d'un village voisin lui enseigne quelques notions de latin et le familiarise à la littérature du Siècle d'Or, chose extraordinaire à une époque où la majorité des paysans andalous vit dans

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

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

l'analphabétisme le plus total. Rueda aime néanmoins à revendiquer le caractère autodidacte de son apprentissage. Il dit avoir tout appris de la nature :

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

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

Dans les années 1870, après la mort de son père, Rueda est forcé de s'installer à Malaga où il exerce des métiers aussi divers que gantier ou guide touristique. Le jeune homme avait déjà écrit quelques vers et la ville, pleine de cafés et de revues, lui permet de côtoyer les cercles littéraires au sein desquels il sera de plus en plus apprécié. Les premiers vers qu'il publie sont écrits en collaboration avec deux amis (d'où le pseudonyme de « dos y medio »), mais les journalistes (notamment Narciso Díaz de Escovar, directeur de *Mediodía*) ont tôt fait d'identifier les talents de la dernière « moitié » et Rueda est sollicité pour écrire d'autres poèmes. C'est ainsi qu'il débute une carrière journalistique au sein de diverses revues de la ville. Le recueil *Renglones cortos*, publié en 1880 à Malaga, regroupe les poèmes de cette époque.

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

[13] Manuel Prados y López, *El Poeta de la Raza*, p. 27-28.
[14] *Id.*, p. 28.

devient fonctionnaire et exerce comme archiviste à la Bibliothèque Nationale, puis au musée de reproduction artistique.

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

À partir des années 1890, le talent de Rueda est reconnu par la plupart de ses contemporains même si des critiques émettent des réserves à propos de certains aspects de son œuvre rappelant la révolution moderniste. Les Latino-américains, en revanche, n'hésitent pas le considérer comme leur équivalent espagnol du point de vue de la rénovation poétique. Rueda tisse des liens avec eux. Il écrit, en 1893, les prologues à *Sensaciones de arte* et à *Dijes y Bronces,* des Guatémaltèques Enrique Gómez Carrillo et Máximo Soto Hall. Il publie au cours de ces années un grand nombre de poèmes dans les revues modernistes hispano-américaines (notamment dans la *Revista Azul*[16]). En 1892, le Nicaraguayen Rubén Darío se déplace pour la première fois en Espagne, chargé d'assister aux cérémonies commémoratives de la découverte de l'Amérique. Rueda l'accueille avec enthousiasme, les poètes fraternisent, s'admirent mutuellement et les deux noms, synonymes d'une poésie nouvelle, sont désormais liés dans les esprits. Dans

[15] Par exemple, le recueil *Émaux et camées* (1852) de Théophile Gautier.
[16] Roberto Campa Mada en parle dans son article « Los libros de Salvador Rueda y las revistas modernistas de fin de siglo », *Revista digital para los curiosos del Modernismo*, http://magazinemodernista.com/?p=2744.

En tropel, Rueda évoque Darío en ces termes : « el que del lado allá del mar ha hecho la revolución en la poesía, el divino visionario, maestro en la rima, músico triunfal del idioma, enamorado de las abstracciones y de los símbolos, y quintaesenciado artista. »[17] Darío, quant à lui, qualifie Rueda, dans le « Pórtico » qui ouvre le recueil, de « gran capitán de la lírica guerra, / regio cruzado del reino del arte »[18]. Mais des dissensions éclatent à partir de 1899, lorsque Darío émet des critiques à l'égard de Rueda dans un article et exprime sa déception quant à l'évolution de son écriture, il parle d' « inexplicable decaimiento del malagueño »[19]. Malgré quelques tentatives de réconciliation, la querelle se poursuit à travers des échanges épistolaires ou via des articles dans lesquels se multiplient les attaques. Il semble que chacun veuille s'attribuer le premier rôle au sein du courant dit moderniste. Rueda en arrive à dire de celui qu'il avait tant admiré : « Darío era un hombre que ni en su conversación, completamente mate y vulgar, ni en hecho ninguno de su vida, revelaba el menor asomo de poeta. »[20] Le chemin est ouvert à un changement d'attitude de la part de Rueda, qui, par la suite, critiquera durement les mouvements modernistes et symbolistes.

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

El ritmo : à la recherche de la poésie perdue

[17] Salvador Rueda, *En tropel. Cantos españoles*, 2^e éd., Madrid, Tip. de los Hijos M. G. Hernández, 1893, p. I.
[18] Rubén Darío *in* Salvador Rueda, *En tropel…*, *id*., p. VII.
[19] José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », *El canto de las sirenas. (Páginas de investigación y crítica)*, vol. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 357-374, p. 363.
[20] Lettre de Salvador Rueda a Narciso Alonso Cortés, *in* Narciso Alonso Cortés, « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo », *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, Imp. Castellana, Valladolid, 1935, p. 178-210. Cité par José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », *id*., p. 366.
[21] Manuel Prados y López, *El Poeta de la Raza…*, p. 103.

Une critique de ses contemporains

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

El ritmo consiste en une dizaine de lettres écrites par le poète entre juillet 1893 et février 1894, à la demande du critique José Yxart, désireux d'en savoir plus sur « la gran revolución métrica que se está realizando »[26], qui, à son goût, ne faisait pas suffisamment l'objet de débats en Espagne. Yxart avait prononcé, en 1892, un discours au sujet du retard de l'Espagne en matière littéraire, lors de son accès à la présidence de l'Ateneo de Barcelone[27]. Il se pencha également sur le phénomène du modernisme catalan. La rédaction de ces lettres correspond à la période la plus novatrice de Rueda, quand celui-ci adhère à l'idéal de Darío et ne rejette pas encore en bloc les nouveautés étrangères.

Salvador Rueda s'attaque donc au paysage littéraire qui l'entoure, avec un ton si exalté et d'une manière parfois si violente (en témoignent les champs lexicaux de la médecine ou de l'impureté) que cet ensemble de lettres atteint par moment un caractère pamphlétaire. Le poète se plaint de l'état désastreux de la poésie espagnole, qu'il décrit au moyen d'un vocabulaire méprisant. Il évoque en effet « nuestros menguados y ramplonísimos poetas de todo lo que va de siglo »[28], qu'il qualifie d'« eunucos

[22] Salvador Rueda, « Gatos y liebres », *La Ilustración Ibérica*, n° 438, 11.VII.1891, p. 6.
[23] Salvador Rueda, « Color y música », *En tropel…*, p. 181-185.
[24] *Id*., p. 185.
[25] *Id*., p. 182.
[26] José Yxart, « Una carta de Yxart », *in* Salvador Rueda, *El ritmo…*, p. 3.
[27] Voir la note de Marta Palenque, *in* Salvador Rueda, *id*., p. 47.
[28] Salvador Rueda, *id*., p. 11.

líricos »[29] ne produisant que de la « quincalla lírica »[30]. Ses remarques ont essentiellement trait à l'usage limité que font ses contemporains de la métrique, donnant lieu, selon lui, à une extrême pauvreté sonore. Il estime que, tout au long du XIX^e siècle espagnol, « todo cuanto *se ha cantado* ha sido con el mismo son »[31], et il reproche aux poètes de ne pas utiliser l'ensemble des possibilités qu'offre la langue : « con ese teclado infinito del idioma, donde cada tecla es un ritmo, estos poetas de oídos de estuco se pasan la vida ejecutando *con un dedo*, en sólo ocho o diez teclas, la misma insoportable canturria. »[32]

Rueda fait toutefois ressortir du lot les grands noms, ceux qu'il élève au statut de « dieux ». Il évoque « el divino Bécquer »[33], considère Espronceda « poeta de verdad, poeta como Dios y la Naturaleza mandan »[34] et reconnaît l'originalité des propositions de Zorrilla : « era, todo él, un *oído enciclopédico* que daba, hechas música, las ideas. »[35] Il émet cependant quelques réserves envers Quintana et Campoamor. De sorte que ses critiques s'adressent en fait aux mauvais poètes, aux imitateurs, qui constituent une majorité et qu'il qualifie de « una turba de vates hueros, de plagiarios, de estúpidos »[36].

Rueda pose l'existence de deux types de poètes : les « endecasilabistas » qu'il oppose aux « versificadores ». Le premier terme émane de l'emploi quasi systématique, selon Rueda, de l'hendécasyllabe (aux côtés de l'octosyllabe) de la part de ces poètes médiocres. Le néologisme lui sert à stigmatiser ceux qui n'ont pas l'oreille musicale. « No tienen una lira, tienen un monocordio; no tienen oídos, tienen roscos de goma »[37], ironise-t-il. Son verdict est sévère : « los *endecasilabistas*, ésos tienen la culpa de nuestro atraso en poesía, de nuestro estancamiento lírico. »[38] Mais le terme finit par recouvrir le sens général de « mauvais poètes ». Les « versificadores », eux, sont mieux lotis puisqu'ils maîtrisent la métrique et varient les vers. Il cite en exemple Zorrilla en Espagne et Banville en France : « además de ser dueños de todos los troqueles, inventan

[29] *Id*., p. 12.
[30] *Ibid*.
[31] *Id*., p. 13. Les termes apparaissant en italique dans les écrits de Salvador Rueda mentionnés tout au long de ce travail sont toujours soulignés par le poète.
[32] *Id*., p. 38.
[33] *Id*., p 12.
[34] *Id*., p. 11.
[35] *Ibid*.
[36] *Ibid*.
[37] *Id*., p. 13.
[38] *Id*., p. 19.

ellos otros y es inagotable en su numen la inventiva métrica. »[39] Rueda applique également le terme de « versificadores » aux poètes, qui, malgré un emploi peu recherché des vers, font preuve d'une maîtrise de l'art poétique, tel Campoamor. « Esos, aunque no se expresen más en un solo ritmo, serán monótonos, sí, pero siempre poetas »[40], soutient-il. Les emplois de « endecasilabistas » et « versificadores », au-delà d'un problème de métrique, finissent donc par établir une opposition entre la bonne et la mauvaise poésie. Son discours peut cependant sembler confus. Le caractère désordonné et quelque peu équivoque de l'ouvrage a d'ailleurs souvent été mentionné par la critique. Que rejette le poète, la monotonie de la forme ou, tout simplement, le manque de talent ? Les deux, incontestablement : Rueda condamne les poèmes sans forme procédant d'esprits monotones.

Si le propos est parfois ambigu, c'est parce que Rueda finit par ranger tous les poètes dans le même sac. Prenant pour cible les poètes français, dont il admire pourtant le talent en matière de versification, il étend sa critique aux « versificadores », comme le montrent les passages suivants : « tanto por lo que tiene Gautier de poeta, nos seduce por lo que tiene de artífice »[41] ; « parnasianos, decadentes, simbolistas y demás *tallistas* de la frase […], vengan en buen hora con su afiligranada orfebrería. »[42] Dès lors, même les bons poètes du XIX^{e} siècle ne sont considérés que comme un moindre mal. « Que, a falta de poetas, vengan *versificadores* »[43], écrit Rueda. Les bons versificateurs se trouvent relégués au statut de « *fríos retóricos, calculadores, arquitectos de la lengua* »[44], Quintana étant le parfait exemple d'un « matemático del ritmo »[45]. Rueda met donc en évidence le caractère artificiel et élaboré de leur art.

De manière générale, la tare dont souffre principalement la poésie de son époque est donc son manque de variété, tant au niveau de la métrique que des thèmes traités ou du vocabulaire choisi (« la misma basura cerebral »[46]). Rueda ne voit dans la poésie espagnole que « un reducido número de temas que apestan de viejos y podridos »[47]. Il la

[39] *Id*., p. 15.
[40] *Id*., p. 30.
[41] *Id*., p. 16.
[42] *Ibid*.
[43] *Id*., p. 20.
[44] *Id*., p. 19.
[45] *Id*., p. 11.
[46] *Id*., p. 11.
[47] *Id*., p. 19

compare au travail du boucher : « Nuestros poetas, que cogen un metro cualquiera como si fuese una tripa, y en ella meten todo lo que les salta en la mollera, sea de la índole que sea, claro es que resultará, en vez de verso perfectamente ajustado a la idea, un *embutido*[48]. »

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

Mais Rueda attribue surtout ce triste panorama à une rhétorique mal enseignée : « la vulgar, la ramplona, la insoportable de nuestra *lírica de artificio*. »[50]. Il parle de « nuestros poetas, encastillados aún en la retórica de Maricastaña »[51]. Le point de mire de cette critique est la Real Academia Española, qui suspend l'évolution naturelle du langage (l'académicien « se ocupa en amarrar bien fuerte a las palabras que quieren ir »[52]). Face à « un mar de vocablos en descomposición »[53], il ne reste plus aux poètes, « voz *del otro mundo* »[54], qu'à cotoyer les cadavres que sont devenus les mots, leur tâche se limitant à « levantar *muertos*, galvanizarlos, *fingir* en ellos la vida », d'où le titre de la sixième lettre, « Parálisis del idioma ». Les comparaisons parlent d'elles-mêmes. Les membres de la Real Academia sont qualifiés d'inquisiteurs, de « señores del cerebro y nervios fosilizados »[55]. L'institution serait « un lago infecto donde se pudren las palabras por falta de actividad »[56]. Rueda écrit aussi :

> Una Sociedad creada para poner obstáculos a las corrientes de agua, para *enclaustrar* la atmósfera, para detener el curso de las ideas, para impedir el vuelo de los pájaros, para paralizar el crecimiento de la vegetación, para enfrenar el torrente circulatorio de las arterias, para impedir, en fin, toda transformación

[48] *Id*., p. 37.
[49] *Id*., p. 43.
[50] *Id*., p. 20.
[51] *Id*., p. 25.
[52] *Id*., p. 28.
[53] *Id*., p. 27.
[54] *Id*., p. 29.
[55] *Id*., p. 26.
[56] *Id*., p. 28.

> natural, toda evolución de la vida. […] Los malos académicos entorpecen, retrasan el término de las transformaciones[57].

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

Rueda émet donc de rudes critiques à l'égard de ses contemporains, qui, selon lui, ne produisent qu'une poésie médiocre et ne font qu'imiter les grands modèles du XIX[e] siècle. Nous sommes face à une diatribe contre une poésie espagnole malade qu'il faut soigner. Signalons qu'il n'est pas le seul à constater ainsi ce vide poétique. L'Espagne souffrante est un topique en cette fin de siècle. Dix ans auparavant, Pompeu Gener publiait *Literaturas malsanas. Estudios de Patología literaria contemporánea*, dans lequel il qualifiait la rhétorique de vice à écarter.

Les remèdes proposés : nature et rythme

La comparaison avec la nature occupe une grande partie des lettres de Rueda. Selon lui, pour parfaire son art, le poète doit puiser dans les vertus que recèle la nature. Il pointe du doigt le caractère artificiel d'une majorité d'œuvres poétiques. Le talent du véritable artiste doit être inné. Un poète l'est par nature et par « tempérament ». Rueda espère alors l'avènement d'un poète « en el cual *nazcan las armonías sin calcularlas* »[60]. Malheureusement, l'Espagne compte, selon lui, peu de poètes répondant à cette définition : « en España, quizás porque la *retórica* está […] *en la atmósfera*, el poeta se hace, no nace. »[61] L'opposition culture-nature se profile également dans les passages suivants : les poètes originaux, « los verdaderos, de las almas músicas », diffèrent des poètes « hechos por el cultivo, por el estudio, por el buen gusto y por el

[57] *Ibid*.
[58] *Id*., p. 26.
[59] *Id*., p. 29.
[60] *Id*., p. 16.
[61] *Id*., p. 21.

talento »[62]. Rueda conteste le travail et l'effort à l'œuvre dans l'élaboration d'un poème. Signalons au passage que l'obstination à ne pas revenir sur un poème pour l'améliorer a peut-être nui à Rueda, lui qui mettait un point d'honneur à écrire ses vers d'une traite.

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

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

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

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

El ritmo : une véritable révolution ?

Le moment est venu de se poser la question de la modernité des propositions de Rueda. On peut constater que certains de ces postulats ont un air de déjà-vu. Par exemple, l'harmonie que Rueda exige entre le fond et la forme, entre le sentiment exprimé et le type de vers employés (longueur, rythme trochaïque ou iambique par exemple) a déjà été mise en pratique. La poésie de Zorrilla en est un bel exemple. Dans

[62] *Id*., p. 30.
[63] *Id*., p. 41.
[64] *Id*., p. 42.
[65] *Id*., p. 40.
[66] *Id*., p. 22. Le poème de Zorrilla est « La carrera » de *Granada. Poema oriental* (1852), comme nous l'indique en note Marta Palenque *in* Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 61.
[67] *Id*., p. 14.

le domaine théâtral, d'ailleurs, Lope de Vega conseillait déjà, en 1609 : « Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando. / Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan […]. »[68] Par ailleurs, la vision que Rueda a de l'inspiration et de l'élaboration d'un poème va à contre-courant de la démarche intellectuelle d'écrivains plus modernes, tel un Valéry, par exemple, qui considèrera le travail et la persévérance comme des qualités inhérentes au vrai poète. Mallarmé ou Jiménez verront dans l'écriture du vers un moment loin de toute émotion et prôneront le contrôle de l'intelligence sur l'instinct.

En outre, force est de constater que Rueda n'a pas élaboré dans *El ritmo* une théorie absolument nouvelle, comme tout pourrait porter à le croire. Il défend tout bonnement une versification davantage basée sur l'accent contre une versification purement syllabique. « El ritmo no está en el número de sílabas, como creen muchos retóricos, sino en el acento »[69]. Ceci n'est cependant pas nouveau. La versification, espagnole qui plus est, ne peut être purement syllabique ou quantitative, de par la nature même de la langue. Rueda a en réalité dû être influencé par des discours sur la versification. En effet, le débat est d'actualité à l'époque. En 1835, le Vénézuélien Andrès Bello, dans son ouvrage *La ortología y métrica*, théorisait le concept de vers accentuel face à une vision du vers fait de syllabes brèves et longues, qui tirait son origine des langues romanes. Plus tard, en Espagne, Eduardo Benot prône une versification faite de clausules alternant syllabes fortes et faibles, tout en soutenant l'importance de l'accent, dans *Examen crítica de la acentuación castellana* (1866) et *Prosodia castellana y versificación* (1892)[70]. Rueda fait également allusion à Barbieri, un compositeur, qui, à la même époque, menait des réflexions sur le rôle prépondérant de l'accent dans la musique. Rueda se pose pourtant comme innovateur. Il affirme à la fin de la dernière lettre adressée à Yxart : « he mal desarrollado el tema del ritmo: a oscuras, porque, como usted bien dice, nadie ha escrito absolutamente nada sobre este asunto en todo lo que va de literatura española. »[71] Il rajoute pourtant en note : « ni los estudios

[68] Il s'agit des vers 305-312 de *El arte nuevo de hacer comedias*.
[69] Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 39.
[70] Voir Marta Palenque, « Introducción », *in* Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. VXIII-XXI et également Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 4e éd., Ediciones Guadarrama, Madrid-Barcelona, 1974.
[71] Salvador Rueda, *id*., p. 46.

gramaticales de D. Andrés Bello ni el discurso académico de Barbieri hablan una palabra del ritmo propiamente dicho. »[72] Son discours reste relativement flou.

Il faut croire que l'originalité de Rueda consiste surtout à prêcher une disposition libre, et surtout variée, des accents dans le vers, et à ne pas s'enfermer dans des moules. Les rythmes doivent venir naturellement au poète, surgissant des profondeurs de son âme. Il ne faut en aucun cas « poner a priori el acento »[73]. Il va un peu plus loin encore quand il affirme que la musique est capable de déclencher des sentiments ou de suggérer des idées (« nos hace sentir ideas de amor, o de patria, o de venganza »[74]) car, alors, le rythme est esprit : « el ritmo es seguramente idea. »[75] Or, cette phrase nous renvoie inévitablement à l'esthétique (ou l'éthique ?) de Rubén Darío. Nous découvrons dans le prologue de *Prosas profanas* (écrit entre 1896 et 1901) des similitudes dans leurs pensées respectives. D'une part, Darío, à l'instar de Rueda, commence par émettre des critiques à l'égard de ses contemporains : « por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente », « estando muchos de los mejores talentos en el limbo del mismo Arte a que se consagran. »[76] D'autre part, les dernières lignes du prologue ont trait, précisément, au rythme : « ¿ Y la cuestión rítmica ? ¿ Y el ritmo ? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. »[77] Nous touchons ici à un point de convergence évident entre les deux esthétiques, même si l'approche de l'Espagnol peut paraître davantage instinctive.

Au-delà de cette question, il semble que Rueda s'oriente par endroits vers une nouvelle conception du vers et de la poésie. Si les auteurs passés n'ont pas négligé de s'y intéresser, il semble toutefois que Rueda ait pressenti les bouleversements qu'allait expérimenter le XX^e siècle en matière de théorie poétique. Il évoque par exemple l'importance de l'aspect typographique du poème, à une époque où l'oralité est primordiale en matière poétique. La « escala métrica » de Zorrilla suscite chez Rueda la réflexion suivante : « los ojos están estrechamente enlazados, en asuntos de poesía, con

[72] *Ibid*.
[73] *Id*., p. 41.
[74] *Id*., p. 38.
[75] *Id*., p. 35.
[76] Rubén Darío, « Palabras liminares », *Prosas profanas, in Poesía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999, p. 35.
[77] Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 37.

el oído. »[78] Un dernier aspect de la pensée de Rueda attire également notre attention. La dernière lettre, intitulée « La poesía como resumen de las bellas artes », le rapproche de certains postulats symbolistes concernant la relation entre les arts. Il considère que : « la pluma de un poeta tiene mucho de un pincel, de pentagrama, de cincel y hasta de escuadra. »[79] Il parle de « poeta-escultor » à propos de Leconte de Lisle, de « poeta-músico » pour José Zorrilla, de « poeta-pintor »[80] pour Théophile Gautier. Rueda n'insiste pas seulement sur les multiples possibilités qu'offre la poésie, il élève également cette dernière au rang d'art suprême : « superior al teatro, su foro no es limitado por telones; es todo el Universo, y aun los universos imaginarios que invente el poeta. »[81] Quand Rueda postule que « el Universo es una urdimbre, una colosal urdimbre de ritmos »[82], est-ce seulement une métaphore poétique ? Nous croyons que Rueda touche ici à une vision plus complexe des rapports entre musique et poésie[83].

Jorge Urrutia, dans un essai particulièrement réussi sur le symbolisme (*Las luces del crepúsculo*[84]), évoque la question de l'importance de la musicalité depuis le romantisme jusqu'au symbolisme. Il affirme que le désir d'imprégner le poème de musique ne constitue en aucune façon un caprice esthétique de la part du poète qui, en réalité, propose une nouvelle approche de l'existence. Comprende la musique dans son sens premier conduit à des interprétations erronées. Urrutia explique : « los románticos insistían en la música, pero como metáfora de la armonía universal o como su símbolo. »[85] Il fait allusion au mythe de Babel, qui a instauré une rupture des hommes avec la nature mais également avec l'univers en général. Il faut voir dans la recherche symboliste de la correspondance entre les arts, qui avait déjà été proposée par Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, le désir d'interpréter et de décoder l'univers, à travers la mise en relation inattendue de choses dont l'homme ne soupçonne pas même l'existence.

[78] *Id*., p. 32
[79] *Id*., p. 58.
[80] *Ibid*.
[81] *Id*., p. 45.
[82] *Id*., p. 9.
[83] Avec Marta Palenque, « Introducción », *in* Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. XXVII-XXXI.
[84] Jorge Urrutia, *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.
[85] *Id*., p. 84.

Ne peut-on pas voir alors dans la pensée de Rueda un désir d'accéder, à travers la musique et ce qu'elle suggère, à la connaissance de l'univers ? Il présente le rythme comme le fondement de la vie : « desde el ritmo de nuestro pulso al ritmo a que van atados los astros del Universo, que yo llamaría el ritmo-origen, no hay más que una serie de escalas misteriosas que unen unas cosas a otras. »[86] Ces considérations renvoient incontestablement au symbolisme européen qui se forge dans ces années, autour, notamment, du concept d'analogie, ce démon qui très certainement régit les sens tout autant que les rythmes du poème. Octavio Paz revient sur ce concept qu'il définit comme « la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo »[87], et qui fait également se correspondre les êtres et le monde. En poésie, ces correspondances sont exprimées par le langage : « la analogía concibe el mundo como ritmo : todo se corresponde porque todo ritma y rima. »[88] « El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal »[89], dit Paz. Ces phrases font étrangement écho aux propos tenus dans *El ritmo*. D'ailleurs, pour Paz, revenir à une versification irrégulière (propre en réalité aux langues romanes), basée exclusivement sur la distribution des accents, est une façon de revenir à une langue originelle perdue, tout en suggérant au lecteur des connexions, grâce au rythme de la langue. « Ya he señalado la conexión entre versificación acentual y visión analógica del mundo »[90] : c'est la conclusion de Paz et il nous semble que c'est également ce que Rueda a tenté de mettre à jour dans *El ritmo*, bien que d'une façon moins raisonnée.

Cet ouvrage, au ton naturel et spontané, nous semble contenir, en filigrane, quelques-unes des prémices qui constitueront les grands courants de la poésie moderne. Selon nous, en exigeant davantage de rythme, Rueda ne se limite pas à vouloir que les Espagnols écrivent bien. Il les incite également à se tourner vers une nouvelle conception de la poésie, profonde et capable de traduire l'univers – comme le proposaient des auteurs comme Baudelaire ou Maeterlinck (« Je voudrais étudier tout ce

[86] Salvador Rueda, *El ritmo…*, p. 9.
[87] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, Ediciones Capellades, 1998, p. 10.
[88] *Id*., p. 97.
[89] *Id*., p. 135.
[90] *Ibid*.

qui est informulé dans une existence […] »[91]). Nous ne résistons pas, pour asseoir notre propos, à la tentation de reproduire intégralement ce paragraphe de *El ritmo* :

> Puede ser, en fin, que todo tenga inteligencia y sentimiento a su modo, y nosotros estemos incapacitados de poder deletrear sus misterios. Habíamos de estar erizados de ojos, verbigracia, y que cada uno de ellos tuviese la virtud de ver a través de lo espeso, de lo duro, de lo opaco, de todo lo impenetrable, para abarcar con la vista el infinito Poema. Habíamos de poseer mil lógicas para entender todas las demás. Habíamos de poseer una escala infinita de sentimientos, contrarios en su naturaleza, para poder disfrutar de todos los innumerables matices del sentir. […] ¡ Oh ! ¡ Quien pudiera percibir en el tacto, en los ojos, en el oído, en el olfato, y en muchos más sentidos nuevos que se nos agregasen, toda la gran Orquesta, todo el gran Himno ![92]

El ritmo a une évidente visée didactique. Rueda prétend orienter les poètes et apporter un message nouveau, tel un messie. Il proclame le caractère actuel de son ouvrage : « lo indudable es que el tema del ritmo está ya en la atmósfera, se *masca*, como suele decirse »[93], dit-il, en évoquant au passage l'intérêt que porte *Clarín* à ce sujet. Cependant, il semble que Rueda exagère le caractère innovateur de son entreprise et valorise son rôle au sein de ces débats. Il nie le fait que d'autres aient pu avant lui réfléchir sur le rythme, et prétend que lors de la rédaction de ses premiers essais, il n'imaginait pas que le sujet éveillait déjà tant d'intérêt : « yo no sabía, ni podía imaginarme, que tal asunto preocupaba a estéticos y preceptistas de naciones extranjeras. »[94] Il va jusqu'à retranscrire les paroles d'un ami lui ayant prédit que ses théories seraient « una *salida de tono*, una nota exótica »[95].

Au-delà de ces prétentions, l'ouvrage *El ritmo* constitue avant tout un appel à s'affranchir des chaînes de la culture poétique en vigueur à l'époque. En ce sens, il représente une tentative de se libérer des normes imposées et pratiquées. Même s'il se laisse souvent guider par la passion et se montre quelque peu caricatural par endroits, Salvador Rueda est conscient que la poésie doit évoluer, comme cela s'est d'ailleurs déjà produit, remarque-t-il, dans d'autres domaines artistiques, tels que le récit, la

[91] Henri Maeterlinck, « Commentaire dramaturgique », *in* Claude RÉGY, *La Mort de Tintagiles*, Paris, Babel, 1997.
[92] Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 10-11.
[93] *Id*., p. 5.
[94] *Id*., p. 5.
[95] *Ibid*.

musique, la sculpture (il utilise l'adjectif « evolucionado »[96]). Il juge nécessaire que les poètes « artificiels »[97] entreprennent une révolution rythmique[98] et exige que « se revolucionen el léxico, el ritmo y la estrofa »[99]. Nous sommes face à un ouvrage original dans la manière de concevoir la poésie, un peu en avance sur son temps. Rueda est à la recherche d'un poète qui « *desinfecte* esta atmósfera del arte sin oxígeno y sin nada »[100]. Il estime que beaucoup d'Espagnols sont convaincus de la nécessité de ce changement, mais qu'aucun poète n'ose s'y atteler, « porque ellos comprendren que no han de ser los que han de tirar la primera piedra »[101].

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

La timide modernité de Salvador Rueda

Comme le rappelle Hans Robert Jauss, les œuvres littéraires se définissent par rapport « à celles qui les ont précédées dans la "série littéraire" ainsi qu'au canon préétabli de leur genre »[102]. Avant d'aborder quelques vers de Salvador Rueda, rappelons donc rapidement quels étaient les canons poétiques en vigueur dans les années 1880.

Une poésie bien huilée[103]

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

[96] *Id*., p. 43.
[97] *Id*., p. 30.
[98] D'où le nom de la deuxième lettre : « De por qué hace falta la revolución rítmica en la poesía castellana », *id*., p. 6.
[99] *Id*., p. 42.
[100] *Id*., p. 14.
[101] *Id*., p. 43.
[102] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.
[103] Serge Salaün parle d'une poésie « bien rodée », *in 1900 en España*, p. 147.

mitigés, et le lyrisme intimiste de Rosalía de Castro est inconnu de Valera et *Clarín*, alors représentants de la critique littéraire dominante.

À partir de la moitié du XIX[e] siècle, le poète a acquis une place de plus en plus haute dans la société, et la poésie s'en ressent. Elle est on ne peut plus correcte et s'embourgeoise. Il convient qu'elle corresponde à des normes dictées par un bon goût généralisé[104]. Ces exigences correspondent aux valeurs conventionnelles de la bourgeoisie espagnole, notamment madrilène. Il est souhaitable que la poésie, pour être moderne, traite de problèmes contemporains et nationaux. Elle doit être belle, surtout d'un point de vue moral - la recherche de la sensualité, par exemple, était tout à fait bannie. La versification se doit d'être parfaitement harmonieuse et régulière, tant au niveau des accents que des mètres. On valorise une poésie qui représente la réalité, même si celle-ci est idéalisée. Être original, c'est être singulier, et donc ne pas imiter. Le poète en aucun cas ne parle de son être le plus intime (d'où la mauvaise réception d'une poésie subjective de Bécquer). Il n'est guère étonnant, au vu de ces exigences, que l'extravagance, la fausseté, les dissonances ou l'érotisme perçus dans les poèmes modernistes latino-américains défrayent la chronique.

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

Mais le public, nous dit Rueda, commence à se lasser des hendécasyllabes et « de los temas obligados de todo poeta sin genio, que no va más allá del modelo ; de la *grandiosidad escultórica* vacía de jugo y belleza, y de tanto trompetazo rimado »[105]. L'écriture poétique se caractérise donc à cette époque par son immobilisme. « Le drame du vers à la fin du XIX[e] siècle, c'est qu'il paraît banalisé », écrit Serge Salaün, « le vers

[104] Katharina Niemeyer analyse ces « normes » dans *La poesía del premodernismo español*.
[105] Salvador Rueda, « Color y música », *op. cit.*, p. 184.

ne surprend plus, il "opère uniquement sur des réflexes" »[106]. Rueda n'est pas le seul à regretter cet état de chose. Llanas Aguinaliedo dans *Alma contemporánea* (1899), estime : « Asombra pensar en lo poco nuevo que se ha venido diciendo desde los antiguos hasta nosotros. »[107] *Clarín*, malgré son attachement à certaines valeurs, se plaint également du vide poétique régnant dans l'Espagne de la Restauration « que da tantos jóvenes diputados y no da poetas »[108].

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

Rueda dit, dans *El ritmo*, ne pas avoir la prétention d'être le poète par excellence tel qu'il le conçoit (« repito que yo tampoco creo ser poeta »[109]). Cependant, bien plus tard, dans une lettre à Narciso Alonso Cortés datée de 1925, il évoque Núñez de Arce qui lui a facilité sa venue à Madrid, en 1882 : « no sospechó entonces el autor del *Vértigo*, que mi arte había de ser antídoto del suyo y del general que entonces reinaba, y menos podía sospecharlo yo. »[110] Il se revendique alors à maintes reprises comme le rénovateur de la poésie espagnole de ces années-là.

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

On a surtout parlé de *Sinfonía del año* et de *En tropel*, publiés en 1888 et 1892, qui ne trouvent pourtant pas grâce aux yeux de Rueda quand, une vingtaine d'années plus tard, il établit la liste des recueils qu'il estime le plus. On y trouve, çà et là, des choses nouvelles, aux côtés d'un héritage romantique encore assez prégnant. *Sinfonía del año* notamment fait figure d'exception dans ce qu'on a l'habitude de lire à l'époque. Sur l'un des exemplaires conservés à la Bibliothèque Nationale de Madrid, on trouve une dédicace de Rueda : « Al eminente escritor y sabio bajo todos conceptos, don Antonio Sánchez, dedica estos versos de espíritu modernísimo, su antiguo amigo y paisano,

[106] Serge Salaün *in 1900 en España*, *op. cit.*, p. 147.
[107] Cité par Marta Palenque *in* Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 51.
[108] « Carta-prólogo » de Leopoldo Alas *Clarín, in* Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, p. 11-22, p. 15.
[109] Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 29.
[110] *In* Narciso Alonso Cortés, « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo ». Lettre citée par Marta Palenque *in* Salvador Rueda, *id.*, p. 58.

Rueda. »[111] Ce recueil évoque le passage des saisons à la campagne. La nature y occupe une place primordiale et la présence de l'homme y est à peine perceptible. Rueda se concentre sur l'immensité et les forces cachées de l'univers, mais s'attache bien plus encore à mettre en scène les petits événements, parfois de l'ordre du minuscule, qui s'y déroulent. On y verrait presque des scènes du film réalisé un siècle plus tard : *Microcosmos, le peuple de l'herbe*[112]. Ce qui frappe le plus à la lecture de *Sinfonía del año*, c'est l'absence des thèmes généralement présents dans la poésie à cette époque : l'amour, l'exaltation de la patrie, les références politiques. Même le rapport à la nature, propre aux romantiques, y est traité de manière différente puisque la voix poétique y est quasi absente. Rueda cherche à se défaire de la grandiloquence habituellement utilisée. La force de *Sinfonía del año* réside d'ailleurs dans l'insignifiance même des objets choisis et dans la simplicité avec laquelle Rueda les évoque. En ce sens, cette écriture a presque l'ambition de toucher à une sorte d'autonomie du fait poétique.

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

> El alma revive
> y el sol elabora con rayos de oro
> la flor en la rama[113].

Ce dépouillement est encore plus fort dans des poèmes courts[114]. En effet, beaucoup ne sont formés que de quatre vers. L'un des poèmes les plus extraordinaires, selon nous, évoque la migration des oiseaux en automne :

> Huyen los pájaros
> en caravanas,
> tras otros cielos,
> tras otras playas[115].

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

---

[111] Cette dédicace manuscrite apparaît dans un exemplaire de *Sinfonía del año. Poema,* de Salvador Rueda (2e éd., Madrid, Imp. de la Publicidad, 1888) se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Madrid.
[112] Film français de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996.
[113] Salvador Rueda, *Sinfonía*…, p. 9.
[114] Le recueil *Bajo la parra* de Salvador Rueda contient aussi, dans son livre premier intitulé « Estrellas fugaces », des « Poesías cortas ». Des poèmes en prose très réussis mériteraient également que l'on s'y attarde.
[115] Salvador Rueda, *Sinfonía*…, p. 28.

Tras de la liebre
los perros vuelan,
en raudo grupo
de líneas rectas[116].

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

Corren los conejos y los saltamontes,
unos dando saltos y otros dando coces[117].

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

El manantial en la fronda
su música hace sonar;
una gota hace *tilín*
una gota hace *talán*[118].

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

Su muestrario de colores
despliega la mariposa,
y por el verde capullo
asoma, viva, la rosa[119].

ou ces hexasyllabes :

Apaga la dalia
su luna de fuego
y queda de flores
el campo desierto[120].

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

[116] *Id*., p. 32.
[117] *Id*., p. 21.
[118] *Id*., p. 10.
[119] *Id*., p. 9-10.
[120] *Id*., p. 33.

> Y puesto que nuestro público está cansado de la poesía que ofrece la idea y el sentimiento de un modo *preciso*, ¿ qué inconveniente hay en ofrecer sentimiento e idea, por ejemplo, diluídos en la estrofa por medio de la música y del color, que, como hemos visto antes, son naturaleza misma de la poesía ?[121]

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

> Abril baña sus tintas y colores,
> para lucirlos luego más radiantes.
> Joyas son los capullos y las flores,
> y de un tropel de chispas de diamantes
> los empiedra la luz con fulgores[122].

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

> El tronco echa sus gomas del sol al rojo brillo;
> la abeja unta en las flores sus patas de amarillo;
> la rana da en la peña, dejando el agua rota,
> y templa el grillo negro su lira de una nota[123].

Métaphores et synesthésies viennent enrichir la densité expressive :

> El mar de los trigos
> ondula sonoro,
> y forma rompientes
> y espumas de oro[124].

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

> Los rayos de la tarde las nubes arrebolan
> y bordan de oro vivo su chal de felpa roja.
> Ciudades incendiadas de nieblas vaporosas
> elevan sus veletas, sus cruces y rotondas.
> En fondo de zafiro resalta una pagoda
> con árabe protada y cifras misteriosas.
> Al lado, un alto templo sin ruido se desploma,
> y troncha sus columnas y apaga sus antorchas.

[121] Salvador Rueda, « Color y música », p. 185.
[122] Salvador Rueda, *Sinfonía*…, p. 13.
[123] *Id*., p. 17.
[124] *Id*., p. 20.

Filados caballetes de verde, azul y rosa,
sus rayas de colores encienden en la sombra.
La punta de un cimborio que el sol poniente dora,
semeja azul fantasma de túnica espaciosa[125].

Le recueil *En tropel* a suscité beaucoup d'attention, mais a déjà perdu, semble-t-il, la candeur et la fraîcheur des poèmes courts et légers de *Sinfonía del año*. Rueda est plus concret dans la localisation de ses vers. La première section, « Cantos del norte », évoque ses impressions ressenties au cours d'un voyage en Asturies : « algunas de esas emociones van sometidas a musical lenguaje. »[126] Les autres sections, « Cantos de Castilla », « Sonetos » et « Cantos del Mediodía », sont consacrées à Séville, Valence, aux festivités qui s'y produisent, à l'éloge de leurs paysages.

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

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

Esos cantos dolientes de eco sublime
que acompañan los tardos ejes premiosos,
parecen los de un pueblo que llora y gime
por que admiren sus grandes hechos gloriosos[127].

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

Son sus pestañas de oro,
y son sus dedos perlas,
y su pequeña escultura
está de nácares hecha:

[125] *Id*., p. 34.
[126] Salvador Rueda, *En tropel,* p. 8.
[127] *Id*., p. 14.

sobre sus cuellos relucen
collares de gotas frescas
donde la luz de la luna
centelleando rïela.
[…]

En los ovillos süaves
fulguran tintas diversas,
desde el azul de los lirios
al rojo de las cerezas[128].

La suite est en « romance » :

El ala leve del cisne
con primor pulen y peinan
y la satinan rozando
sus mejillas marfileñas.
Las *xanas* tejen el velo
cuajado de finas piedras
con que las vírgenes puras
en el tálamo penetran[129].

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

Las palmas alegres de ritmo vibrante
indican las vueltas del cuerpo ondulante,
y arrancan suspiros del pecho anhelante
las palmas alegres de ritmo vibrante[130].

[…]

El concurso alegre se agita y vocea
al lúbrico canto que aturde y marea,
y a la bailadora que el talle cimbrea
el feroz concurso aplaude y vocea[131].

Aux côtés de ces expérimentations, l'on trouve des vers consacrés à la « Gaita asturiana », qui célèbre « las glorias de edades pasadas[132] », et des poèmes narratifs évoquant un village des Asturies, les travaux des champs ou le mystère de la guitare.

[128] *Id*., p. 17.
[129] *Id*., p. 18.
[130] *Id*., p. 144.
[131] *Id*., p. 145.

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

> Borra de ti lo esquivo y altanero,
> que más te quiero cuanto más te miro,
> y más te miro cuanto más te quiero[133].

Juan Ramón Jiménez disait : « en Rueda mismo hay infinidad de cosas extraviadas, olvidadas, que un antólogo inteligente podría recuperar, haciéndolas valer. »[134] Des passages de *Sinfonía del año* mettent à jour une nouvelle sensibilité artistique déjà à l'œuvre en Europe. *En tropel*, un peu plus conventionnel, continue de foisonner de richesses métriques et de trouvailles. Juan Ramón encore expliquait : « El parnasianismo en España fue más bien colorismo. […] La importancie de Rueda estriba en que representa un momento de transición al impresionismo; tiene cosas que no están en el parnasianismo. »[135] Tout ceci place indubitablement Rueda au cœur d'une certaine originalité.

Différent, original, certes ; mais non révolutionnaire. Il est utile de rappeler, dans un premier temps, que Zorrilla avant lui usait de ces jeux poétiques et musicaux – qui avaient d'ailleurs dû influencer Darío. Jorge Urrutia fait allusion aux recueils écrits au Mexique, qui regorgent de ces descriptions parnassiennes figées, mais rythmées et hautes en couleur[136].

En outre, si l'on compare la poésie de Rueda à celle de ses successeurs, il tombe sous le sens qu'il est encore loin de la poésie moderne à proprement parler. Pour Rueda, à l'image de la nature, l'artiste « ha de hacer de la pluma un instrumento dotado de vibraciones infinitas para recoger tanto matiz disuelto, tanta nota vaga e indeterminada, tanto secreto latido como anima esa grandiosa y secreta sinfonía »[137]. Malgré ce désir tout symboliste d'exprimer les mystères de la nature et l'imprécision du monde, Rueda est loin d'en être arrivé à ce degré de modernité. Le mystère symboliste se trouve, lui, au sein même du poème. Dans la poésie moderne, le vers en soi est le premier objet à décoder. La poésie de Rueda, elle, est transparente et explicite.

---

[132] *Id*., p. 27.
[133] *Id*., p. 96.
[134] *Id*., p. 104.
[135] Juan Ramón Jiménez, *in* Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus Ediciones, 1958, p. 105.
[136] Jorge Urrutia (éd.), *Poesía española del siglo XIX*, Introd. p. 15-200, Madrid, Cátedra, 1995, p. 195.
[137] Salvador Rueda, « Color y música », p. 183.

Par ailleurs, l'intériorisation du monde n'a pas encore eu lieu chez Rueda. Le paysage de l'âme, si cher à ses successeurs lui est tout à fait étranger[138]. Rueda est certes passé maître dans l'art de donner une âme aux objets, à la nature, cette âme n'est pas encore la sienne :

> La triste gota
> suena en la cueva
> como el quejido
> de un alma en pena[139].

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

> Sometido a las leyes del remolino,
> el baile de las hojas forma su danza,
> y empujado en las alas del torbellino
> gira y traza las vueltas de su mudanza.
> El aire arrebatado mueve las frondas,
> y en el abierto espacio suenan sus ondas,
> como el órgano truena bajo las naves.
> Las hojas temblorosas dan su lamento
> ansiando que la tierra sus tumbas abra,
> pero sus mil zurriagos sacude el viento
> y acelera la horrible danza macabra.
> […]
> En tanto que en dorados giros inquietos
> avanza el torbellino de las escamas,
> claman al alto cielo los esqueletos
> alzando los terribles brazos de ramas[140].

Ces feuilles mortes ont quelque chose d'inquiétant, mais l'être du poète n'est pas engagé dans leur tourment. Les mystères demeurent au dehors. On ne peut parler chez Rueda de la métapoésie indissociable de l'écriture moderne. Il a certes le mérite, notamment dans *Sinfonía del año*, de ne pas forcément offrir une réflexion concrète sur le monde, de ne pas faire à tout prix passer un message. Eugenio d'Ors analyse les objets de Rueda : « pasman los sentidos pero no provocan la mínima reflexión. »[141] Le poète n'a pas vocation à transcender ce qu'il voit.

---

[138] Katharina Niemeyer analyse bien les différences entre prémodernistes et modernistes dans *La poesía del premodernismo español*.
[139] Salvador Rueda, *Sinfonía…*, *op. cit.*, p. 42
[140] *Id.*, p. 33.
[141] Miguel d'Ors, *La* Sinfonía del año *de Salvador Rueda*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1973, p. 47.

Rueda a bien pressenti que le changement devait se passer du côté du rythme. Mais il centre davantage le renouveau de sa poésie sur l'inspiration ou la proximité de la nature : « mi modernismo es una revolución de innovaciones y flexibilidades rítmicas, y todavía más de esencias, de valores espirituales. »[142] Il introduit de nouveaux vers en Espagne[143] mais, malgré des trouvailles métriques importantes, le poète n'a pas encore conscience du lien entre le rythme du vers, utilisé à bon escient, et son sens. Rueda ne brutalise donc pas suffisamment le vers au point que cette brutalité même engendre de nouvelles significations. Le lecteur est rarement mis à contribution dans la compréhension de ses poèmes. C'est la tension provoquée dans la forme de la poésie, et non dans son contenu, qui, selon Serge Salaün, est absolument révolutionnaire. C'est « en accordant aux rythmes, aux sons, à la matérialité même du langage, la faculté de produire du sens »[144] que la poésie change réellement de nature et devient moderne.

Des poètes puiseront dans ses trouvailles[145]. Rueda a une certaine force expressive, mais il ne chamboule pas complètement les habitudes. Le pouvait-il à l'époque alors que trop peu de brèches, si nécessaires aux grands changements, l'avaient précédé ? Le regard nouveau qu'il porte sur son art fait l'effet d'une décharge électrique ; l'une des étincelles, peut-être, qui permettra de mettre feu au lourd bûcher de la poésie du XIX^e siècle espagnol.

Un moderniste contrarié

Un revirement imposé ?

Le rôle de Salvador Rueda n'a pas été reconnu au même titre que celui de Rubén Darío dans la révolution poétique qui se tramait à la fin du XIX^e siècle. Le paradoxe de Rueda, à l'origine, d'ailleurs, du peu d'importance que certains finiront par lui accorder,

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

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

[144] Serge Salaün *in 1900 en España*, p. 151.

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

est celui d'un prétendu moderniste se retournant soudainement contre le mouvement dans lequel il semblait s'inscrire dans un premier temps. Il rejette alors des pratiques proches des changements poétiques qu'il prônait. Rueda, qui se donnait le rôle de précurseur dans l'élaboration d'une nouvelle poésie espagnole, a tôt fait d'abandonner cette ambition, ou en tout cas lui donne une autre orientation.

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

> Los ardores de libertad estética que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo*, parecen ahora apagados. […] Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara[146].

Mais Darío n'a pas tort de percevoir chez Rueda un changement, qui s'explique en partie par l'influence qu'exerçait sur ce dernier la personnalité de Leopoldo Alas *Clarín*. Très admiré de Rueda, il était perçu par le poète comme « una especie de conciencia que se pone delante de nosotros cuando escribimos »[147]. *Clarín* s'est exprimé en diverses occasions au sujet de Rueda. Il a cerné son potentiel novateur. Il voit dans les *Cantos de la vendimia* « si no composiciones enteras, versos, estrofas, frases musicales que me suenan a verdadera poesía y que tienen sello de novedad »[148]. Mais s'il a confiance en son talent, il émet néanmoins un certain nombre de réserves à l'égard de Rueda. Le jugement que *Clarín* porte sur *El ritmo* est intéressant : « Su último libro, *El ritmo*, es toda una batalla contra molinos de viento. Hasta las cosas justas las estropea porque las exagera »[149]. Il considère que l'entreprise théorique de Rueda porte préjudice à son œuvre. « Queríale más encerrado en sus ensueños, siguiendo sus instintos sin defenderlos en el ágora » ; « tiene verdadero ingenio y no necesita, para ser alguien, meterse a político del Parnaso, manía muy extendida entre la juventud moderna » ; « los

[146] Rubén Darío, « Impresiones españolas », *España contemporánea,* 1899, *in Obras completas*, Vol. XXI, p. 236-237. Cité par José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », p. 363.
[147] Salvador Rueda, « Los maestros. L. Alas *Clarín* », *La gran Vía*, n° 81, 3, enero 1895. Cité par Marta Palenque *in* Salvador Rueda, *El ritmo*…, p. 49.
[148] « Carta-prólogo », de Leopoldo Alas *Clarín, in* Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, p. 15
[149] *Clarín*, « Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza », *Madrid Cómico*, n°566, 23/12/1893, *in Obras Completas. Tomo VIII, Artículos (1891-1894)*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2005, p. 606-610, p. 607.

jóvenes (en Francia particularmente) hablan demasiado de doctrinas »[150] ; « Rueda canta a Andalucía con *teorías* de franceses »[151] : ces jugements de *Clarín* procèdent essentiellement de sa méfiance envers le modernisme de Darío. Le grand écrivain finira cependant par reconnaître la qualité de son œuvre quelques années plus tard. Dans le prologue qu'il écrit pour les *Cantos de la vendimia*, en 1891, il condamne sévèrement une strophe dans laquelle Rueda évoque la « fósil / escuela inútil clásica » :

> ¿ Con qué derecho llama usted inútil a la escuela clásica ? Pues esos cantos a la vendimia y de otras faenas poéticas del campo ¿ quién los cantó hasta ahora mejor que los clásicos ? ¿ De dónde sino del clacisismo, aunque sin usted saberlo acaso, le viene la hoja de la tradición poética y retórica que usted aprovecha en sus imágenes y en sus cuadros ? Lo que no es clásico, ni bueno, es la redundancia, la vaguedad de algunos contornos, la exageración nerviosa […][152].

Et il conclut : « espero que usted llegue a dominar la poesía naturalista (que tiene por inspiración la naturaleza). »[153] Ce conseil encouragea certainement Rueda à prendre la nature comme exemple dans les postulats de *El ritmo*. Rueda dira d'ailleurs plus tard que, face aux importations par trop « féminines » de la lyrique française, il s'est vu obligé, de redonner de la force à la poésie espagnole : « Hac[ía] falta una reacción gigante y una reintegración profunda a la naturaleza y a la vida. »[154]

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

Clarín et Valera engagent donc Rueda à se consacrer à une poésie plus proche des valeurs espagnoles, et ce dernier se trouve être très influençable. Il tente encore de s'affirmer, quand il avance, en 1892, dans « Color y música » de *En tropel*, que le problème de l'immobilisme poétique se trouve du côté de la critique, qui manque de sensibilité artistique, « de percepción, de fantasía, y tiene el alma muy poco *a flor de aire* »[155]. Mais Rueda, qui s'était déjà autocensuré en supprimant un poème critiqué par *Clarín* de *Cantos de la vendimia*, abandonne progressivement la ligne plus moderne

[150] *Ibid*.
[151] Leopoldo Alas *Clarín*, « Salvador Rueda (Conclusión) », *Madrid Cómico*, n° 567, 30.XII.1893, *in Obras Completas…*, *id*., p. 621-624, p. 622.
[152] « Carta-prólogo » de Leopoldo Alas Clarín *in* Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, p. 17.
[153] *Id*., p. 21.
[154] Narciso Alonso Cortés cite cette phrase dans « Salvador Rueda y la poesía de su tiempo », et José María Martínez Cachero la cite à son tour dans « Salvador Rueda y el modernismo », p. 374.
[155] Salvador Rueda, « Color y música », p. 181.

qu'il avait tenté de suivre pour se consacrer à une poésie en aucun cas soumise aux influences étrangères, nourrissant certainement l'espoir d'être ainsi reconnu par les siens. Ses critiques des mouvements auxquels il avait jusqu'alors en partie adhéré s'amplifient à partir de 1900. Le symbolisme français et le modernisme américain deviennent ses cibles. Lui seul est capable de rester authentique. Plus tard, il accusera même l'influence française (donc symboliste) d'avoir nui à la poésie espagnole qu'il représentait :

> Todo ese *bagaje libresco*, todo ese *vicio de cultura*, detritus decadente, cayó sobre la salud de mi invasión de Naturaleza y forcejearon ambas tendencias. Siendo infinitivamente mayores en número los imitadores franceses que los creadores españoles reintegradores de la Vida, los mecanógrafos constituyeron fácil río[156].

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

> Después de haber imitado a Quintana, a Zorrilla, a Campoamor, a Bécquer, a Núñez de Arce y, por último, a mi humilde persona, ahora imitan a Kahn y a Laforgue en lo del acento. Será cosa, mi insigne amigo, de que los vates de América (salvo rarísima excepción), estén condenados eternamente a ser cacatúas […]. Aprovechándose de la ignorancia y de la indiferencia general, trajeron la susodicha cantata de Kahn, y ¡ cuánta cotorra española y americana ! ¡Como si fuera posible trasladar la complexión fonética de un idioma a otro, cuando cada uno de ellos, como cada organismo humano, tiene su temperamento![157].

Le propos est violent. Rueda fait preuve d'une incompréhension soudaine des possibilités modernistes ou symbolistes - dépourvues de nationalité et qui ne relèvent pas de la langue, mais du langage. Considérant que Rueda a pourtant su s'en approcher, nous ne pouvons que conclure que les réflexions du poète sont le fait des enjeux culturels d'une époque. Cuevas García parle d'une « renuncia empobrecedora » de Rueda : « quedó condenado, sin él mismo advertirlo, a mantenerse casi sólo de nutrientes indígeneas. »[158] Ce revirement est l'une des causes de la décadence de Rueda, qui finira par voir les jeunes poètes adhérer à un modernisme qu'il ne représentait plus.

[156] Salvador Rueda cité par Cristóbal Cuevas García, *in* « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 120.
[157] Lettre de Salvador Rueda écrite en 1908 à Francisco González Díaz, *in* Sebastián de la Nuez Caballero, *Así el Tomás Morales (su vida, su tiempo y su obra)*, Universidad de La Laguna, 1956, t. I, p. 146-147. Cité par José María Martínez Cachero, « Salvador Rueda y el modernismo », p. 369.
[158] Cristóbal Cuevas García, *in* « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 126.

Son écriture « casticista » explique le succès qu'il connaîtra en Amérique Latine, dans les années 1910, où une certaine ironie du sort voudra qu'il soit considéré comme un « antídoto » de Darío – à qui l'on reprochait aussi la contamination étrangère ! En tout cas, Jiménez, se confiant à Ricardo Gullón, avait bien cerné Rueda :

> A Rueda le mataron entre la tertulia de don Juan Valera y el Museo de Reproducciones; le dieron un empleo en este centro y creyó que vivía en plena Grecia […]. Entonces se dedicó a escribir poemas falsos, olvidando lo propio: su raíz andaluza y popular. Y es el caso que Rueda tenía personalidad y ritmos propios[159].

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

Le chercheur Richard Cardwell n'a pas hésité à intituler « Salvador Rueda, primer modernista » un travail qui a constitué la première intervention d'un colloque organisé récemment à Malaga, lors du cent-cinquantième anniversaire de la naissance du poète (1857-2007), hommage qui a été l'occasion de revenir sur cet homme méconnu, peut-être mal compris[160]. Si ce terme permet de replacer Rueda dans les prémices d'une certaine modernité, il nous semble aussi que l'avoir rattaché au terme « moderniste » lui a porté préjudice.

Les diverses conceptions du rôle de Salvador Rueda au sein de l'histoire littéraire viennent de la pluralité de significations que renferme le terme « modernisme ». Ce ne sont pas tant les concepts de « précurseur », « innovateur » ou « novateur », qu'on a attribué à Rueda, qui posent question ici, que celui de « modernisme ». Définir et connaître Salvador Rueda peut enrichir notre appréhension du modernisme, certes, mais il faut également comprendre la manière dont le modernisme a été interpété pour saisir comment Rueda a été compris. Le cas de Rueda est intéressant parce qu'il met en évidence le fait que l'histoire littéraire est parfois davantage le fruit d'enjeux idéologiques, où sont défendues des valeurs étrangères à la littérature, que d'une vision véritablement objective (l'est-elle jamais ?) de la spécificité d'un individu ou d'une

[159] Juan Ramón Jiménez *in* Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, p. 104.

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

œuvre. C'est sans doute la preuve que littérature et histoire sont toujours imbriquées. Mais les critiques littéraires peuvent être des fabricants de littérature. Le modernisme nous semble être un exemple pertinent de l'orientation idéologique du fait littéraire. C'est ce que soutient Alfonso García Morales, puisqu'il propose une révision générale de l'histoire du modernisme :

> Una de las tareas fundamentales que deberán encarar en el futuro próximo los historiadores del modernismo, no muy diferente a la de los demás historiadores literarios, será hacer una lectura « metahistórica » de su etapa de estudio: más que escribir nuevas historias, ir haciendo la historia de las historias del modernismo[161].

L'histoire littéraire doit être fissurée, repensée. Des critiques tels que Ricardo Gullón ou Richard Cardwell[162] ont entrepris cette tâche depuis une trentaine d'années, en tentant de revenir sur les raisons qui ont motivé les acteurs du modernisme, mais aussi sur le contexte littéraire. Leurs travaux s'inscrivent dans la pensée qui a commencé à analyser, notamment, les différences entre le modernisme espagnol et hispano-américain. Ils nous intéressent au plus haut point car la trajectoire de Rueda est indissociable de ce contexte délicat que représente cette époque charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles.

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

[161] Alfonso García Morales, « Construyendo el modernismo hispanoamericano : un discurso y una antología de Carlos Romagosa », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 25, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, 1996, p. 143-170, p. 143.
[162] Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

Rueda, indigné qu'il était par l'état de la poésie espagnole, n'a pas eu besoin de Darío pour ressentir le besoin de changer quelque chose. *Sinfonía del año* et *Azul* sont publiés la même année, et les poèmes de Darío mettent quelques années à se faire réellement connaître dans la péninsule. Rueda lui-même affirme : « cuando [Rubén Darío] vino la primera vez a España, ya la revolución poética estaba realizada, con elementos castellanos, en mi persona. Él aportó después lo francés. »[163]

Nous avançons l'idée que Darío est venu, d'une certaine manière, éclipser ces tentatives d'innovations, et que ce phénomène est dû au caractère complexe du terme « modernisme ». Juan Ramón Jiménez, entre autres, a proposé, dans les années 1950, la vision d'un modernisme comme un mouvement général composé de diverses tendances, nées à la fin du XIX^e siècle d'une tentative, d'ordre artistique, de s'opposer à la pensée bourgeoise et au rationalisme en vigueur. John Butt, dans *¿ Qué es el modernismo ? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*[164], suggère une définition du modernisme qui mette en lumière l'unité littéraire de la période 1895-1936, c'est-à-dire une période pendant laquelle s'implante la modernité poétique en Espagne, réunissant des tendances qui, selon lui, partagent « un afán común de replantear la relación entre las formas y el lenguaje literarios por una parte y la realidad por otra »[165]. Il part du principe qu'avant l'arrivée de Darío en Espagne, le modernisme, non seulement existait déjà, mais avait un autre sens, plus général, celui qui trouve son origine dans le terme anglais *Modernism* et désignant l'apparition de formes nouvelles. Le modernisme apporté par Darío avait des points communs avec la façon de pratiquer la modernité dans la péninsule (la rénovation métrique, l'importance de la forme, la recherche de la Beauté, le désir de rompre avec le matérialisme bourgeois). Il y a donc eu confusion entre les deux types de modernisme, qui différaient cependant sur d'autres aspects.

Cernuda, dans un essai au titre éloquent, « Por pertenecer a otra tierra », affirme que « el canon modernista impuso la solución de los poetas hispanoamericanos »[166], les Espagnols contemporains de Darío, tel Rueda – Jiménez et les Machado sont plus

[163] Lettre de Salvador Rueda publiée dans *El País* de Montevideo, le 17 février 1959. Cité par Cristóbal Cuevas García, « Salvador Rueda : la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 119.
[164] John Butt, « Modernismo y *Modernism* », *in* Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo?...*, p. 39-58.
[165] *Id*., p. 54.
[166] Luis Cernuda cité par Jorge Urrutia, *Las luces del crepúsculo…*, p. 129.

jeunes – se voyant confisquer leur tentatives modernistes, et tentant alors de s'accomoder au modernisme « dominant ».

Les conséquences de cette confusion sont multiples. Le modernisme espagnol, assimilé au modernisme de Rubén Darío, a été pointé du doigt et rejeté, comme en rendent compte les attitudes de *Clarín* ou de Valera. Par ailleurs, dans ce contexte, les innovations que renfermait la poésie de Rueda n'ont été lues qu'en miroir du modernisme de Darío[167]. Enfin, cette vision du modernisme a contribué à la marginalisation du mouvement en Espagne. Selon John Butt, « fue precisamente la evolución posterior del significado de "modernismo" la que hizo necesaria la invención de otro término para denominar a los autores no simbolistas del primer modernismo castellano »[168], c'est-à-dire, le terme si peu convainquant de « Generación del 98 ».

Ce phénomène a été analysé en détail par Richard Cardwell dans son article « Modernismo frente a noventayocho : relectura de una historia literaria »[169], qui met en évidence les partis pris idéologiques dans l'élaboration de certains groupes, loin de toute considération esthétique. Cardwell fait allusion, entre autre, à une vision de l'histoire littéraire initiée en 1930 par Ángel Valbuena Prat (dans son ouvrage *La poesía española contemporánea*), qui vise à opposer que que la critique a nommé « Génération de 98 » au modernisme, en attribuant à la première des qualités viriles et imposantes, et reléguant au second plan le deuxième, identifié à une logique féminine, donc insignifiante et inconsistante. Le modernisme, jugé comme tel, a été marginalisé par une Espagne franquiste en perpétuelle quête de valeurs traditionnelles et nationales – l'histoire répétant ainsi une injustice faite à Rueda un demi-siècle plus tôt. Et à Cardwell de conclure :

> Así fue necesario inventar un nuevo capitán, una figura a quien se pudiera atribuir la importancia de su aportación puramente « artística » y esconder o anular los defectos ideológicos, también una figura hedonista, sensual, esteticista, musical, femenina en su temperamento. Queda claro que fue imposible alistar a Rueda como « primer modernista » en este contexto binario. De esta manera tuvo lugar la « invención » de Darío a la par que la « invención » del 98. Darío representa esta « absolutamente necesaria » figura porque es imposible que un artista

[167] Comme le montre un article tel que Guillermo Carnero, « Salvador Rueda : teoría y práctica del Modernismo », *Anales de Literatura Española*, n° 4, 1985.
[168] John Butt, « Modernismo y *Modernism* », p. 50.
[169] Richard Cardwell, « Modernismo frente a noventayocho: relectura de una historia literaria », *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, 6, n°1, 1995, p. 11-24.

> « español » (o mejor « castellano ») sea el líder de un movimiento literario tan desacreditado y marginado. […] El modernismo en España no podía ni debía tener un origen español. El modernismo tiene sus raíces en Francia, país decadente y corrupto por antonomasia, y en Latinoamérica, la tierra de sangres impuras, de mestizos e indios[170].

Rueda est ainsi à nouveau marginalisé du mouvement moderniste. Il sera relégué, plus tard, au statut de prémoderniste ou parmi les « modernistas precoces u olvidados »[171]. Mais ces adjectifs ne sont guère satisfaisants dans la mesure où ils ne reflètent pas les caractéristiques propres à leurs acteurs, ni le rôle particulier qu'ils ont joué dans le développement des nouvelles tendances, comme l'a souligné Katharina Niemeyer[172].

L'arrivée d'un nouveau modernisme, latino-américain, au sein d'une Espagne pleine de préjugés et désireuse de représenter une certaine « hégémonie culturelle » (pour réutiliser les termes de Cardwell) a porté préjudice, d'une certaine façon, à Rueda. C'est dans un contexte général qu'il convient de replacer la poésie et la pensée de Rueda afin de mieux les saisir. Sans sous-estimer l'influence de Darío, il faut les concevoir dans une conception plus vaste du mouvement moderniste. La querelle de Darío et Rueda pourrait alors être résolue. En définitive, comme l'indique García Cuevas : « Tanto uno como otro estaban expresando una convicción sincera : la de haber encabezado un movimiento poético al que todos daban el mismo nombre, pero que cada uno entendía a su manera.[173] ».

Salvador Rueda a momentanément occupé une place stratégique dans le développement de la poésie moderne en Espagne[174], faisant émerger des idées nouvelles. On a pu observer un certain décalage entre la théorie et la pratique, entre la véhémence avec laquelle il prêche une transformation poétique dans *El ritmo* et les timides percées innovatrices de ses recueils. Quoiqu'il en soit, pour diverses raisons, il

---

[170] *Id*.
[171] Cristóbal Cuevas García, « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas p. 113.
[172] Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*.
[173] Cristóbal Cuevas García, « Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas », p. 114.
[174] Beaucoup de critiques (C. Manso, J. M. Cachero) citent Andrès González-Blanco qui, dans son ouvrage *Los grandes maestros Salvador Rueda y Rubén Dario : estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos* (Madrid, Pueyo, 1908), considérait déjà Rueda comme « lien de transition pour la poésie nouvelle » (cité par Christian Manso, dans « Salvador Rueda et *El Patio Andaluz* », *Anales de Literatura Española*, n° 6, 1988, p. 357-365, p. 368).

n'est pas allé jusqu'au bout de ses intentions premières. Quand son « colorismo » a été associé à un modernisme transgresseur venu d'ailleurs, la critique a vu dans son originalité une infraction aux codes de l'époque, une trahison à l'essence nationale. Tout se passe comme si Rueda, brimé qu'il était, n'avait pu assumer cette « déviance ». Il a sans doute anticipé les courants les plus modernes, les touchant à peine du doigt, mais son revirement complet est le signe, croyons-nous, de la spécificité de son pays en terme d'accès à la modernité[175]. Les Espagnols se sont difficilement affranchis de la pesanteur culturelle à l'œuvre dans la deuxième partie du XIX^e^ siècle. La maturation artistique a été longue, les obstacles se trouvant parfois au sein même de ceux qui prônèrent haut et fort un changement.

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

> Yo no espero que los vates españoles se *orienten*, sino por *los milagros que obra la atmósfera*. Me explicaré. Cuando viene alguna evolución artística al mundo, no sólo, si es saludable y provechosa, la acogen los espíritus privilegiados, sino que la reciben, llenas de alegría, las mismas moléculas del aire : no sé cómo se verifica, ni lo sabe la ciencia, pero los átomos son transmisores de ideas y de sentimientos[176].

Adèle Muller, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Salvador Rueda

Bajo la parra, Madrid, Imp. Gaceta Universal, s.d.

Camafeos. Poesías, Sevilla, Imp. La Andalucía Moderna, 1897.

Cantando por ambos mundos, Madrid, Imp. Española, 1914.

Cantos de la vendimia, « Carta-prólogo » de *Clarín*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891.

El bloque. Poema, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1896.

El César. Poema, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1898.

El país del sol (España), Madrid, Ed.Valero Díaz, s.d.

El patio andaluz. Cuadros de costumbres, Madrid, Imp. Manuel Rosado, 1886.

En tropel. Cantos españoles, « Pórtico » de Rubén Darío, 2^e^ éd., Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893.

[175] Serge Salaün et Carlos Serrano ont intitulé le chapitre IX de leur ouvrage *1900 en España* : « 1900 ou la difficile modernité » (p. 156-165).

[176] Salvador Rueda, *El ritmo…*, p. 24-25.

Estrellas errantes, Madrid, Tip. De El Crédito Público, 1889.

Fornos. Poema en seis cantos, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1896.

Fuente de salud, prologue de Miguel de Unamuno, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1906.

La bacanal. Desfile antiguo, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893.

La procesión de la naturaleza. Poema, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1908.

Lenguas de fuego. Canto al Misterio, al Hombre y a la Vida, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1908.

Noventas estrofas, prologue de Gaspar Núñez de Arce, Madrid, Libr. de Fe, 1883.

Piedras preciosas. Cien sonetos, 2^e éd., Madrid, Imp. de A. Pérez y Cía., 1901.

Poema nacional. Costumbres populares, Madrid, Tip. de Ricardo Fe, 1885.

Renglones cortos (Ensayos literarios), Madrid-Málaga, Tip. de El Mediodía, 1880.

Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros, Madrid, Imp. La Publicidad, 1888.

Sinfonía del año. Poema, 2^e éd., Madrid, Imp. de la Publicidad, 1888.

Trompetas de órgano, prologue de M. Ugarte, Madrid, Imp. P. Fernández, 1907.

Travaux de Salvador Rueda

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

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

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

« Gatos y liebres », *La Ilustración Ibérica*, n° 438, 11.VII.1891, p. 6.

Études sur Salvador Rueda

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

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

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

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

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

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

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

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

-----, « Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo », *Anales de Literatura Española*, nº 4, 1985, p . 67-96.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie générale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 1773-0023

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 Salavador 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 XXème 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

ISSN 1773-0023

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

ISSN 1773-0023

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 Breton [2]. Hinojosa est l'auteur de *La flor de Californía*, 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 Californía* (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 millonnaire », « 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 Jinojepa » 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 facsísmiles (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-clef 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 »…

ISSN 1773-0023

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 famille [9]. 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 Rotonde [12]. 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 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.

---

[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.

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 auxquelle 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].

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

[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 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.

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 Léningrad, 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'époque [18]. 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 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

[18] J. M. HINOJOSA, *Epistolario (1922-1936)…*, p. 81.
[19] *Id.,* p. 79.

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, 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

[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.

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)	* les numéros 45-46-47 de la revue *Les Feuilles Libres* * Apollinaire, *Alcools* * Cocteau, *Correspondance avec Jacques Rivière*, *Œdipe-Roi, Roméo et Juliette*
– le 21-III-1928, « lettre [33] » (Hinojosa évoque son projet de voyage en Europe)	* *Les Feuilles libres* (num. 45-46 et 47) ; * Georges Ribemont-Dessaignes, *Le Bourreau de Pérou*, Au Sans Pareil * Pierre Jean Jouve, *Noces* * tomes 3 et 4 de la correspondance de Jacques Rivière et Alain-Fournier
– le 12-III-1929, « lettre [52] » (lettre envoyée au moment de son retour en Espagne)	* les revues *Cinea Ciné* et *Les Nouvelles Littéraires* * les trois derniers numéros de la revue *Commerce* * « L'anthologie de la poésie espagnole publiée à Oxford » (sic) * « Le livre de Cassou sur la Littérature espagnole » (sic)[21]

[21] « Además le agradecería me envíase 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 envíase », *id*., p. 98.

– le 21-IV-1929, « lettre [53] »	* Blaise Cendrars, *Le Plan de l'Aiguille*, Au Sans Pareil * Paul Éluard, *L'Amour, la poésie*, N.R.F. * Mélot du Day, *Amours*, N.R.F. * G. Neveux, *La beauté du diable*, N.R.F. * Roger Vitrac, *Victor ou les Enfants au Pouvoir*, Aux Trois Magots * Antonin Artaud, *L'Art et la Mort*. Aux Trois Magots * Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Emile-Pascal Frères
– le 8-VI-1929, « lettre [54] »	René Crevel, *Etes-vous fous ?*, N.R.F. * G. Neveux, *La Beauté du Diable*, N.R.F. (nouvelle demande) * Léon-Paul Fargue, *Suite familière*, N.R.F. * André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Kra * V. Pozner, *Panorama de la Littérature Russe*, Kra * A. Canroy et G. Clarence, *L e Phonographe*, Kra * Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise* * Revues *Du cinéma, Bifur…*
– le 19-VI-1929, « lettre [56] »	* André Breton, *Manifeste du surréalisme* (nouvelle demande)

ISSN 1773-0023

– le 27-6-1929, « lettre [57] »	* André Breton, *Au grand jour* et *Manifeste du surréalisme* (nouvelle demande) * Louis Aragon, *Anicet ou Le Panorama* * Paul Éluard, *152 Proverbes mis au goût du jour* * Benjamin Péret, *Et les seins mouraient* * G. Neveux, *La Beauté du Diable* (nouvelle demande)

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

[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 ».

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, 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 hecho.[24]

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 :

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

« 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*.

« 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 ;

[25] *Id.*, p. 98.
[26] *Id.*, p. 99.
[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).

- « 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 enclina… », « 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.

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 éditoriales [28]. Quoi qu'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

[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.

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 Californía*. 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 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 españa [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 ;

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

– 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.

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 Cernuda[31]. 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.

---

[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.

[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 doces 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.

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 visible*), va stimuler le groupe andalou, accentuant son enthousiasme pour le surréalisme français [34].

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.

---

[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.

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

[35] *Id.*, p. 93.

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 automóvils 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 :

> 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

[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 Malaga [36]. 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.

[38] *Ibid.*

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, transparaît 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 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

[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.

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 braces (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 Gala [41]. 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, 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

[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.

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 surnommera « 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 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 poète [44].

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

[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.

[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.

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.

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 général [45]. José Luis Cano propose une autre

[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.

interprétation des faits : l'extrémisme de Prados aurait effrayé Hinojosa, lequel aurait interrompu tout projet de revue [46].

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

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 Californía*, 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

[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.*

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,
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

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

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 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

[49] *Id.*, p. 48.
[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.

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 :

– 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 miradas [52].

– deuxième texte onirique :

[51] J. M. HINOJOSA, « Textos Oníricos », *La Flor de California*, Madrid, Nuevos Novelistas Españoles, 1928, s. p.
[52]. *Ibid.* C'est moi qui souligne, comme dans les textes suivants.

> 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 : « 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].

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

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 :

> 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

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

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

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.

[56] *Ibid.*

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)

ISSN 1773-0023

Eugenio de Nora : l'émergence de la poésie sociale

Résumé

La poésie et l'œuvre critique d'Eugenio de Nora représentent dans le panorama des lettres espagnoles, sous le premier franquisme, le retour d'une conscience critique. Eugenio de Nora incarne le passage d'une poésie esthétisante à une poésie à teneur sociale. Tandis que sa production critique met en avant l'importance de la prise en compte du réel et le souci de faire de l'écriture un moyen de témoigner, son œuvre poétique est tiraillée entre l'héritage symboliste qui l'a nourrie et les nouveaux accents que Nora souhaiterait lui insuffler et qui font de lui un des précurseurs de la poésie sociale des années 1950.

Resumen

La poesía y la obra crítica de Eugenio de Nora representan dentro del panorama de las letras españolas, bajo el primer franquismo, el retorno de una conciencia crítica. Nora encarna el paso de una poesía estetizante a una poesía dominada por la preocupación social. Mientras que su producción crítica hace hincapié en la importancia de la toma en cuenta de lo real y en el intento de hacer de la escritura un modo de testimonio, su obra poética está dividida entre la herencia simbolista que la ha nutrido y los nuevos acentos que Nora desearía darle y que hacen de él uno de los precursores de la poesía social de los años 50.

Abstract

During the early period of Franquism, the poetical works and critical writings of Eugenio de Nora marked a return to a form of critical mindset. Indeed Nora works epitomize the move from an aestheticized poetry to 'social poetry'. While his critical writings lay the emphasis on reality and the use of writing as a way to testify, so his poetical writings are pulled between a Symbolist legacy and the new 'social' impetus Nora would like to bring into poetry.

La poésie et l'œuvre critique du Léonais Eugenio de Nora représentent dans le panorama des lettres espagnoles, sous le premier franquisme, le retour d'une conscience critique durant le « quindenio negro », les quinze premières années de la dictature marquées par une rude répression. La production aussi bien poétique que critique de

ISSN 1773-0023

Nora favorise l'émergence d'une culture alternative à celle des vainqueurs, et contribue à fissurer l'édifice que les autorités franquistes tentent de bâtir.

Le socle que Nora s'attache à abattre, car il y a bien une volonté combative, aussi bien dans ses écrits théoriques que poétiques, est un socle instable, imposé, non désiré par une partie de la population. Il est le reflet de la nouvelle idéologie, d'une idéologie qui est elle-même également composite et hybride et qui a tendance à se fissurer (un amalgame entre les différentes familles sur lesquelles s'appuie le franquisme, qui favorise dans un premier temps la Phalange mais qui, très vite, va privilégier l'Église). À la recherche d'une unité nationale susceptible d'atténuer la rupture provoquée par la guerre, la culture officielle tente d'instaurer un art et une culture nouveaux à travers un appareil de propagande très élaboré. Imposé après une guerre sanglante, non désiré par une partie importante de la population, le régime s'est vu dans l'urgence de mettre en place une idéologie qui puisse satisfaire le plus grand nombre.

La guerre a liquidé un des moments les plus florissants de la poésie espagnole. Le départ en exil des poètes qui écrivaient en Espagne durant les années 1920 et 1930 laisse un immense vide dans la scène littéraire espagnole et favorise le déploiement de nouveaux modèles littéraires. La victoire du nouveau régime rend indispensable politiquement l'adoption d'un modèle culturel susceptible de véhiculer le nouvel esprit. Ce modèle n'a pas été unique tout au long du franquisme et a connu des fluctuations qui témoignent des modifications culturelles et politiques du régime lui-même.

La poésie proprement phalangiste de la guerre et de l'immédiat après-guerre se consacre à la célébration de l'Empire et de l'Hispanité, à travers une esthétique passionnée, une rhétorique grandiloquente, expression de « l'enthousiasme »[1]. Le ton pendant la guerre est à la fois élégiaque et belliqueux, comme l'illustrent la « Oda a la guerra », de Dionisio Ridruejo ou le « Poema de la bestia y el ángel », de José María Pemán,du camp nationaliste. Puis, l'esthétique impérialiste promue par Giménez Caballero est, dès le début des années 1940, remplacée par le modèle « garcilasista » et délestée de tout son appareil propagandiste, de l'héroïsme et de la rhétorique grandiloquente qui caractérisait « l'enthousiasme ». Le rejet des avant-gardes, considérées comme dépassées, avait porté un certain nombre de poètes espagnols,

[1] Pour plus de précisions concernant l'esthétique fasciste, voir Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986.

comme Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, ou Leopoldo Panero, au milieu des années 1930, à revenir aux formes fixes et à invoquer la figure de Garcilaso de la Vega, dont ils avaient commémoré le quatrième centenaire de la mort en 1936. L'après-guerre espagnol connaît ainsi un retour en force du classicisme. Des poètes connus désormais sous le nom de garcilasistes, menés par José García Nieto, la plupart alignés dans le camp des vainqueurs, revendiquent une poésie attachée à des thèmes comme la famille, la patrie, le paysage castillan, imbu de spiritualité ; une poésie religieuse imprégnée de douceur ou encore une poésie amoureuse qui privilégie le « dolorido sentir » qui découle de la perte de l'être aimé.

La production critique et poétique d'Eugenio de Nora, en nette opposition avec la production dominante de l'époque, constitue une atteinte aux codes en vigueur, d'une part, dans sa volonté de libérer la poésie et de la délester de la primauté de la forme, d'autre part, dans son caractère dénonciateur du régime franquiste. Nora incarne le passage d'une poésie qui privilégie les aspects esthétiques à une poésie éthique, et s'inscrit dans la continuité de la poésie engagée de la fin des années trente, anéantie par la guerre.

Chez Nora lui-même, plusieurs éléments se lézardent : d'un point de vue idéologique, sa progressive prise de conscience politique le fait dériver vers un engagement de plus en plus affirmé. Sans toutefois devenir militant du Parti Communiste clandestin, il se rapproche des courants les plus extrêmes de la gauche. En ce qui concerne sa facette de critique littéraire, Nora devient rapidement un des critiques littéraires les plus violents contre la poésie qui s'impose en Espagne au lendemain de la guerre civile. Enfin, du point de vue de la production poétique de Nora, le socle de sa poésie elle-même, à l'origine de facture classique, éclate et se fissure, favorisant l'émergence d'un type de poésie connue plus tard sous le nom de « poésie sociale ».

La brèche introduite par Nora n'est pas, dans un premier temps, l'instauration d'une nouvelle conception de la poésie, mais la tentative de restauration de ce qui avait été aboli par la dictature. Comme le rappelle Nora lui-même : « Don Antonio de Lama y yo éramos muy conscientes de que, se le diera ese u otro nombre, la "poesía social" era

solo "nueva" en cuanto respuesta a una situación histórica dada (la dictadura). »[2] Avec Nora, toute une série de débats, qui avaient été ceux de la poésie des années 1930, entre préoccupations esthétiques et idéologiques, refont surface, et font éclater le moule imposé par la poésie des vainqueurs. Mais la restauration d'une parole poétique, battue en brèche au lendemain de la guerre civile, s'accompagne également, chez Nora, d'une réflexion plus profonde sur l'écriture poétique, sur ses instruments et sur sa finalité, d'une remise en question plus générale de l'héritage poétique sur lequel reposait la poésie des années 1920 et 1930. La double facette de Nora, poète et critique littéraire, pose également la question des relations entre théorie et pratique, entre discours critique et production poétique. Dans quelle mesure un discours critique de plus en plus en désaccord avec la production dominante a-t-il eu des répercussions sur la production poétique de l'auteur, imbue d'un héritage poétique ancré durablement ?

Il faut compter Eugenio de Nora parmi les poètes déracinés dont l'adolescence a été tronquée par la guerre. Il a douze ans lorsque la civile éclate et quinze ans, lorsqu'elle prend fin. Le spectacle de la guerre et de la répression suscitent chez le jeune Nora une haine des phalangistes et un anticléricalisme exacerbé. Nora fait partie des poètes qui commencent à publier leurs premiers recueils dans le courant des années 1940, dans un panorama culturel déserté, et qui ont fait leurs études dans un climat répressif.

La trajectoire de Nora est celle du brillant provincial qui arrive à la capitale en 1942 pour entreprendre des études universitaires de lettres. Nora a joué, de ce fait, un rôle non négligeable comme lien entre León, lieu où il revient à chaque fois pour les vacances, et Madrid. Mais le séjour à Madrid ne sera pas très long et Nora va connaître une sorte d'exil, en acceptant un poste d'enseignant en Suisse à la fin des années 1940. C'est grâce à l'influence de Dámaso Alonso, son directeur de thèse, que le jeune Nora obtient une place de lecteur à l'Université de Berne, en 1949, pour rédiger sa thèse de Doctorat, qui devait porter dans un premier temps sur la poésie de Miguel de Unamuno, et qui finalement a été consacrée au roman espagnol contemporain[3]. Les perspectives qu'offrait l'Université espagnole n'ayant pas favorisé son retour, Nora décide de rester à

[2] Eugenio de Nora, « *Espadaña* y los Espadañistas », *in Literatura contemporánea en Castilla y León*, Víctor García de la Concha (éd.), Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 60.

[3] Il s'agit actuellement du deuxième tome d'une magistrale étude, qui a pendant longtemps fait autorité dans la matière, publiée chez Gredos, voir Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, 3 vol., Madrid, Gredos, 1963-71.

Berne plus longtemps que prévu, finit par s'y établir et ne reviendra en Espagne définitivement qu'en 1990, à l'âge de soixante-sept ans. C'est cependant pendant les premières années passées à Madrid qu'il a composé la quasi-totalité de son œuvre, écrite entre 1939 et 1951 et publiée entre 1945 et 1954.

Nora est à la fois professeur, théoricien, critique littéraire et poète. Il est l'auteur également de quelques traductions de poèmes, notamment de Paul Valéry et de T. S. Eliot, publiées dans des revues. Pour Nora, les facettes de critique et de poète sont indissociables : tout grand poète doit être également un critique, de sa propre production et de celle des autres. Dans son cas, le travail de critique littéraire a été plus continu alors qu'il a pratiquement cessé de publier des poèmes au milieu des années 1950. Il ne faut pas voir dans le silence de Nora un renoncement quelconque à la poésie, mais une grande exigence et un grand sens de l'autocritique. Hanté par le désir de ne pas se répéter, de ne pas redire ce qu'il aurait déjà écrit, Nora indique qu'il a préféré ne pas donner libre cours à sa voix, convaincu que la vraie poésie doit être condensée.

Nora s'intéresse très tôt à la critique littéraire. Dès son arrivée à Madrid, à la fin de l'année 1942 il s'installe au Colegio Mayor Cisneros (établi dans un premier temps dans les locaux de la Residencia de Estudiantes), par médiation du Léonais Ángel González Álvarez, professeur à la Faculté de Lettres de Madrid. En janvier 1943, paraît le premier numéro de la revue *Cisneros*, produite par le Colegio Mayor, dirigée par Alfredo Sánchez Bella. La Section littéraire est confiée au jeune Nora. À l'époque, résidaient également dans cet établissement des poètes comme Blas de Otero, José María Valverde, Rafael Benítez Claros. Cisneros était fréquenté aussi bien par des phalangistes, des catholiques que des libéraux.

La critique littéraire de Nora, dans les années 1940, se caractérise par son caractère polémique, dans un panorama littéraire inerte, consensuel et qui a perdu toute vitalité. Il y a chez Nora une volonté combative très prononcée, qui transparaît aussi bien dans sa facette de critique littéraire que dans celle de poète. Pour Nora, dans un régime dictatorial, la poésie, et toute parole écrite, sont avant tout des armes de combat : « creo en el poder de la poesía, en su actualidad, en su oportunidad, porque creo que *escribir es obrar* »[4], écrit-il.

[4] Eugenio de Nora, « Respuestas muy incompletas », *in* Francisco Ribes (éd.), *Antología consultada de la joven poesía española*, (1952), Valencia, Prometeo, 1983, édition en fac-similé, p. 155.

Dans ces écrits critiques Nora s'attache à en finir avec un climat poétique qui lui semble apathique. Rapidement, le jeune critique et poète s'insurge dans ses écrits contre le panorama espagnol de l'époque, qu'il considère figé et obsolète et n'hésite pas à être acerbe. Nora a été l'un des premiers à s'en prendre à l'esthétique garcilasiste dans le débat qui va opposer durant les années 1940 « espadañistas » et « garcilasistas » ou, en d'autres termes, « néoromantiques » et « néoclassiques ». La revue *Garcilaso*, berceau des poètes garcilasistes était le symbole de la littérature officielle. Dans la lutte poétique qui oppose « garcilasistas » à « espadañistas », le discours esthétique est intimement lié au discours idéologique, et sous des catégories littéraires se retrouvent des positionnements politiques. À l'époque, l'opposition entre néoclassiques et néorromantiques revêt des accents de lutte. Derrière le refus de s'inscrire dans le moule promu par les garcilasistes, il y a le rejet de l'édifice franquiste et de ses principaux représentants.

Avant l'article de González de Lama, « Si Garcilaso volviera », publié dans le numéro 6 de *Cisneros*, et considéré comme la première mise en accusation de l'esthétique garcilasiste, Nora condamne l'apparition de la revue de García Nieto dans un court compte rendu intitulé « A propósito de la publicación de la revista *Garcilaso* : crítica severa ». Depuis *Cisneros*, Nora s'en prend de manière caustique non seulement aux poèmes, qu'il considère froids, affectés et prétentieux, mais également à leurs auteurs aux allures apprêtées : « esos muchachos demasiado afeitados, con el cuello demasiado duro y demasiado fijador en la cabeza »[5], écrit-il. La réponse des garcilasistes ne se fait pas attendre[6]. La première pierre est jetée. L'apparition de poèmes de Nora dans un autre numéro de *Cisneros*, suivis d'une glose en prose qui précise leur contenu, est l'occasion d'une vive attaque moqueuse de la part de la revue *Garcilaso* : « *Garcilaso* espera la colaboración de estos hombres despeinados, descamisados y con barba de varios días, que hacen versos de esos fuertes y perdurables, que tienen luego que explicar en prosa para que se note bien su vigor y trascendencia. » Il s'agissait de trois poèmes de Nora, parus dans le numéro 4 de *Cisneros*, « Lamento », « Protesta » et « Exaltación », qui contenaient déjà, notamment

[5] Eugenio de Nora, « Saetas a la poesía », *Cisneros*, 4, 1943, p. 85.
[6] *Garcilaso*, 4, 1943, s.p.

le premier, en filigrane, les premières manifestations de la poésie sociale[7]. Pour se soustraire à toute accusation de manque d'allégeance, le poème était suivi d'une note explicative, dans laquelle Nora, afin de ne pas compromettre le directeur de la publication, plaçait la révolte sur un plan purement métaphysique, contrebalançant ses excès par des notions, particulièrement prisées à l'époque, comme la morale ou la religion[8]. Se sentant visé par les moqueries garcilasistes, Nora demande renfort à ses amis de la Biblioteca Azcárate, lieu de réunion des intellectuels de León, et envoie pour le numéro 6 de la revue le fameux article intitulé « Si Garcilaso volviera », signé par Antonio González de Lama (un prêtre qui était devenu une autorité intellectuelle à León), véritable réquisitoire contre le formalisme[9].

Dans ses écrits critiques Nora condamne violemment le néoclassicisme suranné qui s'est emparé de la poésie espagnole au lendemain de la guerre civile. Il n'hésite pas à rejeter violemment la forme du sonnet, alors en vogue et lui préfère une expression plus libre. Ainsi, le compte rendu qu'il consacre au recueil *Sonetos de la Bahía*, de José Luis Cano, en 1943, est pour lui l'occasion de dénoncer ce que certains appelaient à l'époque « la maladie du sonnet » : « Tenemos, en general, poca fe en el soneto como medio de expresión de una sensibilidad de hoy ; tenemos poca fe en la capacidad de un poeta joven para escribir un buen soneto (conocemos a gente capaz de hacer catorce versos impecables, no sólo en, sino cada quince minutos ; pero, claro está, catorce versos impecables pueden ser un soneto muy malo, pueden no ser ni siquiera un soneto. »[10] Nora encourage vivement l'apparition d'une expression plus libre, seule capable d'abriter une poésie essentielle et vraie, libérée de toute affectation.

La recherche d'une esthétique plus libre pouvant contrecarrer l'esthétique garcilasiste va trouver dans un premier temps, aux yeux de Nora, un chef de file en Vicente Aleixandre, qu'il est le premier à réhabiliter dès 1943, dans un article intitulé : « Hacia una revisión de los libros capitales : *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre. » La poésie du détenteur du Prix National de littérature, qui était resté en Espagne en dépit de ses positions républicaines, avait été dans un premier temps rejetée ou tout simplement ignorée par la culture officielle, en raison de son lien avec la poésie

[7] Comme il le rappelle dans un entretien, voir *El Urogallo*, 43, décembre 1989, p. 14.
[8] Eugenio de Nora, « Poema en tres tiempos », *Cisneros*, 4, 1943, p. 70.
[9] Antonio González de Lama, « Si Garcilaso volviera », *Cisneros*, 6, 1943, p. 122-124.
[10] Eugenio de Nora, « Saetas a la poesía »…, p. 86.

des années 1930, dont les principaux représentants avaient pour la plupart quitté l'Espagne. Dans un article publié en 1944 dans la revue valencienne *Corcel* (revue qui aura également la dent dure contre les garcilasistes), à l'occasion de la parution de *Sombra del paraíso*, Nora met tous ses espoirs sur Aleixandre, ce « coup de vent furieux » (« viento huracanado »), comme il l'appelle, qui avait été capable de renouveler le panorama poétique des années 1930 en redonnant une dimension humaine à la poésie de l'époque, dominée par l'idéal de pureté.

Mais le nom d'Eugenio de Nora est avant tout associé, dans le domaine de la critique littéraire, à la revue *Espadaña*, créée à León sans subvention officielle, en mai 1944, et dont les principaux fondateurs sont Nora lui-même, le prêtre Antonio González de Lama et Victoriano Crémer. C'est dans la *tertulia* de la bibliothèque Azcárate, de León, animée par Antonio González de Lama, qu'est né le projet de la revue *Espadaña*, comme rivale de *Garcilaso*. Le nom de la revue est révélateur de sa volonté batailleuse. Si le sens du terme « espadaña » est celui d'une plante de la famille de l'anis, sa consonance n'est pas sans évoquer l'image de l'épée, de la douleur, et qui plus est, de l'Espagne. Refusant de s'inscrire sous une quelconque bannière, *Espadaña* revendique une poésie qui privilégie l'humain et rejette le formalisme et la rhétorique exacerbés. Outre les aspects formels, « garcilasistas » et « espadañistas » s'opposent dans la manière dont ils prennent position par rapport à l'héritage de la poésie des années 1930. Alors que les garcilasistes parlent de « deuxième renaissance », les « espadañistas » tentent de s'inscrire dans le sillage de la poésie des années 1930 anéantie par la guerre[11].

La participation de Nora à *Espadaña* est le plus souvent marquée du sceau de la polémique. Dans le troisième numéro, en 1944, derrière le pseudonyme de Younger, Nora, qui était effectivement le plus jeune des collaborateurs, s'en prend de manière extrêmement ironique au caractère mielleux d'un segment de la poésie espagnole et disserte acerbement sur l'usage de l'adjectif « dulce » dans la poésie espagnole dans un article intitulé « De la influencia del azúcar en la joven poesía » : « ¡ Malo, malo si se

[11] « A un nivel bastante más concreto (y pese a la significación, en parte pre-garcilasista, de algunas obras cimeras de la llamada "poesía pura"), se trataba de romper (ellos) [garcilasistas] o de enlazar nosotros [espadañistas] con las corrientes centrales de la generación o grupo del 27 (en cuanto aquellos poetas habían rebasado ya su arranque inicial "puro", gongorino y neocultista, para adquirir un caudal en profundidad fecundado por el todavía encendido crisol superrealista, en lo que entonces eran los libros últimos de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Alonso, Neruda, el Lorca póstumo y los poemas de la guerra y de la cárcel – sólo muy fragmentariamente conocidos – de Miguel Hernández », Eugenio de Nora, « *Espadaña*, 30 años después », *Espadaña*, León, 1978, p. X.

menosprecia el azúcar ! ¡ Jóvenes poetas : es preciso descubrir nuevas aleacciones ! Llegar al caucho sintético dulce debe ser vuestra meta », écrit-il[12] . Il s'en prend en particulier à la poésie de José Luis Cano, de Luis Rosales, de Dionisio Ridruejo et de José García Nieto. L'article de Nora est extrêmement mal reçu dans les milieux littéraires officiels et le jeune poète doit présenter ses excuses dans le numéro suivant. Un dialogue fictif entre Le Directeur, le rédacteur en chef de la revue, le poète consacré, le philosophe et Younger est la mise en scène de la promesse du jeune poète de ne jamais recommencer. Le directeur finit la cérémonie en rappelant le jeune poète à l'ordre : « ¡ V. se calle y guarda compostura ! » Mais le dialogue sert également, au grand dam de tous, à identifier précisément les cibles voilées du poète effronté, comme ne manque pas de le rappeler le Directeur : « el silencio de los doctos iba contra D. Alonso ; el que escribía más era el Sr. Pemán ; el que publicaba menos el Sr. Ros ; el que pensaba en Claudel era el Sr. Vivanco. »[13] Nora ne tiendra bien entendu pas sa parole et il recommencera. Sans s'attaquer de manière précise à qui ce soit, Nora va s'en prendre régulièrement dans *Espadaña* aux poètes « celestiales », comme, par exemple, dans l'éditorial « Estetas », paru en 1948 sans signature, dans lequel il charge les poètes esthétisants, amateurs de tours d'ivoire, qu'il compare à des spécimens disséqués, qu'il conviendrait d'éliminer au moyen d'un bon insecticide[14]. À travers les textes critiques parus dans d'*Espadaña*, ouvertement ou anonymement, Nora revendique une poésie ancrée dans le réel, qui soit avant tout reflet de la situation de l'Espagne et rejette en bloc la poésie esthétisante et évasive. Le retour d'une poésie authentique n'est possible qu'à condition de briser d'abord d'un point de vue formel la poésie espagnole, assujettie à des formes fixes qui la soustraient à son devoir de témoigner :

> Que entre nosotros, españoles […], conviene de algún modo romper, incluso con versos, la tirantez desesperante, el ámbito fúnebre que crea a la larga el silencio […]. Para nosotros, habituados a mirar cara a cara lo que hay ; a no eludir ni poner disfraz a nada, la Poesía es, entre otras cosas, con todas sus consecuencias, un modo de atestiguar y asegurar la existencia y persistencia de un pueblo silencioso[15].

[12] Younger, « De la influencia del azúcar en la joven poesía española », *Espadaña*, 3, juin 1944, p. 69.
[13] « Tabla rasa », *Espadaña*, 5, 1944, p. 116-117.
[14] « Estetas », *Espadaña*, 34, 1948, p. 709 [non signé].
[15] « Poesía y vida », *Espadaña*, 19, 1945, p. 433 [non signé].

À travers ses écrits critiques, Nora revient sur des questions qui avaient été au cœur des polémiques dans les années 1930, recréant une continuité avec les débats interrompus par la guerre. *Espadaña* a été le lieu privilégié de nombreuses discussions sur des notions telles que la poésie populaire, la question du lecteur, du rôle du poète dans la société ou de la spécificité de langage poétique. L'ébranlement de l'édifice garcilasiste passe ainsi par le retour d'un certain nombre de points qui reviennent sur le devant de la scène, et qui sont à redéfinir, au vu du nouveau contexte. La fissure, plutôt que d'abattre le nouvel édifice, fait apparaître une forme enfouie, une poésie anéantie par la guerre qui subsiste sous les nouvelles fondations chancelantes.

Depuis la revue *Espadaña*, à travers des éditoriaux signés ou non signés[16], Nora s'interroge sur la question du lecteur et sur l'efficacité du discours poétique : « ¿ Merece la pena escribir ; y en todo caso, para quién ? »[17], écrit-il dans un éditorial, paru en 1946, dans lequel il s'interroge sur une nécessaire prise de position du poète, et sur la légitimité de l'existence, compte tenu du contexte en Espagne, d'une poésie uniquement adonnée à la recherche esthétique et à l'expression de l'individualité :

> Así pues, los poetas, ¿ qué debemos hacer ? ¿ Podemos seguir todavía en la no poco ilustre tradición europea de orfebres del idioma, refinadores de sutilidades y matizadores de sentimientos líricos ? ¿ Es en verdad glorioso ese viejo camino individualista, desarraigado, autónomo de artistas de minorías ? Lo que empezamos como relación con el público se nos ofrece como un viraje secular. ¿ Podemos romper de una vez y con ira, con el curioso tipo de "hombre literato" que inició Petrarca ? [18]

Pour Nora la tendance de la poésie espagnole des années 1940 fait abstraction du public, qui, à l'époque, connaît des besoins bien plus urgents que ceux de la littérature. Il faut à ses yeux un changement de grande ampleur en ce qui concerne le statut de l'écrivain, « un viraje secular », capable d'en finir, non seulement avec l'esthétique garcilasiste, mais encore avec une tradition littéraire qui fait de la poésie un monde à part, déconnecté du réel, et du poète, un être supérieur. Derrière la mise à bas de

[16] La plupart des editoriaux d'*Espadaña* n'étant pas signés, je reprends ici ceux que Víctor García de la Concha a identifiés comme étant de Nora, dans son ouvrage sur la poésie espagnole, voir Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975, I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, p. 449-485.
[17] « Nuestro público », *Espadaña*, 24, 1946, p. 537 [non signé].
[18] *Id*., p. 538.

l'édifice garcilasiste, il y a une remise en question plus générale de toute la poésie moderne.

Rapidement, en abordant la question du destinataire poétique, Nora repose la question des modalités d'une poésie véritablement populaire. Nora voit deux obstacles qui empêchent la parfaite adéquation de la poésie et du peuple : des obstacles externes imposés par la censure, qui empêchent de traiter directement certains sujets, et des obstacles internes qui relèvent du langage poétique lui-même, et de sa nature particulière, non accessible par essence au plus grand nombre. En dépit de la difficulté de parvenir à une poésie qui, non seulement soit reflet du peuple mais qui puisse être comprise par le peuple, Nora insiste sur la nécessité d'y parvenir : « Pero el intento es firme o, mejor dicho, es el único. »[19]

La question de la spécificité du langage poétique est au cœur des préoccupations d'*Espadaña*, à un moment où la poésie sociale commence à faire son chemin. Différents points de vue s'expriment à ce sujet et opposent les collaborateurs de la revue. Pour González de Lama, le prosaïsme est aussi néfaste que le néoclassicisme garcilasiste. Le langage poétique est différent de la langue quotidienne et la poésie ne peut se contenter d'être le reflet de la réalité telle qu'elle est, mais exige une réélaboration. Dans le numéro suivant, Gabriel Celaya, qui venait de publier *Las cosas como son* (au titre explicite), se sentant visé, publie une lettre dans laquelle il défend la poésie qui chante la vie sous tous ses aspects : « Estoy cansado – ¿Y no lo estamos todos ? – no ya del purismo, del surrealismo, del garcilasismo y del pseudo-clasicismo, sino de la poesía poética en conjunto », écrit-il, avant de faire l'apologie de la poésie impure, à la manière de Neruda : « Yo no creo que la realidad es prosaica, como dice vuestro editorial, la realidad es maravillosa aunque sea impura, brutal y hasta sucia. » [20] Dans le numéro suivant, González de Lama n'est pas tendre avec Celaya lorsqu'il écrit le compte rendu de *Las cosas como son* et hésite même à considérer le langage de Celaya comme relevant du domaine poétique[21]. Quant à Nora, il prend visiblement le parti de Celaya dans un petit texte en prose intitulé, précisément, « Poesía en la calle », dans lequel il raconte une promenade dans les rues de Madrid. Alors que le lecteur s'attend à quelque

[19] Eugenio de Nora, « ¿ Poesía : impopularidad ? », *Espadaña*, 45, 1950, p. 945.
[20] Gabriel Celaya, « Poesía en la calle », *Espadaña*, 39, 1949, p. 820.
[21] Antonio G. de Lama, « *Las cosas como son* de Gabriel Celaya y Juan de Receta », *Espadaña*, 40, 1949, p. 834-835.

aventure surprenante, Nora, affiche la volonté claire de ne pas embellir une réalité misérable, mais de la rendre telle qu'elle est, sans déguisement ni excès[22].

Les différents positionnements de la revue concernant un certain nombre de points favorisent finalement l'éclatement du groupe. En 1950, dernière année de la vie de la revue, sous le nom de Juan Martínez, Nora, déjà installé en Suisse, y publie la « Carta abierta a Victoriano Crémer », dans laquelle il lance un appel pour une prise de position idéologique plus nette de la revue. La tentative de Crémer d'ouvrir la revue à des tendances de poésie qui étaient incompatibles, voire qui se situaient à l'opposé de l'esprit « espadañista », pousse Nora à exiger de la part de la revue qu'elle fasse des choix[23].

Peu de temps après, dans une lettre intitulée « Contra una poética de la avestruz », rédigée en décembre 1950, qui ne sera finalement pas publiée dans *Espadaña*, signée encore par Juan Martínez, Nora explicite à la manière d'un manifeste poétique, ses convictions en matière de poésie[24]. Il laisse clairement entendre son intention d'en finir avec la poésie néoclassique et rhétorique nuisible à la création artistique. Pour Nora, la crise de la poésie, le manque d'intérêt qu'elle suscite tient principalement au fait qu'elle s'adresse à un homme qui n'existe pas, qui serait, pour reprendre ses propres termes, « mort ». Nora revendique une poésie « humaine, efficace, populaire », trois termes qui sont pour lui inséparables et le gage de la survie de la poésie. La poésie populaire est, à ses yeux, celle qui met en œuvre des éléments qui concernent non pas quelques êtres, mais la majorité des hommes. Ainsi des sentiments comme l'amour ou la douleur sont plus humains, pour Nora, que la mélancolie. Mais le contenu ne l'est pas tout et Nora aborde ensuite la question de la forme, susceptible de véhiculer les nouveaux éléments humains mis en œuvre dans le poème, et indispensables à la rénovation du discours poétique : « También ocurre que el tema no es más que el principio ; luego llega el problema de la forma, o más bien de la formalización de lo planteado o intuido, así como de la posibilidad o dificultad de "comunicación". Pues no es en absoluto posible

[22] Eugenio de Nora, « Poesía en la calle », *Espadaña*, 40, 1949, p. 844.
[23] Juan Martínez, « Carta abierta a Victoriano Crémer », *Espadaña*, 46, 1950, p. 979.
[24] Eugenio de Nora, « Contra una poética de la avestruz », reproduit dans l'article « *Espadaña* y los Espadañistas »…, p. 63-66.

renovar el contenido sin que los procedimientos expresivos sean relativamente nuevos, o que reactualicen en su esencia otros olvidados o en desuso. »[25]

Dans les années 1940 et début des années 1950, l'ébranlement des codes en vigueur reprend des termes comme « l'humain », le « populaire », le « néorromantisme », qui ne sont en rien nouveaux mais qui avaient déjà été mis en œuvre dans les années 1930 pour liquider la poésie pure qualifiée de déshumanisée. Nora s'inscrit ainsi dans le combat des poètes des années 1930 en faveur d'une poésie qui réintroduise l'homme au cœur de ses représentations. Cependant, la cible de Nora ne s'arrête pas aux poètes garcilasistes, proches du régime et partisans d'une poésie classique et intimiste. Sa volonté d'abattre l'édifice garcilasiste le pousse également à répudier toute une conception de la poésie moderne, héritière du symbolisme, caractérisée par une tendance « évasive ». En cela, Nora franchit un pas par rapport à ses prédécesseurs, et exige un contenu plus humain et surtout des formes poétiques adéquates aux nouveaux contenus. C'est ainsi que la poésie d'Aleixandre, qui avait pu être perçue dans les années 1930 comme un retour à l'humain à travers les techniques surréalistes, capable de battre en brèche l'esthétique dominante à l'époque, lui semble, en 1950, insuffisante dans sa prise en compte de l'humain et dans ses moyens mis en œuvre : « La poesía de Vicente Aleixandre es, en suma instancia, por hoy, toda ella, obra de evasión y ensueño, edificación de mundos de belleza ideal –dinámica primero, sereno después– para esquivar la nulidad del hombre concreto, la fealdad del gastado mundo actual »[26], écrit-il dans son compte rendu paru à l'occasion de *Mundo a solas*, en 1950, dans *Correo Literario*.

L'éclatement de la poétique garcilasiste, qui a pour but dans un premier temps de restaurer un champ poétique dévasté par la dictature, évolue progressivement vers une remise en question de la poésie moderne, des procédés mis en œuvre et de la définition du fait poétique. La nouvelle situation politique et sociale de l'Espagne exige des éléments nouveaux formels capables de s'adapter aux exigences d'une poésie qui aspire à être reflet de la réalité et à toucher le plus grand nombre.

Mais ce que Nora exige pour la poésie espagnole est-il applicable à sa propre production ? Dans quelle mesure sa poésie est-elle fissurée par son propre discours théorique ? Chez Nora le discours théorique et idéologique devance la concrétisation et

[25] *Id*., p. 64.
[26] Eugenio de Nora, « *Mundo a solas* », *Correo Literario*, 1,01-IV-1950, p. 10.

commence rapidement à fissurer sa propre production poétique, son propre socle, parfaitement imprégné dans un premier temps de toute la tradition.

Le premier recueil composé par Nora, dès 1939 et publié en 1945, *Amor prometido*, se situe loin des nouvelles exigences revendiquées d'un point de vue théorique par Nora à la même époque. Certains critiques ont situé ce recueil dans la ligne de la poésie « escapista », caractéristique de l'après-guerre[27]. Ce premier recueil de poèmes, qui privilégie des thèmes comme l'amour et la beauté, s'inscrit parfaitement dans la tradition littéraire et met en évidence la manière dont Nora a assimilé l'héritage poétique antérieur. On y trouve des échos romantiques, symbolistes ou modernistes comme, par exemple, cet extrait du poème « Canción triste », où le paysage intérieur de l'être s'impose et se reflète dans un jardin aux réverbérations luxueuses :

> No sé si el tiempo gira,
> o si retorno yo ;
> pero rosales de oro
> miro otra vez en flor,
> y en la fuente ayer seca
> juega el agua con sol.
> ¡ La primavera vuelve,
> corazón ![28]

Des roses, des fontaines, peuplent les premiers paysages noriens et transmettent une idée de beauté et de quiétude. D'autres poèmes portent le titre « Alma », d'autres encore, sont dignes de la poésie pure. Nora se réfugie dans la tradition littéraire. La critique a vu dans les images de verticalité de poèmes comme « Alabanza de la catedral », une attitude de fuite hors de la dure réalité espagnole du début des années 1940, un retrait volontaire du monde réel. La beauté apparaît alors comme l'unique consolation : « ¡ Oh sereno consuelo / de hacer la vida bella[29] ! »

Cette première production poétique, parfaitement insérée dans le moule intimiste de l'époque, parallèle à des écrits critiques de plus en plus virulents va être par la suite fissurée.

---

[27] María Jesús García Méndez, *Eugenio de Nora. Una aproximación a su poesía*, León, Junta de Castilla y León, 2003, p. 25.
[28] Eugenio de Nora, « Canción triste », *Amor prometido*, *Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*, Santos Alonso (éd.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 73.
[29] Eugenio de Nora, « Alabanza de la catedral », *Amor prometido*, *Días y sueños*..., p. 99.

Au lendemain de la guerre civile, l'instauration d'une parole poétique nouvelle passe par la récupération d'un héritage poétique et par sa progressive remise en question. Cette génération de « medio siglo », dans laquelle Nora lui-même s'inclut, se situe précisément, non seulement au milieu d'un siècle, mais à un moment de jointure de deux esthétiques, de deux conceptions de la poésie, formaliste et sociale ou, en d'autres termes, esthétique et éthique. Dans la production poétique de Nora, on peut facilement déceler ces deux grandes tendances : une poésie qui s'inscrit dans le sillage de la tradition littéraire et une poésie à teneur sociale qui met en œuvre des nouvelles exigences et perspectives.

L'univers harmonieux et classique de *Amor prometido* va être rapidement fissuré par l'apparition de préoccupation existentielles, voire, par moments, sociales. Nora commence à dériver vers une poésie de plus en plus engagée. Le recueil suivant, *Cantos al destino* (1941-46), introduit des brèches existentielles qui témoignent de la volonté de trouver une nouvelle voix poétique. Des images de détresse s'immiscent dans un univers qui reste encore abstrait, qui n'est pas encore le reflet d'une situation donnée. Le premier poème du recueil, « Otra voz », composé en 1944, peut être considéré comme une renaissance poétique. C'est la vision de la mort qui est à l'origine de la nouvelle mission assignée au poète ; celui-ci n'est plus un être aveugle et sourd, indifférent au monde qui l'entoure, mais devient le porte-parole de ceux qui n'ont pas de voix pour s'exprimer[30] .

Le dernier poème du recueil, sans être explicite, porte le titre de « La Cárcel ». Placé sous l'égide de Dámaso Alonso, le poème fait le récit de l'attente, en termes voilés, d'une libération :

> Yo no sé responder, pero amo,
> y oigo pasos allá en la madrugada ;
> se oye el sigilo ; quizás a esta sombra,
> a esta férrea, dura luz impasible,
> a esta cárcel maldita y sin guardia

[30] « ¡ Oh poeta, esclarece el Destino !
Húndete, arraiga hondo,
con los ojos abiertos, con el alma fundida
en la sangre, el anhelo, y la voz de los hombres.
La voz de los ya idos,
la de todos aquellos que luchan en silencio,
la de cuantos por siglos morirán sin hablar », Eugenio de Nora, « Otra voz », *Cantos al destino*, *Días y sueños*…, p. 112.

alguien llegue en silencio y amando.

Alguien venga, y la carne deshecha,
y la sangre aventada en el mundo,
desde el mar y la tierra y el viento,
vuelva a sí, cante al fin, libertada [31].

Mais parallèlement à cette écriture cryptée, Nora écrit des textes plus explicites sur la situation de captivité que connaît l'Espagne, dans un ouvrage qui paraît pratiquement en même temps, anonymement, comme « Obra de un poeta sin nombre », et qui est considéré comme un des premiers livres de dénonciation explicite dans l'Espagne de l'après-guerre : *Pueblo cautivo*, composé entre 1944 et 1946, édité chez les éditions de la FUE, resté anonyme jusqu'au début des années 1980. Le ton dans ce recueil n'est plus existentiel, comme celui de *Cantos al destino* mais résolument politique et dénonciateur. Dès le premier poème, le sujet poétique se voit confier une mission précise, témoigner : « Sí. Bien sabe el poeta su mandato divino ; / dar la verdad, hacer justicia a cada cosa. » Le sujet poétique se place en tant qu'être humain qui va puiser sa matière poétique dans la réalité qui l'entoure et non dans des visions oniriques ou subjectives : il se pose comme médiateur et non plus comme orfèvre : « Yo soy un hombre, y canto / con los ojos abiertos. Digo cosas que veo, / no los ángeles puros ni su oscuro mensaje. / Las cosas que yo he visto sobre la tierra dura, / voz a voz, llanto a grito las iré declarando. »[32] Ce sont les souvenirs de la guerre civile qui alimentent la teneur dénonciatrice de *Pueblo cautivo*, comme le poète lui-même l'a signalé, par la suite, à diverses reprises. Les morts ici sont bel et bien les morts de la guerre civile, identifiés « […] las ciudades de muertos / – Badajoz, Zaragoza, Guernica… – interminables »[33]. Le champ lexical qui prime est celui de la lutte. On y trouve de nombreuses images violentes, comme dans le poème « La fuente », dans lequel une scène brutale interrompt la description d'un paysage désert pour rappeler les fusillades de cinq jeunes : « Una noche troncharon / junto a esta agua serena / cinco vidas muy jóvenes. »[34] Le paysage espagnol porte désormais l'empreinte de ses morts. Les poèmes en vers libres alternent avec des poèmes réguliers. Le vocabulaire se rapproche par

[31] Eugenio de Nora, « La cárcel », *Cantos al destino*, *Días y sueños*…, p. 146.
[32] Eugenio de Nora, « Mandato », *Pueblo cautivo*, *Días y sueños*…, p. 153.
[33] *Id*., p. 154.
[34] Eugenio de Nora, « La fuente », *Pueblo cautivo*, *Días y sueños*…, p. 158.

moments de la langue parlée, parfois des injures, comme dans le poème « Quiero decir », dans lequel la volonté de témoigner à tout prix de la situation de captivité de l'Espagne impose des images virulentes : « Y aún otra vez cantar cómo te amo, / patria injuriada por tus mismos hijos / de perra, los que ensucian / y mean en tu sagrado, los que arrojan tu nombre / cada día como insulto al hermano. »[35]

Dans « Los gritos del ritual », le sujet poétique s'en prend aux mots d'ordre de l'idéologie qui a mené au soulèvement franquiste : « España, una / España grande / España libre / Arriba España. » Le sujet poétique rompt ces expressions toute faites, montrant l'aboutissement dérisoire du discours franquiste. À la volonté des rebelles d'unir l'Espagne, qui avait revendiqué pendant la République diverses autonomies, Nora oppose la vraie rupture qu'ils ont introduite, la scission d'un peuple en deux :

> ¡ *España una* !
> Y ellos dieron fuego
> traición y muerte al pueblo único
> que trabajaba por su misma dicha.
> Y rompieron España en dos Españas,
> y separaron irreductiblemente
> hasta un millón de muertos de su banda asesina.
> Y la unidad que gritan
> es la de nuestra sangre con su látigo pronto ;
> el aburrido, ahíto, y el pueblo, hambre sin fecha[36].

Après *Pueblo cautivo* paraissent deux recueils signés cette fois par le poète, *Contemplación del tiempo* (accessit du prix Adonais), publié en 1948, et *Siempre*, en 1953. Dans le premier, des poèmes lyriques alternent avec des poèmes à vocation plus contestataire, mais la plupart s'inscrivent dans un schéma métrique traditionnel. Il y a chez Nora un va-et-vient constant, une tension permanente entre des moments politiquement très marqués et des moments d'intense lyrisme qui semblent, apparemment, aller à l'encontre de ce que le poète a stipulé d'un point de vue théorique. Ainsi, au milieu de poèmes d'amour, et de poèmes aux tons plus existentiels, on trouve le poème « Lo que yo pienso sobre ello », clairement inspiré d'une scène répressive, qui fait le récit de la mort d'un homme par les forces de l'ordre. Sans abandonner

[35] Eugenio de Nora, « Quiero decir », *Pueblo cautivo*, *Días y sueños* p. 155.
[36] Eugenio de Nora, « Los gritos del ritual », *Pueblo cautivo*, *Días y sueños*…, p. 163.

l'alternance heptasyllabes-alexandrins qui caractérise ce recueil[37], le sujet poétique déplore que les poètes qui assistent à cette scène atroce n'en tiennent pas compte dans leurs écrits mais continuent à chanter la beauté du monde :

> Aquel hombre venía.
> Y se supo qué dedo
> señaló ; cuántas manos hicieron fuego a un tiempo ;
> a quién correspondía cada mancha sangrienta.
>
> (¡ Pero, entretanto, rosas, más luna, tropos hechos,
> y que todos circulen !
> Los poetas
> no dirán lo que vieron.)[38]

Les poèmes qui intègrent le recueil *Siempre* (1948-1951), poèmes pour la plupart d'amour, sont contemporains de ceux qui composent le recueil *España, pasión de vida* (1945-1950), dans lequel l'objet d'amour n'est plus Carmen, la fiancée du poète, mais l'Espagne, grand thème aussi bien de la poésie de l'exil que de la poésie sociale.

España, pasión de vida, constitue un des sommets de la poésie sociale espagnole. Composé entre 1945 et 1950, la publication du recueil fut retardée pour cause de censure, et ce n'est que l'obtention du Prix Boscán, en 1954, à Barcelone, qui assura sa publication, après de légers aménagements imposés par la censure. Bien qu'antérieur du point de vue de sa composition, le recueil paraît au moment où la poésie sociale s'apprête à vivre son heure de gloire en Espagne, avec la publication de *Cantos íberos*, de Gabriel Celaya, et de *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero, tous deux publiés en 1955. On trouve avant l'heure, dans le recueil de Nora, toutes les composantes de la poésie sociale, la plupart des axes que distingue Guillermo Carnero dans son article[39] : des références à la guerre civile, à ses morts et au brutal changement que cela représenta pour des poètes qui souvent vécurent le conflit durant leur enfance ; des allusions à la féroce répression qui s'acharna contre toute velléité de liberté ; une vision satirique de l'accommodement de certaines couches sociales à la nouvelle idéologie ; un sentiment de solidarité envers le prolétariat et les couches les plus démunies, qui se traduit par une nette volonté de rapprochement et d'identification de la part du poète ; des accents

[37] À partir de la IV section du poème s'impose un rythme où alternent alexandrins et hendécasyllabes.
[38] Eugenio de Nora, « Lo que yo pienso sobre ello », *Contemplación del tiempo*, *Días y sueños*…, p. 197.
[39] Guillermo Carnero, « La poética de la poesía social en la postguerra española », *Las Armas Abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 299-336.

politiques qui appellent à la lutte, enfin le thème de l'Espagne, ce dernier étant commun à toutes les idéologies[40]. Nora intègre également des éléments de la vie quotidienne, dans une volonté nette de renouveler le langage poétique et de le libérer des sphères dans lesquelles il est confiné[41].

Mais à la différence des poètes qui assignent à l'adjectif « social » une signification politique précise, Nora fait partie des poètes qui envisagent la poésie sociale au sens large : toute poésie écrite par un homme, destinée à d'autres hommes est nécessairement sociale, comme il le rappelle dans *La antología consultada de la joven poesía española*, en 1952 :

> *Toda poesía* es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es "algo" tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. Y entonces, ¿ cómo no ?, en principio, no ya para la mayoría, sino para todos, para todos sin excepción[42].

Bien que n'étant pas un adepte de l'adjectif « social » assigné à la poésie, Nora entend le terme « social » au sens de « socio », compagnon, et il s'ensuit que même la poésie d'amour, intimiste, revêt pour lui finalement un caractère social. Cependant, plus qu'une conception large du caractère social de la poésie, il y a chez Nora une tension permanente, entre la poésie qu'il faudrait à ses yeux écrire et la poésie qu'il sait écrire, qu'il a toujours écrite et à laquelle, finalement, il ne peut pas, ne veut pas ou ne sait pas renoncer. Nora met en lumière la difficulté de se défaire à tout un héritage pour renouveler le panorama poétique en vigueur : la construction d'un nouveau modèle passe-t-elle nécessairement par la destruction du modèle en vigueur ? Et est-il possible de se soustraire complètement à la tradition, à l'héritage, à la mémoire poétique ?

Chez Nora, il y a par moments un décalage entre, d'une part, l'exigence populaire de certains poèmes, leur volonté combative et, d'autre part, les procédés mis en œuvre qui appartiennent encore à une poésie héritière du symbolisme et de l'irrationalisme, aux images inaccessibles. Comme le rappelle José María Castellet à propos des poètes de

[40] On trouvera un aperçu de l'importance du thème de l'Espagne dans la poésie espagnole dans l'anthologie de José Luis Cano, *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
[41] Eugenio de Nora, « Antipoema del cansancio », *España, pasión de vida*, *Días y sueños*…, p. 303.
[42] Eugenio de Nora, « Respuestas muy incompletas »…, p. 151.

transition des années 1950 : « La tradición simbolista pesa todavía lo suficiente para que el poeta de transición que intenta evadirse de ella escriba una poesía de contenido humano, social y aun revolucionario, utilizando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irracionalismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro adjetivo. »[43]

Nora a été très tôt confronté à ce qui sera la grande problématique de la poésie sociale et la raison de son épuisement et de son manque de fortune. Il sait que la poésie qu'il conçoit dans ses écrits théoriques, une poésie qui se donne les moyens d'être véritablement populaire, est difficile à atteindre, mais n'en démord pas pour autant lorsqu'il écrit dans la *Antología consultada* en 1952 : « Nuestros maestros, los míos, han sido poetas "puros", versificadores de cuarto cerrado, de temas "asépticos", y de inmensa minoría. Poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos, que no encarnan ni representan a nadie […]. » Et il ajoute plus loin : « Todos (o los más conscientes) sabemos, como en el poema de Dámaso, que vamos en el mismo tren, pero que ese tren no lleva a ningún sitio. Hay algo, fuera de la voluntad, fuera de los temas, fuera de la intención, que fatalmente nos limita. »[44]

Une des issues que va trouver Nora afin de résoudre la tension entre le social et le lyrique qui parcourt sa poésie va être le recours à un discours métapoétique qui prend pour sujet la poésie elle-même, met en scène le conflit entre une poésie lyrique et une poésie sociale et appelle à une réflexion sur le discours poétique, ses fins et ses destinataires[45].

Certains poèmes de Nora surgissent ainsi comme la version poétique de certains textes en prose et constituent également une critique contre la poésie en vigueur, raffinée, esthétisante, et idéaliste qui transfigure la réalité. Dans « Poesía contemporánea », de *España, pasión de vida*, Nora s'en prend violemment à tous les poètes qui se soustraient à la prise en compte du réel et qui continuent à rechercher la beauté, qu'il qualifie de lâches :

Oh Dios, cómo desamo,

[43] José María Castellet, *Veinte años de poesía española*, 1939-1959, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 87-88.
[44] Eugenio de Nora, « Respuestas muy incompletas »…, p. 153-154.
[45] Pour plus de précisions sur la présence de la métapoésie dans l'œuvre d'Eugenio de Nora, voir José Enrique Martínez Fernández, « Poesía y metapoesía en Eugenio de Nora », *in* AA. VV., *Homenaje a José María Cachero. Investigación y crítica*, vol. III, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 127-144.

cómo escupo y desprecio
a esos cobardes, envenenadores,
vendedores de sueños, mientras ponen
sedas sobre la lepra, ilusión sobre engaño, iris
donde no hay más que secas piedras.
Esclavos, menos aún, bufones de esclavos.

Malditos una y siete veces,
en nombre de la vida, aunque juren que aumentan
la belleza del mundo ; en verdad,
la belleza del mundo no precisa
ser aumentada ni disminuida
con sus telas. Lo que necesitamos
es una luz, es un desnudo brazo
que señale las cosas. La poesía es eso :
gesto, mirada, abrazo
de amor a la verdad profunda.
Ay, ay, lo que yo canto
miradlo en torno y despertad : alerta[46].

Au lendemain de la guerre civile, Nora réagit contre un certain « poétisme », proclame la fin d'une poésie imagée et sensorielle, jubilatoire, empreinte de beauté. C'est comme si le poème condamnait un type de poésie « idéaliste », créateur de beaux univers, comme étant inadapté aux temps présents. On pense à la réflexion de Jean-Michel Maulpoix sur la mauvaise conscience de la poésie moderne :

> De quoi la poésie peut-elle donc se montrer coupable à ses propres yeux, sinon, pour l'essentiel, d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire une spéculation de l'imaginaire, une affaire de langage, un univers de signes ou de simulacres, où quelqu'un fait appréhender des choses sur lesquelles il n'a en vérité aucune prise. Il s'agit, qui plus est, d'un univers où tente de se maintenir la beauté quand le monde alentour est rongé par la laideur. Un univers où il serait question d'amour quand la réalité souffre trop d'indifférence ou de haine. Une entreprise coupable de rémunérer illusoirement les défauts de l'existence et du siècle… Qu'elle soit « inadmissible » ou non, la poésie moderne souffre pour le moins de mauvaise conscience. Elle ne sait plus d'où, de quoi, comment ni à quel prix, elle peut encore parler. Elle ne peut alors subsister qu'en questionnant obstinément sa nature et sa raison d'être[47].

L'empreinte laissée par l'expérience de la guerre chez les jeunes poètes espagnols modifie la conception du texte poétique. Les poèmes de Nora qui mettent en lumière une poésie qui s'interroge sur elle-même se fissurent progressivement et le poète remet

[46] Eugenio de Nora, « Poesía contemporánea », *España, pasión de vida*, *Días y sueños*…, p. 300.
[47] Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 12.

en question sa propre production. C'est, par exemple, le cas de « Palabras, y palabras », de *España, pasión de vida*. Le premier vers semble annoncer qu'il va s'agir d'un poème en bonne et due forme : « ¡ Un poema ! », lit-on dans le premier vers. Le poème nous introduit dans un univers parfaitement traditionnel et harmonieux, composé en heptasyllabes, aux nombreuses assonances où il est question du vol d'un oiseau dans un horizon dégagé. Rapidement, dès la deuxième strophe, le sujet poétique rejette le chant de la première strophe et revient sur la nécessité de cultiver une poésie qui tienne compte d'un vécu [48]. La volonté de témoigner l'emporte sur celle d'écrire un poème plaisant. Le sujet poétique s'interroge alors sur la nécessité de détruire le début du poème, qui maintient jusqu'à la fin sa forme heptasyllabique et ses assonances en dépit de nombreux phénomènes d'enjambements qui rendent progressivement plus difficile sa lecture :

> Y habrá que trizar este
> poema, tan hermoso
> al empezar… ¿ no es ese
> tu criterio, *poeta*?
> "Ramo al alba ; ave leve…"
>
> Mas yo, ¿ *puedo* creerlo ?
>
> ¡ No seré el que ornamente
> los muros de una cárcel !
> Haré lo que se puede
> decentemente hacer.
>
> – Pero ¿ qué puede hacerse ?
>
> Ay, desgarrar las manos
> …sin tocar las paredes.

Tout en refusant d'embellir une réalité avilissante, le poète doit trouver le moyen de rénover un discours poétique dont il reste néanmoins prisonnier.

***

[48] Eugenio de Nora, « Palabras y palabras », *España, pasión de vida*, *Días y sueños*…, p. 302.

La brèche introduite par Nora est le résultat d'une époque de l'histoire espagnole qui fait qu'on ne peut plus écrire comme avant, qui rappelle qu'à un nouveau contexte correspondent de nouveaux modes d'expression, que « la littérature change parce que l'histoire change autour d'elle » comme l'écrit Antoine Compagnon[49]. Au lendemain de la guerre civile Nora est confronté en tant que critique littéraire et en tant que poète à la recherche de nouvelles modalités d'expression et à la liquidation de tout un héritage poétique, à la source duquel il a été nourri et qui est ancré dans sa poétique de manière durable. Mais les deux voix, celle du critique littéraire et celle du poète n'avancent pas à la même vitesse.

La vraie rupture introduite par Nora n'est pas tant celle qui s'exprime contre les garcilasistes, ennemis idéologiques facilement identifiables, que celle qui attente contre tout un héritage poétique qui sous-tendait la poésie moderne jusque-là. En s'attaquant à l'intimisme garcilasiste, Nora s'attaque à une conception de la poésie comme monde à part, du poète comme être supérieur ou différent, du langage poétique comme autre par essence. La véritable rupture chez Nora n'est pas tant contre ce qui se situe aux antipodes de sa poétique à lui mais contre les bases qui la sous-tendent. La dénonciation d'une situation culturelle imposée par le nouveau régime devient chez Nora une dénonciation plus profonde, de toute poésie qui se soustrait à la prise en compte du réel. La volonté de détruire le modèle en vigueur pour retrouver un soubassement poétique, rasé par la guerre, mène Nora à questionner ce soubassement lui-même. La lézarde a été bien plus profonde, et Nora est allé beaucoup plus loin. En touchant à l'édifice construit sur les ruines d'avant-guerre, Nora remet en question toute la conception moderne de la poésie comme un langage qui affiche sa propre étrangeté et sa différence.

L'évolution d'Eugenio de Nora, au lendemain de la guerre civile est révélatrice de l'évolution de la poésie espagnole dans la recherche d'une nouvelle voix. Le quasi silence de Nora, après *España, pasión de vida*, révèle peut-être également la difficulté de trouver une issue aux problèmes identifiés par Nora et qui rejoignent la grande problématique de la poésie sociale : faut-il renoncer à la différence du langage poétique pour parvenir à une poésie enfin populaire ? Sans toutefois parvenir à résoudre la question, qui sera finalement tranchée par d'autres poètes, Nora a mené une réflexion importante sur le travail du poète et sur la fonction de la poésie.

[49] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 233.

Les raisons qui expliquent que Nora ne soit pas aujourd'hui reconnu au même titre que d'autres grandes voix de la poésie espagnole, comme Celaya ou Blas de Otero sont nombreuses. On peut invoquer en premier lieu l'éloignement géographique ainsi que son silence, à partir des années 1950, au moment où la poésie sociale prenait de l'ampleur en Espagne, qui ont sans doute contribué à sa relative mise à l'écart du panorama des lettres espagnoles. Nora apparaît comme le précurseur qui après s'être exprimé, se retire et se tait. Par ailleurs l'anonymat de certaines de ses critiques littéraires et de son œuvre pionnière, *Pueblo cautivo*, ont maintenu pendant longtemps le poète dans une certaine réserve. Mais Nora se considère néanmoins un précurseur, comme il le rappelle lui-même : « mi situación ha sido a la vez prototípica (ni muy precoz ni tardío) y anómala o excepción, en cuanto algunos de los poetas más destacados y firmes, entonces y hoy, han escrito y publicado en cierto modo en la estela de lo que yo inicié : pienso, muy especial y honrosamente, en el caso de Blas de Otero. »[50] Enfin, une autre raison tient aux oscillations de son œuvre, à une tension permanente, jamais résolue. Et à ce sujet, je souhaiterais achever mon propos, en citant un texte publié dans *Cuadernos hispanoamericanos*, en 1949, par Nora, sur Antonio Machado, dans lequel il parle beaucoup de lui-même finalement. Dans cet article Nora se tourne vers Machado qui avait ressenti, avant la guerre, le besoin de trouver une nouvelle expression poétique qui mette fin au lyrisme et à la subjectivité. À une époque où Machado est érigé en mythe poétique, Nora en fait le porte-parole d'une question qui l'intéresse au plus haut point, qui lui semble garder toute son actualité en les temps qui sont les siens, et qui peut-être incarne également son conflit à lui. Machado, dans les années 1930 avait dénoncé le repli du poète sur lui-même et avait annoncé la venue d'une « nouvelle sentimentalité » capable de faire sortir le poète de sa sphère personnelle et individuelle. Pour Nora, les intuitions de Machado sont toujours valables pour la nouvelle poésie espagnole, confinée de nouveau dans les sphères du Moi[51]. Mais Nora perçoit chez Machado une contradiction entre son versant théorique et pratique, deux voix distinctes qui prennent des chemins différents :

[50] Eugenio de Nora, « Coda », *in* María Jesús García Méndez, *Eugenio de Nora*…, p. 344.

[51] « Escribir para el pueblo, ¡ qué más quisiera yo ! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está – de lo que él sabe… Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes… Día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta », Antonio Machado, *Obras Completas*, México, Ed., Seneca, 1940, p. 863, cité par Eugenio de Nora, « Antonio Machado ante el futuro de la poesía lírica », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, p. 590.

Él es en efecto un caso flagrante de teorizador « en contra » de su propia obra, y saca la consecuencia lógica en un silencio tan entristecido como ejemplar. La escisión entre lo que él se sentía capaz de escribir y lo que creyó debería escribirse (junto con la repugnancia a la repetición de lo ya hecho), le lleva a un agotamiento cada vez mayor. En sus últimos años las dos vertientes, poética y teórica, van por caminos completamente distintos[52].

Melissa Lecointre, Université Paris 13

[52] *Id*., p. 591.

« La otra sentimentalidad »: Poética e ideología

Résumé

L'objectif de ce travail est de présenter les principes théoriques de ce que l'on a appelé «l'autre sentimentalité »; de même, il prétend analyser, en parcourant la chronologie, le passage progressif d'une option provinciale (Grenade, au début des années 80) à un courant central (de niveau national et dans lequel confluent un grand nombre de poètes): la « poésie de l'expérience ».

Resumen

El objetivo de este trabajo es exponer los presupuestos teóricos de la llamada “otra sentimentalidad”; del mismo modo, pretende analizar, recorriendo la cronología, cómo se desarrolló el paso de una opción de provincias (Granada, al principio de los años 80) a una corriente central, de ámbito nacional y en la que confluyen un gran número de poetas, la llamada “poesía de la experiencia”.

Abstract

The aim of this paper is to present the theoretical assumptions of the "other sentimentality". In the same way, this work pretends to analyse, tracing the chronology, the transition from a local movement (Granada, at the early 80's) to a mainstream movement, with a national scope, where a great amount of poets converge to conform what has been called "the poetry of experience".

En 1983 se publicó en Granada el manifiesto de “la otra sentimentalidad”, firmado por Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero[1], tres jóvenes poetas de la ciudad. Esta iniciativa, que surgió en principio como opción de provincias, tuvo la fortuna ser aceptada en el ámbito nacional y acabó por confluir con un amplio grupo de poetas de toda España, con las consecuentes ubicaciones sucesivas, correcciones en el camino y relatos a posteriori que supuso la integración en esta corriente central.

[1] Javier EGEA, Álvaro SALVADOR, Luis GARCÍA MONTERO, *La otra sentimentalidad,* Granada, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.

ISSN 1773-0023

El manifiesto "no puede considerarse un hecho esporádico, sino el núcleo de un proceso complejo, que arranca de finales de los setenta, tiñe a otros poetas y prosigue con modulaciones específicas en la obra de cada uno después de 1983"[2]. Sobre el contexto ideológico, histórico y político en el que se gestó y nació «la otra sentimentalidad», disponemos de una crónica precisa de Andrés Soria Olmedo[3], en la que señala dos determinaciones que no podemos perder de vista para comprender el proceso que queremos estudiar: la recuperación de la democracia[4], por una parte, y «la ciudad de provincia, excéntrica respecto a la metrópolis regional o nacional»[5], por otra.

Así, hay que atender a la voluntad de modernidad que empieza a cristalizar a finales de los sesenta y comienzos de los setenta en múltiples actividades, entre las que destacaremos algunas como la hoja casi clandestina *Ka-meh,* el nombre en clave chinesca que Bertold Brecht da a Marx en una de sus obras, que editaron José Carlos Rosales y Justo Navarro, y que tuvo dos números, uno que, en 1974, celebró la Revolución de los Claveles portuguesa y otro que publicó la traducción del *Manifiesto comunista* puesto en verso por el propio Brecht. Por esos años se formó también la "Célula Gramsci" de trabajadores de la cultura dentro del Partido Comunista, compuesta por Juan Carlos Rodríguez, cuyo magisterio sobre los integrantes de "la otra sentimentalidad" fue, como veremos, determinante, el pintor Juan Vida, los anteriormente citados Justo Navarro y José Carlos Rosales, o Javier Egea, uno de los firmantes del manifiesto de 1983, entre otros muchos.

Uno de los acontecimientos más destacados de estos años tuvo lugar el 5 de junio de 1976, a las cinco de la tarde, cuando se reunieron miles de personas en Fuentevaqueros, la localidad natal de Federico García Lorca, en un breve acto (duró sólo treinta minutos) que tuvo una amplia repercusión a nivel nacional y sobre todo "un profundo significado

[2] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada (1898-1998), II. Poesía,* Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 118.
[3] Andrés SORIA OLMEDO, "Granada: cien años de poesía (1898-1998)", *Literatura en Granada…*, pp. 11-174. Véase también: Francisco DIAZ DE CASTRO (ed.), "Presentación", *La otra sentimentalidad. Estudio y antología,* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia maior, 2003, pp. 9-31, y Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", *in* Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética,* Madrid, Castalia, 2002, pp. 19-63 (30-37).
[4] "La recuperación de la democracia ha favorecido una eclosión poética que dura hasta ahora mismo, en condiciones que no garantizan automáticamente una mayor calidad del producto, pero sí una mayor libertad en las opciones y en la circulación de las ideas y las formas", Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 11.
[5] P. 12.

simbólico para la ciudad"[6] (no es necesario insistir, por obvio, la importancia fundamental que para el espacio poético de Granada tiene la figura de García Lorca y su asesinato[7]). La iniciativa se extendió a una serie de personalidades culturales de la ciudad (poetas, periodistas, etc., hasta una comisión de 33 miembros), y fue acogida por el conjunto de las fuerzas políticas democráticas, todavía en la clandestinidad, con el papel determinante del PCE. El acto era de reivindicación de las libertades y un intento de romper el silencio forzado hasta entonces, y contó con la presencia y la intervención de poetas como Blas de Otero o José Agustín Goytisolo, entre otros, con la voz de Rafael Alberti, grabada en Roma, leyendo "Entraré en Granada", se recitaron poemas de García Lorca y se leyeron adhesiones de todo el mundo, e incluso hubo un discurso de Manuel Fernández Montesinos, sobrino del poeta e hijo del último alcalde democrático de Granada, también fusilado. "Ya nada es igual. Pocas veces un acto aislado se ha ajustado de modo tan neto a una coyuntura histórica"[8].

Hacia finales de la década se forma "Colectivo 77", un grupo de beligerante compromiso con la "lucha con la cultura", a la vez que se celebran exposiciones colectivas, se publican manifiestos y antologías, y salen a la luz revistas como *Letras del Sur,* impulsada por Álvaro Salvador. La sección central, que llevaba por título "Presentación e inventario de la revista *Octubre*", indicaba de manera clara la voluntad de situarse en la línea del pasado republicano y marxista reprimido y silenciado durante el franquismo, pues en esta revista, como en el resto de actividades de las que estamos hablando, "la pasión por la poesía corría pareja con la pasión por la política, entendida

[6] P. 93.

[7] Los tres firmantes del manifiesto de "«La otra sentimentalidad" describen una experiencia común a otros muchos jóvenes granadinos de aquellos años, y aún de la actualidad. Dice García Montero: "Educado en la Granada de los años sesenta, movido a la poesía por la atmósfera legendaria de García Lorca, mis desahogos iniciales se cargaron con la pólvora lorquiana", Luis GARCÍA MONTERO, "El taller juvenil", *Aguas territoriales,* Valencia, Pre-textos, 1996, p. 36. Del mismo modo, Álvaro Salvador ha recordado: "Mis primeros escarceos poéticos fueron imitaciones de Darío y, sobre todo, de Lorca", Álvaro SALVADOR, "La esquina de la sorpresa", *Letra Pequeña,* Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, p. 40. Javier Egea, por su parte, escribió: "La sombra de Federico García Lorca ha planeado siempre sobre mi vida, con un vuelo inquietante, cálido, sin apenas batir sus alas de terciopelo. Mi deuda personal, histórica, con su poesía resulta impagable. […] Por este laberinto de coincidencias mi sombra se ha extraviado o se ha quedado absorta, de pronto, temblando frente a los espejos. En la fiebre poética, en el dolor de luz, en la constante intuición de la muerte, en la trágica pasión de vivir, nos hemos encontrado a cada paso", Javier EGEA, "Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias"""""", *Letra Clara,* Granada, nº 4, enero de 1998, pp. 24-26. Cito por Elena PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea),* Granada, Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 2004, pp. 184-193 (p. 186).

[8] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 94.

como forma de lucha ideológica"[9] (abriendo así el camino a las distintas revistas que se publicaron en los ochenta, entre las que merece mención especial *Olvidos de Granada,* la más importante de la década).

En 1982, aparece el volumen *Granada Tango*[10]*,* editado por el argentino Horacio Rébora, huido de la dictadura de aquel país. Constaba de tres breves introducciones de Luis García Montero, Mariano Maresca y Horacio Rébora, además de una antología de tangos clásicos y una colección de poemas (Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador…), surgido de un concurso de letras de tango organizado en la ciudad. Entre ellos estaba "Noche canalla" de Javier Egea, que llegó a hacerse muy popular ("A pesar de sus ojos he salido a la calle, / a pesar de sus ojos me ha tocado vivir. / En un barrio de muertos me trajeron al mundo. / Esta noche canalla no respondo de mí"), "Ahora, a veces, me digo", de Álvaro Salvador ("La amé porque era hermosa, / rebelde y camarada, / porque su sueño era / testigo de mi sueño"), o "Uno de mayo", de García Montero. Constaba también de un extenso artículo de Juan Carlos Rodríguez, "Del primer al último tango (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)", sobre el que ha señalado Andrés Soria:

> Al margen de su parte histórica, su importancia metodológica consistía en poner de relieve los primores de lo vulgar. Más allá del desdén de los elegantes y la condescendencia de los populistas al uso, se reivindicaba la complejidad de un género poético que extrema las contradicciones de la ideología melodramática de la sensibilidad y da sitio al cuerpo y al barrio, en una "épica seca" que exige el respeto a su verdad y ofrece el camino para una poesía posible[11].

De 1982 es también el *Manifiesto Albertista*[12]*,* en el que se celebraba la entrada del poeta en Granada. Se abría con una salutación ("Bienvenida marinera") de Álvaro Salvador y se cerraba con una "Despedida picassiana" en la que Antonio Sánchez Trigueros reescribía unos versos de *Los ocho nombres de Picasso* del propio Alberti.

---

[9] P. 98.

[10] Horacio RÉBORA (ed.), *Granada tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos,* Granada, La Tertulia/Euroliceo, 1982. En 1996 se publicó una segunda edición aumentada con un poema de Ángeles Mora que faltaba en la primera y un apéndice al artículo de Juan Carlos Rodríguez.

[11] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 120.

[12] Javier EGEA, Luis GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista. Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros,* Granada, Los Pliegos de Barataria, 1982 [Reed. Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003]

Entre ambos, Javier Egea y Luis García Montero montaron un discurso a dos voces para celebrar la entrada del poeta a la ciudad y para rendirle un homenaje. El discurso finalizaba con una alusión obvia al *Manifiesto comunista:*

L. – Señoras y señores…
J. – amigos y amigas,
L. – compañeros de todos los países,
J. – un poeta ha recorrido el mundo.
J. y L. - ¡Nosotros lo llamamos camarada!

En 1983, como ya hemos señalado, aparece en Granada el manifiesto de "la otra sentimentalidad", dentro de un proceso inseparable del clima intelectual de la Facultad de Letras entre los años setenta y ochenta, en el que fue determinante el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, que venía alentando un tipo de reflexión sobre la literatura que intentaba introducir una teoría, "radicalmente histórica", de la literatura como "producción ideológica"[13]. De su pensamiento hay que destacar en primer lugar la decidida oposición, siguiendo a Louis Althusser, a las interpretaciones hegelianas del marxismo, lo que en el terreno de la literatura consistiría en considerarla como un discurso ideológico, es decir, como una forma de producción ideológica, enraizada, como cualquier discurso, en la Historia, pero con una autonomía específica y una lógica interna que habría que examinar.

De manera inevitable, estos planteamientos tienen como correlato la crítica de la noción de sujeto ("La literatura no ha existido siempre" es la frase con la que comienza *Teoría e historia de la producción ideológica*) y la atención al inconsciente (ideológico) de esa producción, en oposición a toda noción de evolución en la historia literaria, pues "los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de "literarios" constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas el nivel ideológico característico de las formaciones sociales modernas o burguesas en sentido general"[14].

Así, si atendemos a las que pueden considerarse las dos tesis básicas de *Teoría e historia de la producción ideológica* (la literatura como "discurso ideológico" y la

[13] Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI),* Madrid, Akal, 1974. En adelante, citaré por la edición de 1990, de la misma editorial.
[14] Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia…*, p. 5.

"radical historicidad de la literatura") comprobaremos "hasta qué punto "la otra sentimentalidad" se vio obligada desde el comienzo a articular las relaciones entre literatura e historia en otro plano y a calificar como un "fantasma teórico" las habituales pugnas entre pureza y compromiso"[15], pues la falaz separación entre literatura e historia no sería más que una prolongación de la dialéctica burguesa privado/público. En este sentido, Juan Carlos Rodríguez ha explicado que la "poesía social" o "comprometida" constituye, en realidad, otro mito, puesto que

> Con la idea del compromiso jamás se puso en duda la tradicional ideología burguesa del artista o del escritor. Muy al contrario: se les reconocía de entrada a tales *Artistas* que tenían un ámbito propio […], sólo que a continuación se les pedía que, puesto que la Historia había sido tan trágica, tan urgente (la invasión de los nazis, el fascismo español, etc.), accedieran coyunturalmente a abandonar ese su ámbito propio del Arte y bajaran a la calle, es decir, *se comprometieran* con la nueva tragedia histórica. La práctica del *compromiso* revelaba así su profunda raigambre idealista: se trataba en suma, en ambas posturas, de variar de contenidos, nunca por supuesto de *revolucionar la "escritura poética"* en sí misma[16].

Conviene también retener que "cubriéndolo todo –la teoría es gris, y más complicada, y el estilo es el hombre– de Juan Carlos Rodríguez obtuvieron sus alumnos una pasión violenta y contagiosa por la literatura en sus formas más apegadas a la vida"[17]. Hay que destacar la circunstancia de que, en efecto, muchos de estos poetas o críticos de los que venimos hablando han sido alumnos de Juan Carlos Rodríguez (Álvaro Salvador, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Andrés Soria Olmedo, por citar solo cuatro nombres), lo que resulta significativo a la hora de tener en cuenta las relaciones entre la poesía y una ciudad en la que la universidad tiene un peso como el que se da en Granada[18].

En el aspecto particular de la crítica de la poesía en aquel momento, tuvo una gran importancia una serie de textos de Juan Carlos Rodríguez, entre ellos "La guarida

[15] Miguel Ángel GARCÍA, "Literatura e historia en *La otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso", *in* Araceli IRAVEDRA (coord.), *Los compromisos de la poesía, Ínsula,* nº 671-672, noviembre-diciembre 2002, pp. 16-18 (p. 17).
[16] Juan Carlos RODRÍGUEZ, "El mito de la poesía comprometida: R. Alberti", *La norma literaria,* Madrid, Ed. Debate, 2001, pp. 281-316 (288-289) [1ª ed: Granada, Diputación de Granada, 1984]
[17] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada*…, p. 119.
[18] Así lo entiende también Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", p. 32.

inútil"[19], prólogo a *Las cortezas del fruto,* de Álvaro Salvador (1980), donde se plantea la necesidad de la "profesionalización" de la poesía, entendida como asunción de «la *práctica poética* como un instrumento más de la lucha ideológica" (p. 49), lo que pasaría por romper con la dicotomía razón/sentimiento y sus correspondientes discursos añadidos[20], puesto que:

> El intento de asumir el carácter materialista (en el sentido formal-semántico, valgan los términos) de reconversión y transformación de toda una serie de medios y utensilios "técnico lingüísticos", que así entendidos, deberán perder su aparente carácter "natural" (de meros instrumentos neutros) para pasar a revelarse como lo que auténticamente son: piezas claves de un rito convencional (la poesía) característicamente burgués. Y, en definitiva, transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase. He aquí el auténtico sentido de la profesionalización poética (p. 50).

En el mismo sentido podrían citarse otros artículos y ensayos del autor[21], como el que sirvió en 1980, a propósito de una lectura de Javier Egea[22], para defender la "objetividad real" de la poesía frente a la "gran mentira" del mito burgués de la "Palabra Poética": la poesía no es la expresión libre y directa de la verdad interior, del espíritu o el alma, de un sujeto también libre (el alma o espíritu humano sería otra verdad de fondo de ese mito), de tal modo que así se legitimaría la noción de "sujeto", sobre la que se levanta todo el edificio ideológico burgués, sino que dice las contradicciones de una ideología que vivimos naturalmente, de un *inconsciente ideológico* (Freud y Marx) surgido de unas relaciones sociales e históricas determinadas. Es por eso por lo que, a propósito de los poemas que presentaba en ese momento, aseguraba Juan Carlos Rodríguez que Egea "había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el

[19] Cito por la edición de Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad…,* pp. 45-55, en la que se reproducen como apéndice varios de los textos fundamentales del momento.
[20] P. 48. En ese sentido, señala que la "oposición razón/sentimiento no sólo no es una verdad natural de la "poética", sino que se trata de una mera dicotomía ideológica, una mera cuña teórica propia sólo de la problemática burguesa. Es decir, no se trata de estar a favor de la Razón o del Sentimiento, sino, precisamente, de romper con ese círculo de asfixia" (p. 51).
[21] Ahora recogidos en *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética),* Madrid, Hiperión, 1999.
[22] Juan Carlos RODRÍGUEZ, "Como si os contara una historia", *Dichos y escritos…,* pp. 151-156.

salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica, como práctica ideológica"[23] y también "que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte"[24].

Otro texto fundamental fue el que hizo que, en 1983, la presentación de *El jardín extranjero,* de Luis García Montero, se convirtiese en unas "Palabras para un acto o casi un manifiesto sobre "La otra sentimentalidad""[25]. Se hablaba ahí de una "sentimentalidad otra" (no de nueva sensibilidad, lo que hubiera supuesto un "neokantismo moral"[26]) "desde la convicción de que, en efecto, la historia se puede transformar". La poesía del joven poeta, según explicaba el profesor Rodríguez, "dice cosas" en una situación en la que "la ideología burguesa en tanto que triunfadora por todas partes, ya no necesita decirse, tan sólo que la vivamos inconscientemente", es decir, en una coyuntura en la que el paradigma poético establecido no dice nada porque, con la imposición de la ideología burguesa y el capitalismo como única forma de vida, deja de ser necesaria su enunciación. Por el contrario, en el caso del poemario que en ese momento se presentaba, estaríamos ante "una poesía que se afirma produciéndose como radical historicidad de la vida, y, a la inversa, de una vida que se produce como histórica a través de la ideología –consciente o inconsciente– que se despliega en cada signo de la escritura del texto", de manera que podemos llamar *contradicción* con el horizonte ideológico dominante a ese inconsciente de la escritura que se constituye como el único medio "que permite abrir brecha para decir, de nuevo, las cosas, para construirlas en un lenguaje que sea de otra manera", contradicción que se inscribe «en la historia como discurso y en el discurso de la historia, en tanto que otra ideología poética».

"La otra sentimentalidad"

[23] P. 156. El libro de Javier Egea que se presentaba era *Troppo mare,* León, Provincia, 1984, después editado en: Málaga, Diputación de Málaga, Col. del Centro Cultural Generación del 27, 1987, y Granada, Dauro, 2000 (con edición y prólogo de José Rienda).
[24] P. 156.
[25] Recogido en Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos…,* pp. 172-176.
[26] "Entendemos de una manera totalmente distinta el propio término de sentimentalidad: como el aire que se respira, como el agua en que se nada, como el inconsciente que nos habita en cada gesto de vida o escritura. Jamás en el habitual sentido, también kantiano, inscrito en esa dicotomía en la que lo sensible se opondría a lo racional como una pareja de gemelos/inversos, etc.".

Y así llegamos a 1983, año en el que Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador lanzan en Granada el manifiesto de "la otra sentimentalidad". Los tres jóvenes poetas habían llevado a la práctica y consolidado algunos de los principios que defendían en el manifiesto en poemarios como *Tristia* (1981), escrito por Salvador y García Montero, bajo el pseudónimo de Álvaro Montero, *El jardín extranjero* (1982), de Luis García Montero o *Paseo de los tristes* (1982), de Javier Egea, todos ellos reconocidos con distintos premios[27].

El librito que formó el manifiesto de "la otra sentimentalidad" contaba con sendos artículos de Luis García Montero y Álvaro Salvador, previamente difundidos en la prensa nacional, y una poética en verso de Javier Egea, más una pequeña antología de versos de los tres.

En la parte teórica, García Montero, en el texto "La otra sentimentalidad"[28] (que había sido publicado previamente en *El País*, el 8 de enero de 1983) señala que la tradición dominante que ha conformado la "mitología tradicional" del género poético, sitúa la poesía como "confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto"[29].

A partir de las explicaciones que sobre la poesía de Garcilaso ofrece Juan Carlos Rodríguez, en *Teoría e historia de la producción ideológica,* García Montero subrayaba que, frente a la servidumbre feudal, la poesía de las primeras literaturas burguesas se constituye como expresión de "una subjetividad desacralizada, capaz de autodefinirse, dependiente sólo de sus propios sentimientos", además de mostrar una moral distinta, con sus propias necesidades, de manera que resultó decisiva en la delimitación de esa nueva humanidad laica.

Con la llegada de las sociedades industrializadas y el desarrollo de la cultura urbana, que no ofrecen lugar para las actividades sin utilidad inmediata, los poetas se vieron abocados a la marginación, situación que acaba siendo fuente de otra forma de moral, pues "los poetas apostaron por sus peculiaridades, haciendo de la literatura un ideal de vida y, en consecuencia, del vitalismo una de las características fundamentales de la

[27] *Tristia* fue finalista, tras el ganador Luis Rosales, en el premio Ciudad de Melilla, *El jardín extranjero* ganó el Adonais y *Paseo de los tristes,* el premio Juan Ramón Jiménez.

[28] Javier EGEA, Álvaro SALVADOR, Luis GARCÍA MONTERO, *La otra sentimentalidad…* Cito por Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad…*, pp. 37-40, que reproduce en apéndice los dos textos de García Montero y Salvador.

[29] P. 37. Sólo una línea antes había señalado: "*¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo*. Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura" *(ibidem)*

poesía moderna", de forma que, al generar la sociedad industrial "ciudadanos al margen del utilitarismo social del lenguaje", surgieron dos respuestas fundamentales a esa situación: "la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía", la intimidad y la experiencia ("las dos cabezas de un mismo dragón"), sin salirse de la mitología tradicional que señala el género poético como lenguaje de la sinceridad. "Más cerca del segundo término de la alternativa que del primero"[30], reclama recelo y distancia, una estrategia que permitiría entender el hecho poético como una "puesta en escena": "Sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más literal del término–, puede empezar a escribirla de verdad"[31]. Así, si la poesía olvida el "fantasma de los sentimientos propios" hará posible "volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia"[32].

Sustentan estas reflexiones de García Montero las *auctoritates* de Diderot y de Gil de Biedma, el primero con la "paradoja del comediante" y el segundo con el modelo de poeta que propone "El juego de hacer versos"[33]. Con ese presupuesto de objetivar lo ficticio, afirma que romper con la sensibilidad heredada es participar en el intento de "construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida", en la idea, compartida con Machado, de que no es posible una nueva poesía sin que exprese una nueva moral:

> No importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta en la que abordar la vida. Y en ese sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía[34].

[30] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 121.
[31] P. 39. "Cuando se acepta el distanciamiento como método de trabajo, el poema deja de ser la respuesta sensible a una motivación empírica (o al menos deja de ser sólo eso). Para darse totalmente a un discurso, para imprimirlo un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos" *(ibidem)*.
[32] P. 39.
[33] "El arte es otra cosa / distinta. El resultado / de mucha vocación / y un poco de trabajo. / Aprender a pensar / en renglones contados / -y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos", Jaime GIL DE BIEDMA, *Volver,* ed. Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 119-121 (p. 119).
[34] P. 40.

Álvaro Salvador, por su parte, en "De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad"[35] (publicado en la "Cadena de prensa del Estado" en julio de 1983), indaga en las reflexiones de Juan de Mairena sobre el carácter histórico de los sentimientos, incidiendo así en la teoría de la radical historicidad y en la condición ideológica, históricamente fechada, de los sentimientos, de manera que una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo ahistórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época.

Señala Álvaro Salvador que Machado centró su proyecto teórico en la recuperación del sentido de la historia de España, pero desde el punto de vista de la tradición racionalista burguesa: "Machado, al final de su vida, comprendió que quizá había que coger *otro* tren y construir *otra* historia. Pero Mairena ya había hablado de una nueva sentimentalidad y no de *otra* sentimentalidad"[36].

De este modo, traza un canon, una tradición particular de "la otra sentimentalidad", que pasa por Bertold Brecht, Gramsci, el propio Antonio Machado, Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma y Pier Paolo Pasolini. A partir de estos ejemplos, explica Álvaro Salvador que

> cuando la vida y sus relaciones no sólo se "entienden" de *otra* manera, sino que también se "viven" de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no sólo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucha ternura,* cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un decurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad,* de otra poesía[37].

Así, se insiste en todo momento la «otredad» del proyecto: "No es que ellos no sientan o que nosotros no sintamos, es que nosotros nos negamos a sentir como ellos, a sentir en el pasado y en la muerte"[38].

[35] Cito por Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La nueva sentimentalidad…,* pp. 41-44.
[36] P. 43.
[37] Pp. 43-44.
[38] P. 44.

Javier Egea contribuyó al manifiesto con un soneto en alejandrinos que parafraseaba un conocidísimo poema de Juan Ramón Jiménez y en el que, como en el modelo que recrea, el joven poeta compendiaba su trayectoria, describiendo su propio escenario y resumiendo en el último terceto el sentido de su proyecto poético:

> Vino primero frívola –yo niño con ojeras–
> y nos puso en los dedos un sueño de esperanza
> o alguna perversión: sus velos y su danza
> le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.
>
> Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras
> porque también manchase su ropa en la tardanza
> de luz y libertad: esa tierna venganza
> de llevarla por calles y lunas prisioneras.
>
> Luego nos visitaba con extraños abrigos,
> mas se fue desnudando, y yo le sonreía
> con la sonrisa nueva de la complicidad.
>
> Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
> y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
> pequeño pueblo en armas contra la soledad.

Varios años después, Andrés Soria Olmedo resumió y recapituló el proyecto de «la otra sentimentalidad» de la siguiente manera:

> Dado el propósito de hacer una poesía de indagación más que de consolación, de transformación moral más que de descripción de la belleza del mundo, en la tradición de la izquierda, no basta el viejo modelo de la poesía comprometida, en la que se infiltra lo pastoral y la épica, con su maniqueísmo; tampoco la rebeldía ingenua ni la mera crítica del lenguaje; la crítica metapoética de la última neovanguardia ha revelado que el poema es un simulacro, un fruto que hay que descortezar y un artefacto cuya forma puede engañar. No queda más remedio que trabajar sobre lo que se conoce, que es el yo y sus sentimientos. Pero ese yo, paradójicamente, es el lugar de lo desconocido, de lo inestable, de lo variable. Es un yo sin prerrogativas. Y los sentimientos, más seguros que las razones, están sujetos a la generalización. De modo que hay que fabricarlos cuidadosamente, en su precariedad, extrayéndolos de la experiencia vivida, observada y disfrutada en concreto, con toda su limitación, sin intentar sustraerlos al tiempo y a su usura. La ganancia de esa operación reductiva está en la intensidad del efecto sobre un lector "semejante" y "hermano" de la voz que habla.
> Para ello hace falta fabricarse un canon, hay que hacerse una genealogía; de ahí la necesidad de emanciparse de los mayores inmediatos, los novísimos, y buscar más

> atrás: en Manuel y Antonio Machado, en Jaime Gil de Biedma y Ángel González, en toda una veta de poesía irónica, reflexiva, de lenguaje próximo al cotidiano y de escenarios reconocibles.
> Para los granadinos el "poeta fuerte", en el sentido que Harold Bloom da a ese término, fue Jaime Gil de Biedma[39].

En los años siguientes al manifiesto hubo otras actividades y publicaciones que, sin alcanzar la significación de las que hemos visto, son importantes para el estudio del periodo, fundamentalmente por su dimensión colectiva. Entre ellas podría citarse la antología *1917 versos*[40] (1987), que se abría con un prólogo de Benjamín Prado titulado "La otra sentimentalidad" y acogía poemas políticos y anti-OTAN de Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado y Javier Salvago, precedidos por el terceto final del soneto de Alberti "Si proibisce di buttare inmondezze" ("Y ante tanta miseria y tanto andrajo / una mano que pinta noche abajo / por las paredes hoces y martillos"[41]), y sobre todo habría que destacar la publicación del cuaderno *País de amor* (1986), en el que colaboraron, entre otros, Alberti, Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora, Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez, con un ensayo, "Lección de cosas: poesía e historia (o mi paseo solitario en el otoño)", en el que se recapitulaba el proyecto de «la otra sentimentalidad».

Presenta los poemas reunidos en el folleto como demostración de que el verdadero compromiso de la poesía "consiste en ser lo que es: la producción de un artificio o un arte. En suma, no una esencia previa sino una producción histórica. Producción y no construcción. Construir significa creer en las *formas previas* de un supuesto espíritu"[42]. La historia es la única realidad posible en la que los seres humanos se hacen y se producen y la poesía es historia y artificio, su valor es siempre histórico, de manera que se puede comenzar a hacer otra historia, aunque sólo sea partiendo de la base de hacer otra poesía, de su carácter de artificio y de práctica ideológica. Y continúa: "Si la poesía es artificio y si, en consecuencia, la podemos producir o leer en su propia historicidad

[39] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, pp. 124-125.
[40] Javier EGEA, Luis GARCÍA MONTERO, Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, Benjamín PRADO, Álvaro SALVADOR y Javier SALVAGO, *1917 versos,* Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987.
[41] Rafael ALBERTI, "Si proibisce di buttare inmondezze", *Roma, peligro para caminantes, in Obra completa,* Poesía 1964-1988, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 21-22. Puede verse el análisis de este soneto que hace Juan Carlos RODRÍGUEZ, "El mito de la poesía comprometida: R. Alberti", *La norma literaria…*, pp.301-338.
[42] Cito por Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad…*, pp. 70-74 (p. 70).

(que es la nuestra) quiere decirse con ello que también podemos transformarla. Transformar la poesía o la historia en bloque"[43]. Hacer la historia o la poesía implica la capacidad de transformarla, desde el "*convencimiento* irónico"[44] de que tal transformación es posible.

Años después, Juan Carlos Rodríguez, en la introducción de su ya citado libro *Dichos y escritos*[45], resumió desde esa mirada retrospectiva las claves del proyecto que consideraba fundamentales: en primer lugar, la propuesta planteaba escribir desde la concepción marxista del mundo pero arrancando desde la propia subjetividad, "construida y podrida por el capitalismo", y que desde entonces se había presentado como la verdad misma de las cosas. Por otra parte, el "experiencialismo" que se había ido extendiendo por todo el país llevaba a entender la lengua de forma materialista, como "herramienta de trabajo" y "medio de comunicación", pero había que dar un paso más y romper la "relación sujeto/objeto" en la que se basa cualquier tipo de expresividad, es decir, acabar con la idea de un yo expresándose, expresando una supuesta verdad interior, pues la individualidad está construida por un inconsciente ideológico, por la historia, y la escritura tiene su propia objetividad, que le viene dada por el inconsciente ideológico literario de cada coyuntura histórica. Se apostaba así por un discurso cotidiano y materialista, lejos ya de la ideología de la palabra poética, ya que la escritura materialista tenía que abolir la dicotomía kantiana entre razón y sensibilidad y pureza e impureza.

Punto final. Hacia la poesía de la experiencia

El propio Juan Carlos Rodríguez ha explicado que si estos presupuestos marxistas que hemos visto constituían la base de la originaria "otra sentimentalidad", con el tiempo se produjo una progresiva pérdida de dureza (en un grado mayor o menor, según cada poeta, y no sólo los firmantes del manifiesto) y finalmente una correlación con los planteamientos de la llamada poesía de la experiencia. Así, y a pesar de que ha habido algunas opiniones en contra, ""La otra sentimentalidad" no se opone a la poesía de la

[43] P. 72.
[44] P. 74.
[45] Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos…*, pp. 19-55.

experiencia, sino que la integra"[46]. Cuestión distinta es que, como decíamos, cada uno de los tres firmantes del texto de 1983 haya evolucionado de manera distinta y en ese camino haya mantenido una relación determinada con estas posturas que defendían en la primera mitad de la década de los ochenta: como veremos posteriormente, Javier Egea continuó destacando el carácter rupturista y revolucionario del proyecto, lo que lo abocó al silencio en los últimos años y quizás dificultó una difusión más amplia de su obra, Álvaro Salvador, aunque mostró su desacuerdo con que los presupuestos originarios del manifiesto se hubiesen diluido en propuestas más amplias, también ha llevado a cabo un replanteamiento profundo de sus principios teóricos, y Luis García Montero ha ido a lo largo de estos años reajustando sus poéticas y exponiendo teóricamente su posición, que ha ido confluyendo también con la estética experiencial.

Naturalmente, los tres firmantes del manifiesto no fueron los únicos poetas que se incorporaron a la propuesta[47]. Entre los demás autores integrados en lo que fue "la otra sentimentalidad", podemos destacar a Antonio Jiménez Millán, ya citado al hablar de *1917 versos,* o a Ángeles Mora, que con Teresa Gómez e Inmaculada Mengíbar, "constituyen una voz femenina bien representada en la otra sentimentalidad"[48].

Conviene detenernos en el papel de estas mujeres poetas en el proyecto que venimos analizando, pues "aquí no se trataba sólo de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina"[49]. Si, según los presupuestos de "la otra sentimentalidad", la poesía no es expresión de los sentimientos ni de una supuesta alma o verdad interior, sino algo que se produce, en el sentido fuerte del término, a partir de una experiencia y de un inconsciente, en el caso de las mujeres poetas, como ha explicado repetidamente Ángeles Mora y puede verse en sus poemas,

[46] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…,* p. 124. La misma opinión defienden, entre otros, Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos…,* y Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", *in* Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética…,* p. 38, o el propio García Montero. Una opinión contraria es la que defiende Amparo Amorós, para quien la defensa de la poesía como ficción se oponía a las corrientes del intimismo y la poesía de la experiencia, Amparo AMORÓS, "¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", *Ínsula,* nº 512-513, 1989, pp. 63-67.

[47] En la antología de Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad…,* además de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, encontramos poemas de Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Teresa Gómez, Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar.

[48] Francisco DÍAZ DE CASTRO, "Presentación", *La otra sentimentalidad…..,* pp. 9-33 (p. 20).

[49] Sultana WAHNÓN, "Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia", *in Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa,* Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510 (p. 499).

se busca saber, sobre todo, "cómo hablamos nosotros, animales ideológicos"[50], desde la necesidad de olvidar "ese atroz inconsciente de ser mujer", de romper con la idea de que ella pertenecería «al mismo ámbito –el del sentimiento y la sensibilidad, el de lo sublime– que la poesía". De aquí la doble distancia que necesariamente se han tenido que imponer las mujeres a la hora de escribir poesía, de producirla, de tener voz y tomar la palabra (pues "la poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer"): frente a sí misma, como puro sentimiento y sensibilidad, como poesía hecha carne, y frente al discurso poético femenino que se le había dado desde fuera[51] y que obliga a dar salida a esa entelequia o mistificación llamada "feminidad" o "esencia de lo femenino".

Hemos insistido en que, desde los planteamientos teóricos de «la otra sentimentalidad», no basta con entender la lengua de forma materialista, sino que además hay que romper con la idea en la que se basa todo tipo de expresividad, es decir, la de un yo que se expresa en el objeto poema y que expresa, por tanto, una supuesta verdad interior, puesto que la individualidad está construida por un inconsciente ideológico y la literatura tiene su propia objetividad, radicalmente histórica, que le viene dada por el inconsciente ideológico literario de cada coyuntura concreta. Así, como hemos repetido, no existe un lenguaje poético previo y, de acuerdo con estos planteamientos, en el caso de los poetas de "la otra sentimentalidad" se apuesta por un discurso cotidiano y materialista, lejos de la ideología de la palabra poética. Pero hemos visto que en el caso de las mujeres poetas este problema lleva aparejado una segunda vuelta: no sólo hay que producir un discurso fuera de la ideología de la palabra poética sino que hay que hacerlo además lejos del discurso poético específicamente femenino que siempre se ha dado desde fuera (sublimado, cursi, puro sentimiento), lejos, en definitiva, del inconsciente de ser mujer ("Mujer como mi vida: / el agrio amanecer / de cada día"[52]), una distancia que conduce a la ironía[53] como arma imprescindible para

[50] "Poética", *in* Noni BENEGAS y Jesús MUNÁRRIZ (ed.), *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española. Antología,* estudio preliminar de Noni Benegas, Madrid, Hiperión, 1997.
[51] Así lo explica Miguel Ángel GARCÍA, "Sobre ángeles (o el verbo de las personas)", *in* Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas? Antología,* Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Colección 4 Estaciones, 2000, pp. I-X.
[52] "Metafísica y ética (Crítica de la Razón práctica-pura)", Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas?...,* p. 21.
[53] En "Yo, feminista, en un concierto", leemos: "Cuadros para una exposición de Moussorgsky / juegos de cartas de Stravinsky / (intermedio de las mil y una noches de Strauss) / que hoy puedo ya oír la música en vaqueros / dice mi amiga –digo– que a fin de todo y cuentas / las mujeres no existen / sino / como apresuradamente sucias o amorales / -pero tan temblorosas por el frío– / (Aunque, niño, por verte / la

romper con esa ideología de la mujer como poesía, sentimiento y sensibilidad (un camino que ya había iniciado, por ejemplo, Rosalía de Castro, una de las influencias que Ángeles Mora reconoce como fundamentales en su obra, al escribir "como lo que era, una mujer, pero sin falsos complejos femeninos"[54]).

Es por todo esto por lo que Juan Carlos Rodríguez ha señalado que la escritura de Ángeles Mora no se constituye como la producción de un lenguaje femenino autónomo (estas poetas han mostrado siempre un gran recelo ante la búsqueda de un lenguaje poético femenino) sino de "una imagen de la mujer libre a través de (a pesar de) ese lenguaje viciado y ensuciado, de ese lenguaje cotidiano del mercado (incluso el supuesto lenguaje poético)"[55]. La poesía es vida y con ese lenguaje puede producirse, con un discurso cotidiano, en la lengua de casa, como en el "Soneto de tu nombre":

> Quisiera que tu nombre pronunciara
> todo lo que en la vida me rodea,
> que lo diga la cal de la azotea,
> que la ropa que escurre lo cantara.
>
> Que la maceta, el sol, el agua clara,
> el tejado, el jabón, la chimenea,
> la sábana y el aire que la orea
> y todo en torno a mí lo salpicara.
>
> Quisiera que tu nombre fuera escrito
> por el humo y la espuma, al mediodía,
> poniendo en cada sílaba un exceso.
>
> Y recibiera yo todo su peso
> y la explosión de vida que me envía
> con el mismo fervor con que hoy lo evito[56]

---

punta del pie / si tú me dejaras / veríamos a ver…) / Salvo que allí soñada y en la fila / de al lado, con Moussorgsky / trucándole las cartas a Stravinsky, / cómo decir a voces que te quiero: / si nadie habla en voz alta / en un concierto", *in* Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 162-163.

[54] "Poética", *Ellas tienen la palabra…* Es interesante en este sentido el poema "Casa de citas": "Durante algunos años / padecí "mal de citas". / Mis poemas / iban acompañados de ilustres firmas / (casi siempre varones: / ellos son más famosos / y saben fatigar las librerías) / Pero también me dejé acompañar / por altas escritoras / con las que dialogaron mis versos. / Mínimos homenajes, / pensaba yo, / pura mitomanía. / Hoy, al recordármelo / alguien, me hace dudar: / ¿Complejos de mujer? / ¿Deudas del corazón? / ¿Pura literatura? / O más sencillamente: / no borrar nuestras huellas", *¿Las mujeres son mágicas?...,* pp. 52-53.

[55] Juan Carlos RODRÍGUEZ, "Ángeles Mora o la poética nómada", *in* Ángeles MORA, *Contradicciones, pájaros,* Madrid, Visor, 2001, pp. 7-18.

[56] "Soneto de tu nombre", *in* Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 446.

Este proceso se lleva a cabo "de modo y manera que la poesía se instala en la vida de todos los días, "descalzos" a menudo, en el territorio de la "razón práctica-pura", y se pasa del lenguaje recibido del corazón a una suerte de "épica cotidiana""[57], en la que se sigue mirando con impaciencia hacia la izquierda ("Durante mucho tiempo / he esperado con la impaciencia / con que miran hacia la izquierda / los pasajeros / en la parada del autobús"[58]).

Como hemos señalado anteriormente, cada uno de los tres firmantes del manifiesto de 1983 ha seguido una trayectoria distinta y ha mantenido una relación determinada con estas posturas que defendían en la primera mitad de la década de los ochenta. Luis García Montero ha ido a lo largo de estos años reajustando sus poéticas y exponiendo teóricamente su posición[59], que ha confluido con la corriente poética de la experiencia[60], que sería, "tal y como la entiende García Montero: verosimilitud, representación y no "expresión", artificio o "simulacro", personaje poético, conocimiento de las reglas, distinción entre vida y literatura, escenarios urbanos y realistas"[61]. Se habla de verosimilitud, no de verdad, porque la poesía no es el lugar de la expresión de una supuesta verdad íntima del sujeto, a la vez que se insiste en la búsqueda del distanciamiento, es decir, de la representación, en la línea de la tradición ilustrada. El

[57] Miguel Ángel GARCÍA, "Sobre ángeles…", p. IV. En "La chica más suave» se nos dice: "Perteneces –lo sabes– a esa raza estafada / que el dolor acaricia en los andenes. / Medio mundo de engaño conociste / y el resto fue mentira. / Has llegado hasta aquí / huyendo de mil días / que pasaron de largo. / Has llegado hasta aquí / para mostrar a todos tu inefable pirueta, / ridículo equilibrio, / ese nado a dos aguas, / piedra de escándalo, / ese triste espectáculo que ofreces, / esas gotas de miedo que salpican / tus insufribles lágrimas. / Aparta", *¿Las mujeres son mágicas?...,* pp. 22-23.

[58] "El porvenir tarda demasiado", Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas?...,* p. 57. En "Variaciones sobre Wordsworth y Auden", leemos: "Todas las cosas que me han sido familiares, / esperanza y dolor, ternura y odio, / las leyes que regían nuestros nombres, / no me conocen ya ni las conozco. / Las palabras más limpias que aprendí, / amor y paz, / yacen ensangrentadas cerrando los caminos. / Los discursos más vivos, más honestos / han caído manchados y arrastrados / por los suelos. / Ninguna palabra sobrevivió / a nuestra historia. / Y en un río que pudre hasta los mares, / cínicos y homogéneos nadamos / y guardamos la ropa", pp. 55-56.

[59] Véase el estudio de Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", *in* Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética…,* pp. 20-63. Puede verse también el trabajo de Pedro ROSO, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero,* Córdoba, Trayectoria de Navegantes-Suplemento de Antorcha de Paja, 1993, o el prólogo de José Carlos MAINER, "Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista", *in* Luis GARCÍA MONTERO, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995),* Madrid, Hiperión, 1997, pp. 9-29.

[60] Contamos con un texto del autor dedicado a la poesía de la experiencia en Luis GARCÍA MONTERO, "Una musa vestida con vaqueros", *Aguas territoriales…,* pp. 69-76.

[61] Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", pp. 29-30.

poema es un artificio, como puede verse claramente en el ya famoso poema XXV de *Diario cómplice,*

> Recuerda que tú existes tan sólo en este libro,
> agradece tu vida a mis fantasmas,
> a la pasión que pongo en cada verso
> por recordar el aire que respiras,
> la ropa que te pones y me quitas, [….]
> Recuerda que mi reino son las dudas
> de esta ciudad con prisa solamente,
> y que la libertad, cisne terrible,
> no es el ave nocturna de los sueños,
> sí la complicidad, su mantenerse
> herida por el sable que nos hace
> sabernos personajes literarios,
> mentiras de verdad, verdades de mentira.
> Recuerda que yo existo, porque existe este libro,
> que puedo suicidarnos con romper una página[62]

El poema, como vemos, es, como cualquier otro producto artístico, un artificio, lejos de la subjetividad divinizada de la mitología del furor y la inspiración románticos y en la línea del pensamiento ilustrado que, en opinión de García Montero, teorizó la dignidad el artificio, tanto en el terreno de las relaciones sociales y políticas, con las teorías sobre el contrato social, como en el estético. Así, construir un poema lleva consigo conocer el oficio, la técnica, construir los efectos, y ser consciente de que la poesía es un género de ficción[63] en el que, por tanto, es necesario distinguir entre el yo literario y el yo biográfico, saber que el protagonista de un poema, el que habla, es un personaje que cuenta al lector (una convención retórica más, otro artificio literario: "Déjame que responda, lector, a tus preguntas, / mirándote a los ojos, con amistad fingida, / porque esto es la poesía: dos soledades juntas / y una experiencia noble de contarnos la vida"[64]) historias ficticias. Del mismo modo, y en estrecha unión con ese planteamiento de la poesía como género de ficción, apuesta García Montero por una

[62] Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética…*, pp. 146-147.
[63] Tenemos un estudio de García Montero dedicado a la poesía como género de ficción en Luis GARCÍA MONTERO, *Aguas territoriales…*, pp. 13-32.
[64] Son los primeros versos del poema "Espejo, dime", de *Rimado de ciudad,* que finaliza: "y pienso en ti, lector, con amistad fingida, / porque esto es la poesía: dos soledades juntas / y una verdad que ordena tu vida con la mía", *Antología poética…,* pp. 117-124. Afirma García Montero: "Cuando escribo pienso en el lector, otra convención retórica que acaba refiriéndose a uno mismo, porque todo artesano ocupa al escribir el espacio de un lector inventado", Luis GARCÍA MONTERO, "Confesionario", *Confesiones poéticas,* Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1993, p. 211.

escritura "realista", en la que se utilice la historia y la vida cotidiana como material poético ("si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones"[65]), desde la convicción de que en poesía realismo y utilidad van de la mano, pues el oficio poético se entiende como una ética que no disocia entre la experiencia del poeta y la experiencia del ciudadano que conoce sus responsabilidades éticas y que quiere, por tanto, decidir sobre la realidad, ir construyéndola como se construye el poema, en la posición de una experiencia histórica concretada siempre desde la individualidad, en primera persona, entendiendo a la vez que la individualidad y la primera persona, el yo, el sujeto, son una construcción histórica. Como ha explicado Miguel Ángel García,

> los poetas puros sacralizan la individualidad privada, se mantienen ajenos a lo que ocurre en la historia; los poetas comprometidos con la sociedad, en cambio, sacrifican su individualidad y se consagran al espacio de lo público y colectivo. Ni unos ni otros ponen en duda la subjetividad burguesa, constituida bajo la doble faz de lo privado (los sentimientos) y lo público (la Razón). Sí que se cuestiona esa subjetividad burguesa cuando en los poemas se reflexiona sobre la propia intimidad, sobre "la constitución ideológica de la educación sentimental", y cuando en los textos se interpreta la experiencia propia desde un punto de vista histórico. Los individuos y sus sentimientos están construidos por la historia [66].

Este segundo postulado del que hablábamos, el de la utilidad[67], hay que entenderlo de nuevo ligado a la tradición ilustrada, en la línea del "realismo singular"[68] del que habla García Montero tras cuestionarse las relaciones entre literatura e historia.

---

[65] Y continúa: "Una poesía de la realidad es mucho más verosímil hablando de lo que pasa en la calle que de los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa", Luis GARCÍA MONTERO, "Los argumentos de la realidad", *Confesiones poéticas,* Granada, Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1994, p. 236. Igual que con la alusión a las conocidas palabras de Machado se dice que para hacer una poesía de la realidad hay que huir del lenguaje afectado, se utiliza el paisaje urbano como telón de fondo para esta misma manera de entender la poesía.

[66] Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", p. 40.

[67] "La poesía se convierte en un género útil en el momento en que, bajo las condiciones aludidas, nombra la realidad y las experiencias comunes. El único modo que tienen los poemas de justificarse, de ser necesarios, es resultando útiles para pensar y sentir", Miguel Ángel GARCÍA, "Introducción", p. 41.

[68] Véase Luis GARCÍA MONTERO, *El realismo singular,* Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993. Sobre la utilidad, puede verse la conferencia de García Montero "¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)", *in* Luis GARCÍA MONTERO y Antonio MUÑOZ MOLINA, *¿Por qué no es útil la literatura? ,* Madrid, Hiparión, 1993.

Álvaro Salvador, por su parte, aunque mostró su desacuerdo con que los presupuestos originarios del manifiesto de 1983 se hubiesen diluido en propuestas más amplias, también ha llevado a cabo un replanteamiento profundo de sus principios teóricos y de su actividad poética. Fue el primero de los poetas de "la otra sentimentalidad" en publicar: *Y…* (1971), que fue Premio García Lorca de ese año, *La mala crianza* (1974), *De la palabra y otras alucinaciones* (1975) y *Los cantos de Ilíberis* (1976).

El poema que daba título al libro de 1974, "La mala crianza", comenzaba diciendo:

> Nosotros los nacidos en los años cincuenta,
> además de partir
> el siglo en dos mitades,
> además de nacer sin pérgola
> y con tenis (perdonadnos a medias)
> sencillamente fuimos
> mal criados con saña[69].

Soria Olmedo ha escrito que "quizá se encierre en estos versos de Álvaro Salvador una voluntad de cambio que impulsó la transición desde la dictadura de Franco a un régimen de libertades"[70]. Esa voluntad de cambio puede leerse en todos los poemarios anteriormente señalados que, además, dan muestra de un proceso de aprendizaje muy diverso, desde las vanguardias, a cuya simpatía ha seguido abierto, siendo uno de los pilares de su poética, al rock ("Álvaro Salvador comienza su carrera poética casi sin ser poeta: más bien como "letrista" de temas *beats* o *rockeros,* imitando de lejos a Bob Dylan (lo cual no quiere decir, obviamente, que escribiera letras para canciones) y a toda la problemática musical de "rebeldía" de la época. Sólo que sin música"[71]), proceso del que podría decirse que culminó en *Las cortezas del fruto* (1980) que, en opinión de su autor, inauguró, junto con *Paseo de los tristes,* de Javier Egea y *El jardín extranjero,*

[69] "La mala crianza", *in* Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, pp. 418-421 (p. 418).
[70] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 82. Y sigue diciendo: "Tal voluntad comienza a cristalizar en 1968, a compás (provinciano, si se quiere, pero rigurosamente histórico) con los movimientos de París y Berkeley, cuyas sacudidas alcanzan la remota ciudad de Granada. Hoy puede verse con claridad que novedades de ese año tan diferentes como la revista *Poesía 70* y *Tragaluz* y el libro *Tigres en el jardín* de Antonio Carvajal reunían un designio común de modernidad, de puesta al día con otras iniciativas de Europa y América y de rebelión contra el pasado inmediato y el presente opresivo, por más que no se identifiquen la protesta, la neovanguardia y el nuevo esteticismo" (*ibidem*).
[71] Juan Carlos RODRÍGUEZ, "La guarida inútil", p. 45.

de Luis García Montero, la nueva poética que se iniciaba en Granada[72], y que apareció con el prólogo de Juan Carlos Rodríguez "La guarida inútil", que, como hemos señalado anteriormente al comentar el texto, constituyó casi un precedente de los manifiestos de "la otra sentimentalidad". Allí, a la altura de 1980, afirmaba Juan Carlos Rodríguez de Álvaro Salvador que lo mejor de su obra estaba en "sus repetidos intentos de ruptura, en sus continuas búsquedas y tentativas por abandonar la vieja atmósfera inicial y conseguir al fin "profesionalizar" su propia estética: en el sentido materialista indicado"[73], y resumía así su trayectoria poética hasta ese momento:

> Una primera etapa podría titularse: *La poesía rebelde y su aniquilación*. Pues, en efecto, se trata de una etapa cubierta básicamente por el libro *La Mala Crianza*, donde se mezclan todas las temáticas típicas del *revolté,* más o menos ingenuo y provinciano, forjadas en torno a ese horizonte del 68 y los *beatsï*. […] Una segunda etapa podría denominarse: *De la raíz a la corteza* –y obviamente, con estos títulos me refiero siempre a obras de Álvaro Salvador–. La raíz (o las raíces) sería la época abarcada por el libro *Los Cantos de Ilíberis* […] no nos engañemos: lo que se pretende es volver a la literatura no para *hacer literatura –sic–* sino para perfeccionar, pulir, trabajar su instrumento: el verso. […] Y finalmente llegamos al libro que hoy presentamos, *Las Cortezas del Frutoï*. […] creo que Álvaro Salvador ha iniciado ya hoy unos nuevos caminos poéticos, pero ¿cuáles? Así como Althusser habla de *la nueva práctica* de la filosofía (¿sabe alguien lo que eso es?) o Balibar habla de una *nueva práctica* de la política (¿sabe alguien lo que eso es?), así también hoy múltiples intelectuales y poetas hablan de (y luchan por) una *nueva práctica materialista de la poesía* o de la literatura en general, pero ¿sabe alguien lo que eso es? Esperemos, entre todos, llegar a encontrar la solución justa a tanta pregunta. O, mejor dicho, y parafraseando a Brecht, alcanzar algún día, a fuerza de preguntarnos, la capacidad colectiva y personal de poder dar una respuesta. La poesía… ¿una guardia inútil? Álvaro Salvador es un gran poeta[74].

[72] Años después, Álvaro Salvador escribió que con "la otra sentimentalidad" "quisimos nombrar un modo de enfrentarnos con el hecho poético y con su elaboración, cuyos planteamientos fundamentales se sustentaban en todo ese cuerpo teórico señalado [las obras y el pensamiento de Juan Carlos Rodríguez] y en los hallazgos y aportaciones personales que nosotros fuimos investigando y descubriendo, tanto en Machado, como en Brecht, en Alberti, en el grupo del 50 o en la tradición anglosajona. En resumen, podemos decir que fueron tres textos, *Las cortezas del fruto* (1980), de Álvaro Salvador, *Paseo de los tristes* (1983), de Javier Egea y *El jardín extranjero* (1983), de Luis García Montero, los que inauguraron la nueva poética en el transcurso de apenas dos años, y a los que habría que añadir el híbrido *Tristia* (1982), firmado por un tal Álvaro Montero, bajo el que se escondía la identidad colaboradora de García Montero y Álvaro Salvador", Álvaro SALVADOR, "Con la pasión que da el conocimiento: Notas acerca de la llamada *otra sentimentalidad*", Álvaro SALVADOR, *Letra pequeña,* Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 209-220.

[73] Juan Carlos RODRÍGUEZ, "La guarida inútil", p. 50.

[74] "La guardia inútil", pp. 53-55.

En 1981 aparece *Tristia,* escrito con García Montero bajo el pseudónimo de Álvaro Montero, en un significativo juego de identidades que nos muestra una vez más la idea, esencial para estos poetas en ese momento, de literatura como algo colectivo (de ahí las colaboraciones en el ya mencionado *Manifiesto Albertista* o en *La otra sentimentalidad* de 1983[75], así como en iniciativas como la que dieron lugar al volumen colectivo *Granada Tango,* o los distintos colectivos y revistas de los que ya hemos hablado, el intercambio de dedicatorias, citas y alusiones entre unos y otros, en la intertextualidad constante en sus obras en ese momento, que dan idea de la afinidad estética y teórica, que era buscada y vista por ellos mismos como indispensable, circunstancia no puede entenderse como un "fenómeno de época" sino más bien al contrario, pues en los años ochenta, «salvo "la otra sentimentalidad", que la crítica ha detectado como fenómeno inactual, podría decirse que la aventura individual prevalece sobre la empresa colectiva»[76].

Tras la aparición, en 1985, de *El agua de noviembre* y, en 1992, de *La condición del personaje*[77], que la crítica ha considerado todavía dentro de los planteamientos de "la otra sentimentalidad"[78], Álvaro Salvador ha llevado a cabo una profunda revisión y replanteamiento de sus principios teóricos y de su relación con estas posturas de principios de los ochenta, para lo que se ha vuelto a interrogar sobre los presupuestos teóricos, críticos y éticos de la propuesta.

---

[75] El propio Álvaro Salvador ha escrito, refiriéndose a esos años, que en torno a la figura y el pensamiento de Juan Carlos Rodríguez se creó "una verdadera escuela de teóricos que pretenden introducir una nueva visión del discurso literario, tanto desde el punto de vista de su análisis como de su génesis", de manera que estos poetas "comienzan a plantearse la posibilidad de elaborar un nuevo discurso poético de acuerdo a estas "otras maneras" de entender la realidad y la literatura", Álvaro SALVADOR, "Con la pasión que da el conocimiento…", pp. 209-210.

[76] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 115.

[77] Uno de los poemas que encontramos en este libro es el titulado "Siesta": "Si escribo estas palabras temo dar una imagen / de escritor que conoce su oficio y sus recursos, / temo no dar la talla, carnal, enamorada, / de un hombre que ha pisado el umbral de sus sueños. / Si digo que mis sueños, durante tantos años, / repitieron el sueño de tu cuerpo desnudo, / la estación de tu abrazo, el reguero de fresas / que dejas en mis días, festivos desde ti, / unidos desde ti a la fantasía / de una dulce verbena interminable, / puede que mis palabras, palabras de poeta que maneja sus armas, / sean sólo el simulacro / de una emoción, de la pasión que da el conocimiento / cuando rozamos la punta de los sueños. / Si digo que tu rostro, sonriente y mojado, / me guiña contra el cielo de cada escaparate, / el único sonido tu voz que me enajena / más acá de la vida, dentro ya de mis sueños; / si digo que no tengo otro olfato que el tuyo, / que puedo, como en sueños, reconocer mi aliento / cuando no estás conmigo, cuando no puedo olerte / el vino derramado por tu espalda y mi pecho; / si digo que te quiero como a nadie he querido / en este mundo torpe, lleno de medias tintas, / temo dar una imagen de escritor recurrente, / temo no dar la talla del hombre que quisiera / explicar cómo, a veces los sueños toman cuerpo, / nos citan una noche, nos besan, nos desnudan, / nos dejan en las sábanas una flor de alegría".

[78] Así lo afirma, por ejemplo, Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad…*, p. 19

Javier Egea, como hemos repetido, continuó destacando a lo largo de su trayectoria el carácter rupturista y revolucionario del proyecto de "la otra sentimentalidad", lo que lo abocó al silencio en los últimos años. Probablemente, podría decirse que de entre todos estos poetas de los que hemos venido hablando, Javier Egea fue el que se distinguió de manera más clara y sistemática en la ruptura y la diferencia, motivo por el que insistiremos de manera particular en su producción poética.

Tras una primera poesía de corte todavía muy juvenil[79] (*Serena luz del viento* se publicó en 1974), Javier Egea escribe *A boca de parir*[80], su segundo libro, en el que encontramos poemas como este "19 de mayo", con el que se abre la segunda parte:

Existe una razón para volver.
6 de la madrugada de la calle Lucena
donde los basureros y el sereno
tenían su eterna cita
con el café con leche y el aguardiente seco,
adonde los borrachos concluían
la noche soñolienta del vino repetido.

19 de Mayo. Pensión Fátima
en donde la pregunta del abrazo desnudo
supo al fin el porqué de tanta lucha,
la clave del sudor sobre las sábanas,
y la virginidad redonda, amanecida,
reconoció la llave de su casa madura,
con una verde mano le puso rumbo exacto
y la llevó a su centro
y siempre siempre siempre
nació allí la tormenta del esperado amor
como un racimo.

¿Quién hubiera pensado
que la 3ª planta,
la habitación oscura,
el urinario sucio,
las hojas del diario clavado en la pared
y la maceta artificial,
el plástico
de las flores chillonas,

[79] Dice Javier Egea que "a partir de la noche romántica, sin duda los poetas encuentran en ésta el espacio marginal idóneo donde practicar su rebeldía de seres malditos, simple inversión fenomenológica de la norma. Yo accedí a la poesía por esos caminos de marginalidad rebelde", Javier EGEA, *Troppo mare,* Málaga, Diputación de Málaga, Col. Centro Cultural Generación del 27, 1987, cubierta posterior.
[80] Javier EGEA, *A boca de parir,* Granada, Universidad de Granada, Col. Zumaya, 1976.

iban a ser testigos
de aquel incandescente poderío,
de tanta luz sin freno,
de aquella tempestad acribillada?
Después de tantos pájaros
persiste en los teléfonos del aire,
en alta mar aún vive
y es el regreso un tramo de la vida.

Existe una razón
para volver a la ciudad del gozo,
a la pequeña aldea de la pensión barata
y las comadres
raídas de la esquina.
Existe una razón
para aquella manzana de casas apagadas,
para una turbia calle
que fue la geografía de mi primer amor,
el mapa donde tuvo mi gran pasión su cuna[81].

Con *A boca de parir* nos encontramos ante una evolución hacia la necesidad de la denuncia y el compromiso, siempre teniendo en cuenta que se trata de "un libro de poemas que aparece en plena transición política, una época de agitación y expectativas, de atisbos de libertad, con el temor y la esperanza inevitablemente unidos"[82], con todas las complejidades teóricas que, como ya hemos visto, llevaba aparejada la práctica del "compromiso"[83]. En esa línea, a finales de los setenta, escribió una serie de poemas políticos que reunió con el nombre de *Argentina 78,* un alegato contra los dictadores latinoamericanos que no se publicó hasta 1983, con un total de diez poemas:

[81] Sobre este poema ha escrito Soria Olmedo que "la circunstancia concreta se alía con la historia concreta y la topografía concreta en un producto desarmante, por el contraste de lo humilde de la circunstancia y lo extraordinario del acontecimiento", Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…,* p. 157. Y para García Montero, el poema "buscaba la libertad de los cuerpos, la dignidad de un deseo capaz de ennoblecer las habitaciones más degradadas de la Historia", Luis GARCÍA MONTERO, "Hermano Javier", *in* Javier EGEA, *Contra la soledad…,* pp. 187-190.

[82] Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, "Existe una razón para volver", *in* Pedro RUÍZ PÉREZ (ed.), *Contra la soledad. Javier Egea,* DVD, Barcelona, 2002, p. 136.

[83] Según Álvaro Salvador, Javier Egea se situó en una línea de práctica del compromiso que "garantizaba la salvación individual, el fin del infierno existencial, si el poeta era capaz de inmolar el *yo* en el altar de la colectividad", a la vez que señala que "tanto sus maestros como sus compañeros no buscaban exactamente eso, sino más bien su superación o algo parecido", Álvaro SALVADOR, "Contra el olvido", *Letra pequeña…,* pp. 185-186. Ya hemos señalado que, dentro de la nueva manera de articulación de las relaciones entre poesía e historia, los principios teóricos de "la otra sentimentalidad" señalaban la poesía comprometida como un mito que no pone en duda la tradicional ideología burguesa del artista y que cambia los contenidos sin revolucionar la escritura.

Yo te digo, Videla,
que viven los poetas con los ojos abiertos
y miran y conocen y sienten conociendo
y entonces dos caminos:
Apoyar a la muerte o defender la vida.

Por eso va mi canto hacia ti como un grito,
como un puño gigante.

¿Quién eres tú sino la vida rota,
sino toda la muerte vestida de payaso?[84]

En estos primeros años 80 se popularizaron algunos de sus poemas, como el tango "Noche canalla", premiado en el concurso de letras que se organizó en 1981 y que, como dijimos, se publicó en el libro colectivo *Granada Tango,* con el que se pretendía reivindicar un género marginal, "mirado injustamente con malos ojos desde la P mayúscula de la Poesía"[85] y buscar tangos "en Granada (o sea: acá), y no allá"[86]. La nerudiana "Noche canalla" decía lo siguiente:

Yo no sé si la quise pero andaba conmigo,
me guiaba su risa por la ciudad tan gris.
Ella tenía en su boca colinas de Retama
y el cielo de sus ojos me pintaba de añil.

Yo vi tantas estrellas como ella puso siempre
en aquel cielo raso como un paño de tul.
Ella llevaba el pelo como la Janis Joplin
y los labios morados como el Parfait-Amour.

La he perdido en un bosque de jeringas brillantes
por donde nos decían que se llegaba al mar:
se fue sobre un caballo de hermosos ojos negros,

[84] Javier EGEA, *Argentina 78,* Granada, La Tertulia, 1983. En el poema VI, leemos: "La cena ya dispuesta, / el dictador cavila sonriendo. / Acaricia la mano poderosa, / se la lleva a los labios y la besa. / Luego toma el papel, / siente la pluma palpitar / y firma / con amor la condena". Y en otra de las composiciones escribe Egea: "Será que no tenías donde dejar la baba / y el orín de la espuela, / el salivajo del amanecer, / el paso de la bestia sino en tu propio pueblo. / Será que madrugabas / derramando la olla por el suelo, / arrasándolo todo. / Será que preparabas / para la Casa Blanca la pirueta rota, / el salto de la muerte. / Dictador de la sangre, / autómata temprano, / elefante varado: / sobre la historia pongo mi palabra / y en tu pañuelo escupo, / desde el Sur te condeno a las letrinas, / de vómitos podridos te corono, / lanzo un siglo de pus sobre tu cara. / Que en tus ojos fermente la basura del mundo".
[85] *Granada Tango…,* p. 12.
[86] P. 19.

por más que yo me muera no la podré olvidar.

Bajo el cielo ceniza me conducen mis piernas.
Esta noche no tengo ni esperanza ni amor.
Sólo queda el calor de mi pobre navaja.
Hoy me he visto la cara de un retrato-robot.

A pesar de sus ojos he salido a la calle,
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.
En un barrio de muertos me trajeron al mundo.
Esta noche canalla no respondo de mí. [87]

Aunque publicado después que *Paseo de los Tristes, Troppo mare* (1984) fue escrito con anterioridad, después de tres años de silencio (entre 1977 y 1980, aproximadamente, es decir, desde que dio por terminados los poemas de *Argentina 78* hasta comienzos del 81), un silencio motivado por una crisis personal pero sobre todo estética e ideológica que lo embarcó en un largo proceso de búsqueda.

Tras un viaje real del que se habla en el libro y en el que al parecer se le abrió un nuevo camino por el que continuar haciendo poesía, escribe Javier Egea *Troppo mare,* del que afirmó Juan Carlos Rodríguez en la presentación del poemario: "Ustedes van a escuchar hoy a "otro poeta". No un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado, sino una cosa completa, radicalmente distinta. No *evolución* sino *ruptura*. Un poeta".

Con los claros referentes de Cesare Pavese, del que se toma el título del libro, y de Pasolini, que fue una referencia básica para muchos de estos poetas[88], el poemario está articulado en cinco partes, "Troppo mare" ("Extraño tanto mar, raro este cielo / desgranando de luz sobre la Isleta, / ajeno a este naufragio que se crece en la orilla / en cabos / jarcias/ mástiles…"[89]), "Rosetta", "El viajero", dedicada a Miguel del Pino, que se suicidó arrojándose a las vías del tren ("y hemos de volver / y tú no estás pero tu voz

[87] P. 26.
[88] Según Antonio Jiménez Millán, Pasolini representaba "esa lucidez un tanto desolada que conducía al distanciamiento, a la elegía por un mundo en ruinas, a una apuesta moral que siempre tuvo en cuenta los signos de la crisis y el bagaje de la historia", Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, "Introducción", *Luis García Montero. Complicidades,* Málaga, Litoral, 1998, nº 217-218, p. 7. Este mismo autor ha señalado que *Troppo mare* "se sitúa en la experiencia de los límites para rozar, finalmente, la serenidad de quien se siente traspasado por un "oscuro escándalo de conciencia", en palabras de Pier Paolo Pasolini", Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, "Cruzar la soledad para escapar de casa", *in* Javier EGEA, *Raro de luna,* Madrid, Hiperión, 1990, p. 7, pp. 56-57.
[89] Javier EGEA, *Troppo mare,* edición y prólogo de José Rienda, Granada, Dauro, 2000, p. 33.

nos llama. / Para los que quedamos es más triste el camino. / Quizás alguna tarde, / en alta mar tu sueño y las primeras algas, / como un octubre nuevo, / florecerá en las gavias / una bandera roja, Miguel, que nos reclama"[90]), "El estrago", "Coram populo", locución tomada de Horacio que quiere decir "en público»" y con la que se designaban los espectáculos que podían mostrarse a los espectadores ("Lo que pueda contaros / es todo lo que sé desde el dolor / y eso nunca se inventa. / Porque llegar aquí fue una larga sentina, / un extraño viaje / una curva de sangre sobre el río"»[91]), y una "Coda" final. A través de todas ellas se narra un viaje que es al mismo tiempo un proceso de ruptura y de profunda transformación interna. Juan Carlos Rodríguez lo expresó de la siguiente manera en la presentación del poemario:

> Al final de ese duro, penoso, larguísimo proceso de transformación, de ruptura (biográfica, ideológica, poética y política), Javier Egea se encerró en un pequeño pueblo de Almería, la Isleta del Moro, y, al regresar, me enseñó un largo poema: *Troppo mare*. Lo leí y quedé estupefacto. Hacía meses que no nos veíamos. Comprendí que mi entrañable amigo, mi antiguo compañero de la "Agrupación Antonio Gramsci", se había convertido en el poeta que él siempre quiso ser. Había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica, como práctica ideológica[92].

La coda, titulada en obvia alusión a Marx y Althusser "Leer *El Capital*», transforma el famoso verso de Baudelaire otorgándole una clara carga ideológica, pues todo el poema «interpela al lector, "hermano, camarada" y lo convoca al combate, una vez que las experiencias por las que ha pasado el yo han servido de ejemplo"[93]:

> Hipócrita lector, hermano, camarada,
> hoy me atrevo a contar tus años y los míos:
> mira tanta ceniza
> como una herencia gris entre las manos,
> mira sangre o asombro tu corazón y el mío tiritando
> sobre el extraño hedor de las palabras muertas.
>
> Aventada la vida –sus pavesas–,
> es urgente romper hacia otro norte

[90] P. 62.
[91] P. 79.
[92] Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Como si os contara una historia", p. 156.
[93] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 108.

aun llevando en los pasos
la certeza diaria de la muerte.

Hoy es preciso un alto en la derrota.

¿Acaso en tu costado no latía,
no era la misma cicatriz en todos?
¿Por qué la soledad, cómo la muerte,
sino muérdago en flor de tanto expolio?

Hoy parece imposible aquella historia,
imposible y brutal tanto mar a lo lejos,
rosetta de los muros descifrados,
los raíles brillantes bajo el puente y miguel,
la ciudad adentrada en el estrago
y yo desnudo aquí y en público sangrando
como si nunca nada me hubiera sucedido.

Hoy sólo sé que existo y amanece[94].

El siguiente libro de Egea, que apareció en 1982, fue *Paseo de los Tristes*[95]. El poemario está estructurado en tres partes, "Renta y diario de amor", compuesta por cuarenta y cinco poemas breves y sin título, "El largo adiós" y "Paseo de los tristes", un poema largo que constituye la tercera sección.

Desde el poema que abre la primera parte (encabezada significativamente con unos versos de la rima XXVI de Bécquer: "Voy contra mi interés al confesarlo, / no obstante, amada mía, / pienso cual tú que una oda sólo es buena / de un billete de Banco al dorso escrita"), nos encontramos con las dos palabras que sobresalen en el libro, amor y dolor: "Tú me dueles, amor, pero te canto, / y es el gusano que en la carne horada, / no torbellino sino abrazo lento, / sí razón o temor, sí bárbaro camino"[96]. Así, junto al amor, que "constituye la excepción fugaz y frágil a la miseria cotidiana y consciente"[97], aparece siempre el dolor, omnipresente en el libro ("Aquí habita el dolor: / ese salvaje cobrador diario / que llega, empuja, nos derriba / y queda"[98]), pues los sentimientos no

[94] Pp. 89-90.
[95] Javier EGEA, *Paseo de los tristes,* Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1996.
[96] P. 29.
[97] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 159.
[98] P. 36.

son algo eterno, ahistórico, sino que están sujetos a la historia personal y colectiva[99] y por tanto también a sus miserias cotidianas. Como ha explicado Andrés Soria, "el signo último del poemario es nuevamente el de la resistencia, el de la terquedad y la lucidez como esperanza de que cambie el mundo"[100], pues "sé que no llegaremos donde tú y yo soñamos, / que la muerte nos une y sin embargo / ahí está el camino: / hermoso y miserable como un torso desnudo, / como un largo relato de amor y explotación. / Hay que avanzar, hay que avanzar", como se nos dice en "Sobre el papel", uno de los poemas de la segunda sección del libro. En otro momento de este mismo poema, leemos:

> Después de varios años
> durante los que fuiste el mapa señalado,
> el pequeño horizonte, el cuerpo en llamaradas,
> la diminuta y bella revolución
> o acaso el sueño que me hizo avanzar,
> es cansado y difícil
> soportar la consciencia de que nunca se llega.
> Es posible que pienses
> que quizá con el tiempo te pude idealizar
> –nadie está libre de él: el inconsciente ese
> de clase tanto tiempo dominadora y sola–,
> pero debes saber que ahora no es así,
> ahora ya sé quién eres:
> una enorme mujer
> con los mismos problemas que yo, que él, que todos.
> Ahora ya no me lleva hacia ti
> ningún aire de posesión o cosa semejante
> sino un hermoso amor,
> un infinito y desdichado amor[101]

Es clara la transformación que se intenta hacer del tradicional imaginario femenino como tú amoroso, la ruptura ideológica que se pretende. Como ha explicado Ángeles Mora, "para Javier Egea la mujer –y la poesía–, esa estrella que de golpe le alumbra, no

[99] En uno de los poemas del libro, encabezado por la cita de Luis Cernuda "Ellos, los vencedores…", leemos: "Entre cuatro paredes / comenzaba la noche del asedio. / Ellos, los asesinos, / alentaban la larga collera de los perros. / El hambre por las sábanas / se agazapaba oscura como un cepo. / Ellos, los asesinos, / nos pusieron el pan sobre unos ojos bellos. / Fuimos muriendo todos / hasta que todo se volvió desierto. / Ellos, los asesinos, / vigilaban la caza del amor en silencio", p. 30.
[100] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 160.
[101] P. 79-80.

trae la luz difusa del ideal, sino la luz más clara de la razón, del pensamiento, del diálogo, de la compañía"», de manera que se abre "un horizonte extraño que habrán de explorar juntos. El poema, por tanto, se articula como una reflexión, una reflexión que nos va dejando ver una nueva manera de relación con la mujer y, claro está, en el fondo, con la poesía"[102].

Es precisamente por esa solidaridad enconada de la que habla todo el libro, por esa necesidad de lucha, de avanzar, por lo que el poema "Otro romanticismo" finaliza proclamando "que es posible que no nos conociéramos / aunque fuimos viviendo el mismo frío, / la misma explotación, / el mismo compromiso de seguir adelante / a pesar del dolor"[103].

En 1987, se publica *1917 versos,* en la que aparecen poemas de Javier Egea como las "Coplas de Carmen Romero"[104], que se popularizaron mucho y que son una "ingeniosa réplica puesta al día del "Juan Panadero" de Alberti"[105] ("Dile tú, Primera Dama, / cuando hagas su equipaje, / que a veces también viaje / por los campos de Ketama / y dile, cuando la cama / anula la presidencia / y el amor dicta sentencia / contra todos los misiles, / que aún florecen a miles / banderas del sueño obrero, / díselo, Carmen Romero") o como el que dedicó al propio Alberti[106], amigo personal de Egea y que incluso ilustró su último libro, *Raro de luna*[107], publicado en 1990. Como ha escrito Antonio Jiménez Millán, *Raro de luna* constituye "otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente"[108], en la que hay "un nuevo tratamiento de lo cotidiano, de las relaciones de dominación que se derivan del mantenimiento, durante siglos, de una ideología familiar"[109]. Con este poemario nos introduce el autor "en el espacio

[102] Ángeles MORA, "¿Qué es materialismo?", *in* Javier EGEA, *Contra la soledad…*, pp. 161-162. En otro poema, leemos: "No sólo soy, me siento muy distinto / y cuando avanzo / ella se asoma al ventanal del horizonte / como una diminuta revolución / o un sueño", p. 72.
[103] P. 89.
[104] "Coplas de Carmen Romero", *1917 versos…*, pp. 5-9.
[105] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 158.
[106] "Espumas de la escollera, / Puerto de Santa María, / si Garcilaso volviera / yo sé que preguntaría / por su joven escudero / que quiso ser marinero / y se quedó en tierra un día. / Si Garcilaso volviera / seguro que encontraría / sus armas tan bien veladas / que entre claveles y espadas / le entregaría su arnés / y el luminoso vigía / del pueblo de la poesía / yo sé que respondería: / ¡qué buen camarada es!", *1917 versos…*, p. 17.
[107] Javier EGEA, *Raro de luna,* Madrid, Hiparión, 1990.
[108] Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, "Cruzar la soledad…", p. 58.
[109] Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, "Un engaño menor: las generaciones literarias", *Scriptura,* 1994, nº 10, pp. 13-35 (p. 20).

sonámbulo del romanticismo y el surrealismo, en el lado oscuro del hombre"[110], de manera que se insiste en los símbolos de la soledad, de la explotación, del margen, de la oscuridad y de la muerte:

> Ven a las islas
> que dan al valle
> las islas negras
> sin abordaje
>
> Donde mis ojos
> y soledades
> cuando me cercan
> las iniciales
>
> Raro de luna
> como de nadie
> a todas horas
> interrogándome
>
> En la aduana
> de los disfraces
> donde las islas
> sin esa llave
>
> Mientras destiñen
> los tatuajes
> ven esperada
> con tu rescate[111]

De hecho, las dos partes centrales del libro, situadas tras cuatro sonetos agrupados bajo el título de "Sombra del agua"[112], llevan por nombre "Príncipe de la noche" y "Las islas negras", en las que la figura del vampiro aparece como símbolo máximo de la parte oscura del ser humano, de la marginalidad y la soledad:

[110] Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada…*, p. 160.
[111] P. 61.
[112] El soneto III dice: "Tras la sed, el escombro, el mediodía, / me tumbaré sin luna en tu cintura. / Aquí, donde la vida se aventura / y en jardines brillantes se extravía. / Abrazaré la curva compañía / donde acaso razones y locura. / Desde un sueño sin ley que se madura / en las cenizas de la mercadería. / Aquí, donde otro día yo supiera / en un vientre con ondas y sentido / sombras al menos de la madrugada. / Agua de los naranjos extranjera, / agua del caminante sorprendido, / agua sin luna, sí, deshabitada".

Porque me llaman dos pozos
en tu cuello
y en tu corazón habitan
rastros de un príncipe negro

Porque tienes esos ojos
prisioneros

Porque en tu ventana brillan
los dedos largos del sueño
como tiemblan tus palabras
en el vaho del espejo

Porque sé que vas perdida
oculta en los bosques ciegos
sin amor

Por eso fui cazador

Tras *Raro de luna,* Javier Egea se fue aislando del panorama poético nacional y prácticamente dejó de escribir, o al menos de publicar. Juan Carlos Rodríguez ha evocado este periodo: "Un día me recordó que llevaba tres o cuatro años sin escribir. No es que no tuviera nada que decir. Es que la famosa *República literaria* ya no admitía ninguna poesía pública que no fuera la de la banalidad (técnica y lingüística) de aquel subjetivismo pequeño-burgués que él había abandonado en sus comienzos"[113]. Y es que la poesía y sus compromisos también tenían sus perplejidades.

Encarna ALONSO VALERO, Universidad de Granada

BIBILOGRAFÍA CITADA

Alberti, Rafael, *Obra completa,* Poesía 1964-1988, Madrid, Aguilar, 1988.
Amorós, Amparo, "¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", *Ínsula,* nº 512-513, 1989, p. 63-67.
Benegas, Noni y Munárriz, Jesús (ed.), *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española. Antología,* Madrid, Hiperión, 1997.
Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología,* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia maior, 2003,.

[113] Juan Carlos RODRÍGUEZ, "El hombre que no quiso ser jueves", *in* Elena PEREGRINA, *Por eso fui cazador…,* pp. 17-20 (p. 19).

Egea, Javier, y García Montero, Luis, *El manifiesto albertista. Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros,* Granada, Los Pliegos de Barataria, , 1982.
Egea, Javier, Salvador, Álvaro y García Montero, Luis, *La otra sentimentalidad,* Granada, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.
Egea, Javier, *Argentina 78,* Granada, La Tertulia, 1983.
Egea, Javier, *et alii, 1917 versos,* Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera; 1987.
Egea, Javier, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990.
Egea, Javier, *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1996.
Egea, Javier, *Troppo mare,* Granada, Dauro, 2000.
Egea, Javier, *Me desperté de nuevo* (Plaquette), Granada, La Tertulia, 2001.
García, Miguel Ángel, "Sobre ángeles (o el verbo de las personas)", *in* Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas? Antología,* Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Colección 4 Estaciones, 2000, p. I-X.
García, Miguel Ángel, "Introducción", *in* García Montero, Luis, *Antología poética,* Madrid, Castalia, 2002, p. 19-63.
García, Miguel Ángel, "Literatura e historia en *La otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso", *in* Iravedra, Araceli (coord.), *Los compromisos de la poesía, Ínsula,* nº 671-672, noviembre-diciembre 2002, p. 16-18.
García Montero, Luis, *El realismo singular,* Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993.
García Montero, Luis, *Confesiones poéticas,* Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1993.
García Montero, Luis, "¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)", *in* García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiparión, 1993.
García Montero, Luis, *Aguas territoriales,* Valencia, Pre-textos, 1996.
García Montero, Luis, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995),* Madrid, Hiperión, 1997.
García Montero, Luis, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002.
Gil de Biedma, Jaime, *Volver*, Madrid, Cátedra, 1993.
Jiménez Millán, Antonio, "Un engaño menor: las generaciones literarias", *Scriptura,* 1994, nº 10, p. 13-35.
Jiménez Millán, Antonio, "Introducción", *Luis García Montero. Complicidades,* Málaga, Litoral, 1998, nº 217-218.
Mainer, José Carlos, "Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista", *in* García Montero, Luis, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995),* Madrid, Hiperión, 1997, p. 9-29.
Mora, Ángeles, *¿Las mujeres son mágicas? Antología,* Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Colección 4 Estaciones, 2000.
Mora, Ángeles, *Contradicciones, pájaros,* Madrid, Visor, 2001.
Peregrina, Elena (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea),* Granada, Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 2004.
Rébora, Horacio (ed.), *Granada tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos,* Granada, La Tertulia/Euroliceo, 1982
Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI),* Madrid, Akal, 1974.

Rodríguez, Juan Carlos, *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética),* Madrid, Hiperión, 1999.
Rodríguez, Juan Carlos, «El mito de la poesía comprometida: R. Alberti», *La norma literaria,* Madrid, Debate, 2001.
Roso, Pedro, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero,* Córdoba, Trayectoria de Navegantes-Suplemento de Antorcha de Paja, 1993.
Ruíz Pérez, Pedro (ed.), *Contra la soledad. Javier Egea,* DVD, Barcelona, 2002.
Salvador, Álvaro, *Suena una música (Poesía 1971-1993),* Valencia, Pre-Textos, 1996.
Salvador, Álvaro, "Con la pasión que da el conocimiento: Notas acerca de la llamada *otra sentimentalidad*", *Letra pequeña,* Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003, p. 209-220.
Salvador, Álvaro, «La esquina de la sorpresa», *Letra Pequeña,* Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.
Soria Olmedo, Andrés, *Literatura en Granada (1898-1998).II. Poesía,* Granada, Diputación de Granada, 2000.
Wahnón, Sultana, "Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia", *in Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa,* Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 493-510.

ISSN 1773-0023

Esthétique d'un autre *Modernisme* : l'« Emotivismo » de José María Llanas Aguilaniedo

Résumé
José María Llanas Aguilaniedo, jeune pharmacien militaire, s'impose, en 1899, comme divulgateur et théoricien de l'esthétique fin de siècle, et comme thérapeute de l'âme moderne décadente. Le retentissement de son traité d'esthétique, *Alma Contemporánea*, consacré par les « jóvenes » théorie du *Modernismo* espagnol, n'a eu d'égal que le rapide et le profond oubli qui a frappé sa poétique de l'*Emotivismo* et ses romans. Son œuvre est un creuset de contradictions : son esthétique syncrétique s'efforce d'allier naturalisme et symbolisme, mysticisme artistique et scientisme psychopathologique, tandis que ses romans sont tiraillés entre la mimésis et le symbole. Sa recherche d'une écriture moderne illustre ses déchirements entre aspirations régénérationnistes et idéaux esthétiques, et se solde par une assimilation de sa prose à l'art décadent. L'analyse des failles internes au projet esthétique de Llanas et à ses réalisations romanesques, tous deux victimes de son extrême actualité, en plus de souligner la confusion d'une époque, révèle les constructions propres à l'historiographie littéraire, lorsqu'elle s'efforce de dater la « modernité ».

Resumen
José María Llanas Aguilaniedo, joven farmacéutico militar, se impone, en 1899, como divulgador y teórico de la estética finisecular, así como terapeuta del alma moderna decadentista. La resonancia de su tratado estético, *Alma Contemporánea*, consagrado por los « jóvenes » teoría del *Modernismo* español, se aparea con un rápido y profundo olvido, del cual sufrieron su poética del *Emotivismo* y sus novelas. Su obra es un crisol de contradicciones: su estética sincrética procura aunar naturalismo y simbolismo, misticismo artístico y ciencia psicopatológica, mientras sus novelas se elaboran sobre el desfase entre mimesis y símbolo. Su búsqueda de una escritura moderna ilustra sus desgarros entre las aspiraciones regeneracionistas y los ideales estéticos, y no puede impedir que su prosa acabe identificada con el arte decadentista. El análisis de los fallos internos al proyecto estético y novelesco de Llanas, víctima de su extrema actualidad, además de ir subrayando la confusión de una época, desvela las elaboraciones propias de la historiografía literaria, cuando se esfuerza por fechar la « modernidad ».

Abstrac
José María Llanas Aguilaniedo, a young military pharmacist, asserts himself in 1899 as the discloser and fine theorist of the fin de siècle aesthetics and as the therapist of the decadent modern soul. The impact of his esthetics' treaty, *Alma Contemporánea*, sacred by the « jóvenes » as a theory of Spanish *Modernismo*, is only matched by the quick and deep oblivion of his *Emotivismo* Poetics and his novels. His work is a melting pot of contradictions: its syncretism aesthetic intents to combine naturalism and symbolism, artistic mysticism and psychopathological scientism, while its novels are torn between mimesis and symbol. His search for a modern writing illustrates his tearing between regenerationnists aspirations and aesthetic ideals, and ends in the comparison of his prose to decadent art. The analysis of Llanas aesthetic project's internal flaws and its fictional achievements, both victims of his extreme topicality, on top of underlining the era's confusion, reveals constructions peculiar to literary historiography, when it strives to date « modernity ».

ISSN 1773-0023

> « Al lado de los panteones literarios (que suelen ser las historias de la literatura y las bibliotecas), hay cementerios e incluso fosas comunes, osarios de lo diminuto y efímero, yacimiento de formas, textos, bienes y prácticas dispersos, reliquias de usos (…) que para el paleontológico e historiador de la cultura pueden resultar un mamut ».
>
> J.-F. Botrel

José María Llanas Aguilaniedo a longtemps été enseveli dans l'une de ces « fosses communes » de l'historiographie littéraire. La popularité fulgurante qui fut la sienne en 1899 – année où il publie son traité d'esthétique moderne, *Alma contemporánea* – n'a d'égal que le profond oubli dont il fut ensuite victime. Esprit cultivé et artiste, ce jeune pharmacien militaire s'impose comme théoricien de l'esthétique fin de siècle et comme thérapeute de l'âme moderne décadente. Son œuvre théorique et romanesque est un creuset de contradictions : elle réunit les voix discordantes de la pathologie et de la régénération, au sein d'un formidable enjeu esthétique. Llanas se propose, en effet, à partir d'un diagnostic scientifiquement établi sur la décadence historique et artistique de son époque, de créer un art curateur, synthétique, total et idéal, dont la formule est l'*Emotivismo*. Une théorie rapidement oubliée par ses contemporains, avides de puiser, cependant, dans son analyse et sa présentation des divers courants de l'art moderne. Les trois romans postérieurs de Llanas seront également frappés d'un lourd silence. Sa prose intimiste, reflet de la psychologie tourmentée de son temps, conçue pour un public d'élite raffiné et évolué, ne connaît aucune postérité esthétique.

L'oubli qui a effacé la figure de Llanas s'explique par des raisons existentielles et artistiques. L'activité journalistique et romanesque de l'auteur diminue dès 1904, et s'interrompt définitivement en 1908, après la parution de son troisième roman. Llanas tombe malade en 1914 et se réfugie, aliéné, dans la maison familiale de Huesca, dès 1916 : il n'en sortira plus, victime de délire de persécution et de manies, et mourra en 1921, à l'âge de trente-six ans, totalement étranger aux transformations esthétiques de son époque. Les failles internes de sa théorie et de son œuvre ont également joué un rôle dans l'incompréhension qui a entouré Llanas. Son aspiration à un art total et synthétique le mène à œuvrer pour une renaissance du réalisme à partir de germes lyriques et symbolistes, alors que ses contemporains recherchent l'innovation stylistique en

ISSN 1773-0023

rompant avec les modèles passés. Son esthétique moderne se fonde sur les postulats les plus contemporains de la science positiviste et de l'anthropologie criminelle italienne, reconduisant des stratégies naturalistes décriées qu'il tente d'enrichir par les avancées stylistiques et langagières des poètes symbolistes. Son art romanesque, proposition pour un « Modernismo sano » basé sur un réalisme symbolique, est une quête de la rénovation de la prose par un langage suggestif et lyrique.

L'esthétique nouvelle de Llanas Aguilaniedo : 1899 et *Alma Contemporánea*

Une surprise venue de Huesca

Au printemps 1899, un traité d'esthétique « moderne » fait son apparition dans les vitrines des libraires madrilènes. La surprise que suscite ce livre, publié à Huesca par Leandro Pérez, chez les « jóvenes » comme chez les « viejos » qui se disputent l'aire culturelle, est immédiatement suivie par un retentissement bruyant. Cet ouvrage, portant sa contemporanéité comme blason – *Alma Contemporánea* – est adressé à l'ensemble des artistes et des critiques espagnols, « viejos » et « jóvenes » confondus. Son auteur, un jeune pharmacien militaire, est inconnu de la plupart d'entre eux. Né à Fonz (Huesca), en 1875, ce jeune homme de vingt-trois ans, scientifique aux prétentions esthétiques, impose sans détours ses conclusions sur « l'art moderne », en dresse un panorama extrêmement riche et documenté, et se fait fort de vouloir à la fois synthétiser et dépasser les diverses tendances de l'époque par sa proposition d'une esthétique nouvelle : « el Emotivismo ». Il sera très rapidement proclamé « théoricien du modernisme » par la *gente nueva*, et identifié comme l'un des plus farouches partisans de ce courant novateur. Ainsi, Melchor Almagro de San Martín, dans sa *Biografía de 1900*, alors qu'il affirme ne pas savoir ce qu'*est* le *Modernismo*, présente Llanas Aguilaniedo comme « uno de los exaltados propagandistas del Modernismo » (1943, 91). La même année, Enrique Gómez Carrillo décrit Llanas Aguilaniedo en ces termes : « Llanas Aguilaniedo es un chico de veinticinco años apenas, cuya cultura es muy superior a la de Balart, y cuyo cerebro me parece más sólido que el de Unamuno », et commente, enthousiaste, la publication d'*Alma Contemporánea* :

> Es un libro que todos esperábamos desde hace tiempo. Yo lo esperaba de Martínez Ruiz; otros lo esperaban de Pompeyo Gener; muy pocos de Clarín.

> Llanas nos lo ha dado. Y yo me alegro de que sea Llanas quien nos lo ha dado…. Me alegro por Llanas y me alegro por la cultura española (1900, 156-157).

Rubén Darío lui-même, dans une chronique du 28 novembre 1899, rédigée pour *La Nación* de Buenos Aires, après son constat bien connu sur l'absence de réalisation concrète du *Modernismo* à Madrid, s'intéresse de près à Llanas : « El Sr. Llanas Aguilaniedo, uno de los escasos espíritus que en la nueva generación española toman el estudio y la meditación con la seriedad debida, decía no hace mucho tiempo… » (1899, 304).

Dans la tension devenue « canonique » de la fin du siècle entre jeunes et anciens partisans de l'art[1], trois ouvrages critiques, en 1899, attirent l'attention sur la nouvelle génération et ses aspirations : *Hacia otra España,* de Maeztu, *La evolución de la crítica,* de Martínez Ruiz et *Alma Contemporánea,* de Llanas Aguilaniedo. L'enjeu de l'époque est la critique littéraire : ces « jeunes » ont, à leur manière, compris l'appel que lançait Clarín dans un article du 9 avril 1899, paru dans *Los Lunes del Imparcial*. Il y déplorait la stagnation imitative de la production littéraire espagnole contemporaine, ainsi que, et on l'oublie souvent, la focalisation hargneuse sur les « poetas modernistas » au détriment de voies d'innovations divergentes. Clarín soulignait alors l'une des failles du champ littéraire espagnol : « ¿Es que no hay en España críticos capaces de dirigir el gusto, de ilustrar la opinión, imparciales y serios, que no esperan para juzgar a deber favores o adulación al artista ? » (1899, 332). À cette date, Clarín, qui n'a de cesse d'attirer l'attention sur la défection critique des « viejos », ne perçoit de lueurs positives que dans le travail d'*Andrenio,* et dans les promesses qu'offre le jeune Martínez Ruiz. *Alma Contemporánea* a pu apparaître aux yeux de beaucoup comme le traité d'esthétique nécessaire, attendu à la fois par les « viejos » – pour son regard distancié sur les phénomènes esthétiques modernes –, et par les « jóvenes » – comme synthèse divulgatrice faisant office de guide.

Llanas Aguilaniedo n'est à Madrid que depuis un an lorsqu'il publie son traité[2]. Nommé le 29 janvier 1898 au Laboratorio Central de Medicamentos del Ejército, il découvre la capitale et ses cercles culturels par le biais des réactions déçues et meurtries face à l'armistice du mois d'août. Il transpose en partie sa conscience de l'échec et son

[1] Sur le sujet, voir notamment Litvak, « La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910) », (1990, 111-127).
[2] Voir Broto Salanova (1992).

sentiment de l'épuisement national dans les articles – « Crónicas de la Corte » – qu'il continue d'envoyer au *Porvenir* de Séville, journal auquel il collabore depuis 1896. Avant de rédiger son ouvrage, Llanas a fait ses armes, en effet, dans la presse barcelonaise et andalouse, pendant ses études en Pharmacie, lorsqu'il travaillait comme assistant de Pompeu Gener, puis lors de ses premières affectations militaires à Séville, à Cordoue et à Cadix. Les activités madrilènes de Llanas, avide de découvrir et de jouer un rôle dans les deux univers qui le passionnent – l'anthropologie criminelle et l'art – se partagent entre les conférences de Salillas, maître de la toute nouvelle criminologie espagnole, les séances de l'Ateneo, et les rédactions des revues modernes, où il prend contact avec le monde des lettres de la capitale. Au cours de sa première année à Madrid, il présente ses travaux sur l'alcoolisme, au Congreso de Higiene y Demografía, il est chroniqueur théâtral pour *El Porvenir* de Séville[3], et rédige son traité d'esthétique.

Une esthétique « moderne »

Clarín, toujours à l'affût de la nouveauté de prix, est le premier à réagir face à *Alma Contemporánea*, dans un article du 8 mai 1899. Il fait preuve d'un enthousiasme rare chez ce sceptique de la nouveauté, même si son éloge prend davantage en considération le travail critique de Llanas que l'esthétique proposée. Un mois à peine après la publication d'*Alma Contemporánea*, Clarín indique déjà sa faille interne : structurelle, celle-ci est liée à la juxtaposition de deux parties d'inégale valeur, l'une constituée par un bilan critique raisonné et comparatiste des « modernismes » artistiques, l'autre s'efforçant de définir une nouvelle voie pour un art véritablement « moderne ». Cet écart interne sera invariablement repris, consciemment ou non, par les commentateurs de l'ouvrage, qui font l'éloge de la première partie au détriment de la seconde, passée sous silence et méprisée. Ainsi, par exemple, Andrés Gónzalez Blanco ne décrira que le panorama critique pour définir *Alma Contemporánea* comme « un doctrinario de las modernas corrientes estéticas, el más completo, informador y comprensivo que se ha publicado en España » (1909, 1000).

Dans son article, Clarín emploie une formule qu'il réservait auparavant à Martínez Ruiz : « me atrevo a señalarle como una legítima esperanza de la literatura

[3] Llanas Aguilaniedo est un admirateur inconditionnel du théâtre du « premier » Benavente dont il prend la défense dans ses articles, notamment à la suite de la première de *La comedia de las fieras* à laquelle il assiste le 7 novembre 1898.

contemporánea » (1899, 337). Llanas est un critique[4], certes jeune, mais dont la valeur n'est plus à prouver après ce coup d'éclat qu'est *Alma Contemporánea* :

> *Alma Contemporánea* bien pronto me cautivó; y con alegría comprendí, mucho antes de acabar el libro, que se trataba de un escritor original, fuerte, sereno, de mucha instrucción, psicólogo verdadero, pensador sutil, capaz de decir en forma clara y concisa las ideas que no son de las que andan ahí todos los días (1899, 397).

Dans cet éloge du travail de synthèse critique mené par Llanas, Clarín laisse transparaître tous les efforts qui ont été les siens depuis de nombreuses années : il fut le premier a signaler au public espagnol la « modernité » de Baudelaire, la renaissance que connaîtrait la figure de Carlyle, l'impact de Bergson, les conséquences de la pensée – et, surtout, de l'écriture – de Nietzsche, voire les apports de Darío, en dépit des tours réactifs que sa plume a pu prendre contre ce dernier. Alas a toujours lutté pour faire œuvre de divulgation critique – jamais de vulgarisation facile, de réduction imitative ou d'enthousiasme aveugle – et il se félicite de trouver en Llanas des caractères qui sont les siens ou qui correspondent à ses attentes. Llanas, en effet, est l'un des rares à avoir « osé » publier un travail d'esthétique et de critique littéraire :

> El señor Llanas se ha atrevido con un género que en España no cultiva casi nadie, que el público no favorece. *Alma Contemporánea* no es novela, no es drama, no es poema, no es… libro de texto; es una obra literaria de pura crítica, de pura estética; libros de los que aquí nadie suele hacer. No sé si se venderá; supongo que no. Pero, no importa; su autor llegará, de un modo o de otro, a llamar la atención e influir en nuestras letras (1899, 397).

L'originalité et la hardiesse du jeune homme sont défendues par une solide culture littéraire et scientifique qui ancre véritablement le traité dans les savoirs et les débats contemporains, ce qui ne pouvait manquer de séduire Clarín, las des références de seconde main. Cependant, au-delà de la révélation d'un nouveau critique espagnol, Clarín perçoit le principal défaut de Llanas ; il nie la validité du fondement idéologique

[4] Gómez Carillo voit lui aussi en Llanas le seul véritable critique de l'époque : « Para mí "los demás", en la crítica española del porvenir, es uno solo: Llanas Aguilaniedo, el autor de *Alma Contemporánea*, el que nos hará olvidar a los odiosos maestros de gramática cuyas obras privan hoy, el joven escritor sincero y sabio que servirá de porta-estandarte a los seis u ocho artistas que representan ya la literatura nueva de España, la literatura artística, la única que ha sabido escribir en este siglo: la de los Benavente, Darío, Valle-Inclán, Zamacois, Rueda, Luna, Palomero, etc. » (1900, 299).

de son esthétique, soit la psychopathologie développée sur des bases physiologiques positivistes par Lombroso et Nordau :

> Ha tomado por expresión de la filosofía actual, la más genuina, la obra de literatos pensadores, de *diletantes* vulgarizadores de una filosofía *segunda*, y sobre todo el trabajo serio, prolijo, metódico, pero no despreocupado, del empirismo científico que jura tener la verdad cogida en la psicología fisiológica. Este *medio*, cuando se desconocen otras cosas, que a Dios gracias existen, es muy peligroso; y a muchos hombres de talento he visto yo llenarse de prejuicios invencibles por culpa del influjo excesivo de todas estas cosas. […] Sí, el señor Llanas, que de tantas cosas buenas sabe, ha leído muchas otras que no eran dignas de que él las conociera (1899, 337).

Clarín, comme bien souvent, annonce dans cet article une suite entièrement consacrée à l'*Emotivismo*, qu'il n'écrira pas. Il apparaît clairement que son intérêt pour le sujet est secondaire. De fait, il estime davantage l'espoir que représente Llanas pour les lettres espagnoles que son livre : « Aunque su libro es, desde luego, por sí mismo, trabajo notable, yo le doy mucha menos importancia que a su autor. Estimo, sobre todo, *Alma Contemporánea*, por el hombre que se nos revela…. ». Ainsi, Clarín incite l'auteur à poursuivre son travail d'analyse et sa réflexion : l'inconvénient est que Llanas conçoit *Alma Contemporánea* comme l'achèvement théorique de sa pensée, et comme la somme de ses réflexions sur la modernité littéraire, scientifique et philosophique. Son esthétique est fixée dès 1899, et ses romans n'ont d'autre but que de la rendre concrète.

La popularité de Llanas doit beaucoup à cette première critique élogieuse de Clarín, dans un article dont les subtilités n'ont pas été immédiatement perçues. Porté par la « voix du Maître » – car Clarín, en dépit de ce qu'ont pu dire plus tard les « modernistas », a exercé un magistère de premier ordre sur la jeunesse littéraire espagnole[5], ses articles fonctionnant comme sanction et caution d'avenir – Llanas se fait une place de choix parmi la « gente nueva ». Gómez Carillo se souvient de l'enthousiasme de l'auteur après la lecture de l'article clarinien :

[5] Salvador Rueda, Ramón de Valle-Inclán, José Martínez Ruiz, entre autres, lui font parvenir leur première œuvre et attendent avec impatience ses commentaires. Les dédicaces de Martínez Ruiz sur les ouvrages conservés à l'*Archivo Clarín* d'Oviedo sont tout particulièrement élogieuses : « Para el maestro Clarín, primer cuentista español », dans *Bohemias* (1897), « A mi querido maestro y amigo don Leopoldo Alas », dans *Los Hidalgos* (1900), « A su querido maestro Leopoldo Alas », dans *Diario de un enfermo* (1901). Valle lui fait parvenir un exemplaire de *Femeninas* (1895) avec l'envoi suivant : « Al ilustre autor de *Teresa* en prenda de admiración ».

> Yo le conocí en Madrid, un día para él inolvidable: el lunes en que Clarín, desde Oviedo, se sirvió descubrirle y darle consejos.
> -Verá usted – me decía Llanas – para mí ningún elogio vale entre nosotros tanto como el del Maestro.
> Y en su acento emocionado, se sentía la mayúscula de esta última palabra: ¡El Maestro! (1900, 156)

Cette nouveauté salutaire est rapidement récupérée comme « modernista » par les jeunes commentateurs d'*Alma Contemporánea*. En 1898, le mot étant dans l'air, il est aisément appliqué au traité d'esthétique de Llanas, même si cette étiquette, qui ne l'abandonnera jamais, n'est jamais employée par l'auteur dans son ouvrage. Par contre, il manie le terme dans un article qu'il rédige le 15 mai 1899, après la publication du traité, pour la *Hoja Literaria del País*, tribune des « modernistas », comme s'il lui était imposé *a posteriori* et qu'il l'acceptait sans heurts. Dans cet article, « Modernismo Artístico », Llanas prend la défense des divulgateurs du *Modernismo* : il justifie de la sorte son ouvrage – « las ideas para ser del público dominio, necesitan ante todo de vulgarizadores » –, mais déplore les déformations inhérentes à la chaîne de transmission culturelle et aux interprétations des intermédiaires. Aussi affirme-t-il que le public a une idée erronée du *Modernismo*, et que la faute en revient à la multiplicité des discours flous et incohérents sur le sujet :

> ¿Ustedes creen que nuestro público sabe lo que *es* el Modernismo?
> Lo sabría seguramente si no le hubiéramos hablado de él; pero desde que todos nos hemos encargado de explicárselo, no lo sabe, lectores, no lo sabe (1899).

Parfaitement conscient des failles de ce jeune mouvement, en quête d'un discours et d'une unité esthétique, Llanas se glisse dans la brèche de la formulation de « l'art moderne » : son *Alma Contemporánea* a pour vocation de désigner les incohérences et les incompréhensions dominantes et de les dépasser par une formule synthétique. Llanas souligne les erreurs communes sur le *Modernismo* :

> Le hemos habituado a considerar como modernismo una porción de cosas que nada tienen que ver con él, con el buen modernismo; combinaciones extraordinarias de formas, de color y sonido, incorrecciones voluntarias del dibujo, actitudes anormalísimas y superextáticas, concepciones de ésas que sólo se le ocurren a uno en primavera, cuando en la mayoría de los jóvenes retoñan la anemia y la fatiga por una porción de causas.
> Esa especial producción, esos apuntes, cuentos y tonos musicales, serán, a lo sumo, rarezas de gente moderna, pero nunca genuino modernismo.

Il propose alors une réévaluation de l'esprit moderne, qui va à l'encontre des postures clinquantes des snobs, des décadents et des bohêmes qu'il rend responsables de la confusion ambiante :

> Es, además, una verdadera desgracia que haya caído éste en las garras de tantos *snobs* como en el arte existe. Muchos he conocido en Madrid que se auto-llaman modernistas, porque ante sus ojos esto comunicaba un raro prestigio a su persona; y todo su modernismo se reducía a bailarle el agua al pobre Cornuty, esa víctima de Sawa, pasando con él Castellana arriba, Castellana abajo, exhibiéndose junto a la descuidada y original figura del adorador de Verlaine.

Le *Modernismo*, selon Llanas, repose sur la supériorité des hommes-artistes évolués – « primeros espíritus de la época » – qui n'ont absolument rien à voir avec ces « rastaqouers [*sic*] del arte ».

En 1899, Llanas apparaît aux yeux de tous comme un critique de talent et un intellectuel accompli. E. Alonso Orera, dans son compte rendu de *Alma Contemporánea,* fait l'éloge de sa synthèse méthodique, et de la « lucha del intelectual » pour la régénération des lettres espagnoles (1899, 854). José Verdes Montenegro l'associe à Maeztu et à Unamuno, et analyse le travail de ces intellectuels, en guerre contre l'intellect (1899, 90). Cependant, Llanas, en dépit – ou à cause ? – des trois romans qu'il publiera par la suite, est aisément effacé de la mémoire de ses contemporains, qui ne le mentionnent pas dans leurs écrits postérieurs. L'on doit la redécouverte de l'œuvre de Llanas aux travaux des universitaires aragonais, à la fin des années 80 : grâce à leur effort de « sauvetage » de la mémoire et des auteurs aragonais du XIX^{e} siècle, Llanas Aguilaniedo ressurgit peu à peu dans le panorama des lettres espagnoles. En 1992, Justo Broto Salanova publie sa thèse, une biographie de Llanas, soutenue en 1989 et intitulée *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*. La même année, José Luis Calvo Carilla publie un article, « La solitaria aventura de Llanas Aguilaniedo », qu'il intègre ensuite, en 1992, dans *El Modernismo literario en Aragón*. Pour ces chercheurs, l'intérêt est né de la lecture des romans, qui les ont menés au traité d'esthétique de leur auteur, alors identifié comme « una de las malogradas figuras del milnovecientos » (Broto Salanova, 1992, 13). Le travail biographique très précis mené par Broto Salanova a pour but avoué de lutter contre « el olvido punitivo con que viene tratándole la historia » (1992, 17). Il est alors intéressant de lire, au fil des articles

consacrés à Llanas et à son œuvre, la construction d'un « système Llanas ». À partir de la réévaluation de son esthétique s'établit, peu à peu, une ligne « progressiste » qui, partant de la formule théorique, considère les trois romans de Llanas comme trois étapes vers une « perfection » formelle, une adéquation de plus en plus nette entre la théorie et la pratique littéraire.

Broto Salanova, le premier, revendique la légitimité de son travail de récupération : « Si pensé en Llanas Aguilaniedo como una figura menor del mosaico literario del pasado, hoy estoy convencido de que su revisión es a todas luces conveniente y nada justifica este silencio empecinado » (1985). Il offre une lecture nuancée de l'œuvre et de l'impact culturel de Llanas à partir de ses recherches sur la formation de l'auteur et sur le contexte de rédaction des romans, soulignant la beauté du « modernismo exquisito » de Llanas et son « original vanguardismo » (1992, 19). Les regards portés sur Llanas sont de fait très élogieux. Juan Carlos Ara Torralba identifie également le travail de « rescate » de Llanas comme un acte de « justicia historiográfica » (1991, 9). Il voit en *Alma Contemporánea* « el mejor paradigma » du magma moderniste, tandis que Calvo Carilla n'hésite pas à en faire « la primera estética modernista » espagnole (1989, 101), s'opposant par là à la thèse de Lisa E. Davis qui n'en parlait que comme d'un « puente con el Modernismo » (1977, 320). Ce dernier point n'est d'ailleurs pas encore considéré comme acquis par la critique. Ainsi, Suárez Miramón (2006), dans son récent ouvrage sur le *Modernismo*, dédie un chapitre à Llanas, « El significado de *Alma Contemporánea* en la estética modernista », mais ne voit en ce traité qu'un document sur l'époque, un document certes inégalable pour la quantité de citations, de références et de noms maniés par son auteur, mais dont la portée esthétique est déniée. Seul José-Carlos Mainer soulignait l'enjeu esthétique syncrétique et la complexité du traité de Llanas :

> Puede valer como una suerte de pacto […] entre las convicciones del naturalismo y la sentimentalidad simbolista, signado sobre una elemental metodología científica proveniente de la antropología social que cultivaba asiduamente su autor (1989, 99).

Avant cela, si Llanas était – très rarement – évoqué par la critique, c'était avant tout pour des raisons distinctes de son projet esthétique. Joaquín de Entrambasaguas décide, en 1967, de publier le dernier roman de Llanas, *Pituysa*, dans le troisième tome des

Mejores Novelas Contemporáneas, aux côtés de *Tristán o el pesimismo*, d'Armando Palacio Valdés, *El vagón de Tespis*, de Mauricio López-Roberts, *Tú eres la paz*, de Gregorio Martínez Sierra et *La sirena negra*, d'Emilia Pardo Bazán. Il attire l'attention sur le monde romanesque de Llanas, mais son entreprise reste isolée pendant plus de trente ans. Lorsque Gonzalo Sobejano mentionne Llanas dans son ouvrage de référence, *Nietzsche en España*, c'est pour commenter son article « Los Negadores en el Arte » comme l'une des premières références espagnoles faites au philosophe allemand ([1967] 2004, 65-66). Lisa E. Davis (1977) l'inclut, quant à elle, dans le groupe des auteurs critiques de la dégénération fin de siècle, thèse qui sera reprise à l'identique par Begonia Sáez Martínez dans son travail sur le décadentisme espagnol (2004) : elle insère Llanas dans la ligne d'une critique antidécadente dont les principaux auteurs seraient Valera et Clarín. Son argumentaire, parfaitement servi par une lecture partielle de Llanas, ne s'intéresse pas aux romans qui, contrairement aux affirmations soutenues par l'auteur dans *Alma Contemporánea*, sont de parfaits exemples des « ombres » décadentes de Llanas et de la complexité interne de son œuvre. Julián Marías, dans un article sur la génération de 98, glosant plusieurs articles de Darío pour *La Nación* de Buenos Aires, mentionne le cas rare et ignoré de Llanas (1979). Plus tard, en 1985, Luis Maristany del Rayo, dans sa thèse, s'intéressera à la pensée scientifique de Llanas dans le cadre de ses relations avec Pompeu Gener et l'anthropologie criminelle. Seule Suárez Miramón (2006) évoque la possibilité d'une comparaison entre *Alma Contemporánea* et *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán, toujours selon des critères historiographiques et documentaires : elle fait d'*Alma Contemporánea* le premier maillon d'une chaîne « moderniste » qui s'achèverait en 1912 avec l'ouvrage de Valle-Inclán, et elle ne manque pas de souligner la « supériorité » de celui-ci, qui serait à la fois la continuation d'*Alma Contemporánea* et son dépassement, puisque « evidentemente mucho más creado[r] y complej[o] » (2006, 296).

Alma Contemporánea ne compte pas au nombre des écrits que Rosa Fernández Urtasun (2002) identifie comme « poéticas del modernismo español ». Selon elle, *Cómo se hace una novela* de Unamuno, *La intuición y el estilo*, de Baroja, *El escritor*, de Azorín et *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán sont quatre esthétiques qui composent le socle de la littérature du XX^{e} siècle, ces textes étant des reconstructions théoriques postérieures à partir des lézardes que ces auteurs entendaient infliger au socle

romanesque dix-neuviémiste. Ce phénomène, parallèle à la création « posthume » du *Modernismo* espagnol dans les écrits de Manuel Machado (1913) et dans ceux de Juan Ramón Jiménez (1953), qui cimentent ou unifient par leurs discours ce que les enquêtes de 1902 et de 1907 peinaient à identifier et à nommer, est dû au travail de réélaboration critique d'auteurs qui, contrairement à Llanas, ont joui d'une postérité et d'une trajectoire vitale leur permettant d'opérer ce retour critique. En effet, Llanas, décédé à l'âge de 36 ans, et auteurs de trois romans seulement, n'a pas le même « profil » qu'un Valle-Inclán, un Unamuno, un Baroja ou un *Azorín*. Il a d'ailleurs travaillé *à rebours* de ces auteurs – ce qui aurait pu lui plaire, puisqu'il était un farouche admirateur de Huysmans – en publiant, en 1899, son esthétique comme socle de sa propre œuvre littéraire. Les écrits que Fernández Urtasun qualifie de « poéticas del *Modernismo* » ont été rédigés bien plus tard, et surtout bien après les essais, les recherches et les réalisations d'une prose dite « modernista ». Valle publie *La lámpara prodigiosa* en 1912, Unamuno publie *Cómo se hace una novela* en 1925-1926, Baroja et *Azorín* rédigent leurs mémoires esthétiques plus de trente-cinq ans après la fin du siècle, publiés en 1942. Felipe Trigo qui, par de nombreux aspects, est proche de Llanas, ne publie *El amor en la vida y en los libros: mi ética y mi estética* qu'en 1907, alors que José Deleito y Piñuela attend 1922 pour tenter d'égaler le travail synthétique de Llanas dans son *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*. Les écrits de Valle, d'Unamuno, de Baroja et d'Azorín consacrent tardivement la « modernité » de leurs auteurs, alors que Llanas, par contraste, ayant été le premier à rédiger un traité d'esthétique « moderne », est sans écho et apparaît sans « modernité ».

Pourtant, en 1899, la « nouveauté » de Llanas est bien réelle, dans son désir d'apporter à ses contemporains une formule unifiée de l'art moderne. La nouveauté réside d'ailleurs dans le sous-titre même de son ouvrage, « Estudio de estética », puisqu'au XIX^e dominaient en Espagne les traités préceptifs, les grammaires et les rhétoriques, outils d'une critique « grammaticale » décriée par les jeunes artistes. Clarín, encore lui, est le premier à déplorer l'absence de traités esthétiques espagnols, sur le modèle de *L'introduction à l'esthétique* de Jean-Paul ([1804] 1991), qui lui sert d'étalon, voire sur celui – qu'il n'accepte que partiellement car trop dogmatique – des constructions naturalistes d'Emile Zola dans *Le Roman Expérimental* (1880). Il souligne combien les œuvres qui s'en approchent doivent au commentaire et à la réaction, et non

ISSN 1773-0023

à la singularité de leur auteur – notamment *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1887), de Juan Valera, et les successifs écrits opportunistes d'Emilia Pardo Bazán qui se greffent sur les fluctuations artistiques dans *La Cuestión Palpitante* (1882), ou dans *La revolución y la novela en Rusia* (1887). Seul Ramón de Campoamor, qui publie sa *Poética* en 1833 et l'augmente en 1890, trouve grâce à ses yeux, et il n'est d'ailleurs pas dû au hasard que ce « viejo » ait été fréquemment cité et commenté par la nouvelle vague des poètes de la fin du siècle.

Aussi, s'il fallait envisager un « socle » dix-neuviémiste, il serait formé par une habitude bien enracinée de désolidarisation espagnole de l'œuvre et de ses principes esthétiques. Soit parce que l'esthétique réaliste/naturaliste est déjà formulée « ailleurs » – dans les écrits théoriques et romanesques des auteurs français, notamment de Zola, des Goncourt et de Maupassant –, soit parce que la presse fait office de « réserve » critique, qu'elle fonctionne comme un espace séparé de commentaire, délégué aux plumes des publicistes et des romanciers engagés dans l'entreprise journalistique qui, peu à peu, démissionnent et s'écartent de leur « mission critique », comme le regrette souvent Clarín. Llanas, en imposant au public madrilène un traité d'esthétique inédit – il pensait d'abord publier une série d'articles, abandonnant par la suite l'idée d'une médiation par la presse pour un contact direct par l'édition – est novateur. Il propose un regard espagnol sur la « modernité » artistique contemporaine, ainsi qu'une esthétique espagnole singulière, aux vertus universalistes, annonçant par sa théorie de l'*Emotivismo* une voie de réalisation littéraire de l'œuvre d'art idéale, qu'il s'engage à réaliser dans ses romans.

Cependant, son innovation est déjà – paradoxalement – dépassée au moment où il publie *Alma Contemporánea*. En effet, une nouvelle voie, alliant la critique à l'écriture, s'est fait jour en Espagne : avant le tournant du siècle, l'ingérence du discours esthétique dans l'œuvre est, par exemple, fortement présente chez Ángel Ganivet. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, publié en 1897, décloisonne les deux sphères, parfait exemple de l'éclat d'un socle critique dix-neuviémiste. Ganivet réunit, dès l'incipit de ce roman « métamorphosé », l'acte créateur et le regard esthétique, dans une fusion nouvelle qu'*Azorín*, notamment, ne manquera pas d'exploiter dans *La Voluntad* (1902), grâce au personnage de Yuste. Ce dernier écrit, retenu comme modèle de « prose moderniste » par la critique, manifeste l'intrusion de la critique spéculaire dans

le romanesque, étape que Llanas ne reflète en aucun cas, préférant reconduire le modèle ancien d'un socle esthétique aux ramifications romanesques.

Par conséquent, l'analyse d'*Alma Contemporánea* comme de la « primera estética modernista » pose problème : il semblerait, en fait, que la proposition esthétique de l'*Emotivismo* soit décalée par rapport aux attentes de l'époque dont Llanas souhaite pourtant se faire l'écho. L'esthétique « nouvelle » de Llanas est plus proche des tentatives, menées dans les années 1880 et 90 en France, de dépasser le naturalisme littéraire dogmatique que nombre d'auteurs, à la suite de Ferdinand Brunetière (1895), déclarent « en faillite », que d'une véritable rupture « moderniste », même si elle porte l'empreinte des innovations symbolistes française et du ton préraphaélite dont il est si admiratif. La proposition de Llanas poursuit les essais d'un Édouard Rod qui, dans la préface du roman *Les Trois Cœurs* (1890), entend créer un nouveau courant, l'« Intuitivisme », comme réaction naturelle à la domination du physiologique en art :

> Il faut dire qu'il devait se développer en nous des besoins que le naturalisme ne pouvait satisfaire : il était de son essence, satisfait de lui-même, très limité, matérialiste, curieux des mœurs plus que des caractères, des choses plus que des âmes ; nous étions – et nous devions le devenir de plus en plus – des esprits inquiets, épris d'infini, idéalistes, peu attentifs aux mœurs et qui, dans les choses, retrouvions toujours l'homme (1890, 5-6).

De même, l'esthétique de Llanas résonne – et ses romans en sont imprégnés – des considérations de Huysmans sur le naturalisme zolien, et reprend à son compte la déviation que le Français propose dans *Là-bas*[6]. Llanas commente la prolifération de ces *ismes*, de ces théories éclatées, qui semblent contradictoires, puisque la liberté affichée des créateurs veut s'ériger contre les dogmes et les contraintes théoriques. Il reconnaît que les constructions abstraites sur l'art cloisonnent ce que peut être la modernité littéraire, créant des socles instables et des lézardes rigides, manipulant des catégories conceptuelles falsifiées. L'échec de Llanas apparaît alors en filigrane de sa compréhension du moderne comme mobilité, comme ondulation esthétique à partir d'un

[6] La scène liminaire du roman présente un dialogue entre Durtal, qui défend les apports du réalisme naturaliste mais qui rejette son matérialisme, et Des Hermies qui le rejette totalement, écœuré. La proposition de Durtal est de faire un « Naturalisme spiritualiste » : il s'agirait d'approfondir la voie zolienne en liant à la description du corps la peinture de l'âme. Le personnage définit les techniques naturalistes qu'il faudrait conserver – la vérité documentaire, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse – et propose un horizon à l'écrivain, amené à se faire *puisatier d'âme* ([1891], 2003, 33-34).

socle fondu. Alors même qu'il affirme que les choses comme les hommes « passent »[7], il ne peut s'empêcher de prendre part à ce chaos programmatique et propose son propre *isme*, l'*Emotivismo*, qui passe avec lui.

Contrairement à l'ensemble des critiques contemporains, qui ne commentent pas sa proposition d'esthétique nouvelle, Felipe Trigo est le seul à choisir d'analyser précisément l'*Emotivismo* de Llanas dans deux articles qu'il publie dans la *Revista Nueva* (1899). Trigo, dont les afinités avec l'*Emotivismo* sont *a priori* évidentes, commence par faire l'éloge de l'exposition méthodique des tendances contemporaines par un auteur qui « lo hace con talento y seducciones tan grandes que de la gente joven y de la gente vieja ha logrado la atención » (1899, 19). Il affirme ensuite le rôle prépondérant de l'émotion comme « manantial fecundo » et « calidad de literatura única del porvenir »[8], tout en se montrant parfaitement d'accord sur la place à donner à l'homme sensible et à l'amour dans l'esthétique romanesque. Cependant les coïncidences s'arrêtent là, car Trigo souligne avec force les incohérences, les paradoxes et les contradictions de la théorie et de l'homme. Il approfondit l'analyse des failles internes de Llanas que Clarín esquissait, et le décrit comme un « espíritu incongruente », un « ser inarmónico, dual », « un yo partido, por desgracia, en dos, contradictorio » (1899, 222-223). Il se plaît à dresser la liste des contradictions de Llanas :

> Creyente del alma, casi místico, suspira sin embargo por una belleza sensorial; filántropo, acaba por encastillarse en el egoísmo despreciador del *resto* de la Humanidad; intelectual refinado, agotado y cansado, dijérase que por el tumultuoso intelectualismo del siglo XIX, retorna a la primitiva sencillez (1899, 224).

Les commentaires de Trigo mettent en évidence les principales fêlures de Llanas et en font des caractères disqualifiant son esthétique et son œuvre. Cependant, ce regard ne saurait être complet s'il était voilé par l'ignorance de l'acceptation et de la reconnaissance par Llanas des failles de l'homme moderne, par la connaissance de ses propres incohérences et contradictions. En effet, la pensée et l'esthétique synthétiques

[7] « Como pasan los hombres, pasan las ideas », (1991, 88).
[8] En 1908, Valle-Inclán pose, quant à lui, la sensation comme fondement de l'art moderne : « La condición característica de todo el arte moderna, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad » (R. Gullón, 1980, 193).

de Llanas, en cela belles filles de leur temps, s'appuient sur une conception de l'homme fin de siècle comme être scindé entre matérialisme et idéalisme, une conception formulée par Paul Bourget dans ses *Essais de Psychologie Contemporaine* :

> Cet homme moderne, en qui se résument tant d'hérédités contradictoires, est la démonstration vivante de la théorie psychologique qui considère notre « moi » comme un faisceau de phénomènes sans cesse en train de se faire et de se défaire, si bien que l'unité apparente de notre existence morale se résout en une succession de personnes multiples, hétérogènes, parfois différentes les unes des autres jusqu'à se combattre violemment (1993, 101).

Llanas, en plus de se glisser dans la brèche esthétique espagnole – il parle de « vacío »[9] –, et de synthétiser l'ensemble des courants qu'il identifie à autant de failles esthétiques inhérentes à l'esprit moderne, travaille sur les failles intimes du sujet contemporain, assemblage « monstrueux » : « Tiene, latente o manifiesta, sed de idealidad; será, si es preciso, positivista a ratos; idealista rabioso, el resto del día; unirá en monstruoso consorcio filosofías antagónicas, con asombro de algunos, que no sabrán qué pensar de él » (*Electra*, 1901). Ce dernier point fait que Llanas, selon la couleur du verre que l'on adopte, comme disait Campoamor, peut à la fois passer pour un parfait représentant du « socle dix-neuviémiste », syncrétique du réel et de l'idéal[10], et pour un chantre de la « modernité ».

La dualité d'« Alma Contemporánea » : synthèse des failles modernes et Emotivismo

Alma Contemporánea cherche à définir les composantes diverses et variées de l'esprit moderne pour les réunir en un seul faisceau créateur. L'introduction du traité illustre l'« esprit moderne » et consiste en un manifeste pratique de l'*Emotivismo* : Llanas décrit l'une de ses promenades sévillanes, soit une transposition de la nature telle qu'elle est perçue et vécue émotivement par une âme contemporaine, moderne, sensible, évoluée et décadente :

[9] « Como el objeto de este libro se reduce a la presentación de una tendencia, […] necesito justificar esa presentación marcando con claridad el alcance que trato dar a tal tendencia y el vacío que en el terreno del arte pueda buenamente llenar » (1991, 144).

[10] La représentation de l'homme scindé n'a rien de bien nouveau, formulée depuis longtemps par l'*homo duplex* pascalien et littérarisée par la figure du Faust de Goethe, motif récurrent dans la prose romanesque du XIX^e siècle et dans les écrits scientifiques, dont le krausopositivisme est l'un des exemples les plus remarquables.

> Hermoso cuadro aquel que tan bien simbolizaba el espíritu de nuestro tiempo… Hubo, en efecto, su aurora, su alborear llena de risueñas esperanzas, de optimismos, de aspiraciones hacia el *luz, más luz* de Goethe, en el día intelectual de la humanidad; mas, después del periodo de luz, espléndido, magnífico, de vitalidad y vigor extraordinarios, se ha venido a parar a un ocaso lleno de poético pesimismo, un ocaso que nos habla en lengua misteriosa de infinito en el cual los tonos irritados de algunas nubes se dulcifican poco a poco, simplificándose progresivamente la variedad maravillosa de matices para llegar al tono único precursor de la noche.
> Es decir: la adaptación progresiva de los inadaptables, la vuelta a lo sencillo de los desengañados de la complicación y del análisis; la congregación de las almas crepusculares de nuestra época que buscan juntas en el olvido de todo, el reposo absoluto del espíritu (1991, 6).

Llanas annonce ensuite les deux objectifs de son livre : construire un panorama raisonné et divulgateur de l'art moderne, puis proposer un art correspondant à ses circonstances, une théorie esthétique qui mène à l'œuvre d'art idéale et d'avenir, dans une lignée toute wagnérienne. Aussi la structure de l'ouvrage obéit-elle à ces deux inflexions : les sept premiers chapitres exposent une théorie générale de l'art moderne, tandis que les cinq derniers présentent les postulats philosophiques et la portée sociale de l'*Emotivismo*.

Dans les deux premiers chapitres d'*Alma Contemporánea*, Llanas présente sa conception de l'art comme un produit historique. Il part de la conception comtienne et s'efforce de l'enrichir par l'application de l'évolutionnisme au champ artistique. Le socle de sa pensée est scientifique et positiviste : Llanas assume totalement les postulats de Cesare Lombroso et de Max Nordau sur la dégénération des hommes évolués, soit la théorie de la dégénérescence évolutive appliquée à l'art : « el alma contemporánea […] comprende mejor la belleza de la puesta que la de la aurora » (1991, 7). L'épuisement de la race humaine, ultime conséquence de l'évolution, lui vient des écrits de Lombroso, notamment de *L'uomo di genio* (1889), qui justifie l'adéquation entre la théorie dégénérative et la critique esthétique. Traduit en français en 1887, puis en espagnol en 1892, Lombroso est suivi peu après par Max Nordau qui, dans *Entartung* (1893), est le premier à systématiser la pathologie de l'artiste fin de siècle. Tout comme ses prédécesseurs, Llanas établit un diagnostic clinique sur la fin du siècle, partagée, selon les termes de Nordau, entre dégénérescence et hystérie, et résumée en la formule du « Crépuscule des Peuples » (Nordau, 1894).

Formé dans sa jeunesse par Pompeu Gener, qui lui fait découvrir à la fois les interprétations psychopathologiques et les tendances nouvelles del *Modernisme* catalan, Llanas reprend ce schéma interprétatif. Il a d'ailleurs eu accès aux textes de Lombroso et de Nordau par l'intermédiaire de *Literaturas Malsanas. Estudios de literatura contemporánea* (1894) de son premier maître, qui reprend la structure et les hypothèses de Nordau dans *Dégénération*[11]. L'étude du cerveau humain et la théorie de la dégénération évolutive constituent par conséquent le socle idéologique de l'étude esthétique de Llanas, qui ne cite quasiment jamais les théoriciens et les travaux sur lesquels il prend appui, donnant leurs hypothèses pour des vérités scientifiques et des acquis que le lecteur évolué partage avec lui. Son constat sur le déclin de l'humanité lui permet de lire la littérature moderne comme le reflet de la folie contemporaine :

> Una generación de viejos y agotados, de psicasténicos, de impotentes, de analistas y atormentadores de su yo, desfila por el teatro, por la novela, por las diversas manifestaciones del arte de nuestros días, pletóricos de sí mismos, egotistas y, como consecuencia del embotamiento sensorial de las periferias, viviendo todos la vida interior, de preferencia a la de relación con el mundo externo (1991, 7).

L'art contemporain reflète l'état de fatigue physique et intellectuelle de l'homme moderne : « En el libro, en el cuadro y en el teatro, la humanidad reproduce hoy día sus trastornos nerviosos, sus delirios y aberraciones, sus manías y extravagancias, esa serie variada de fenómenos que le llevan como de la mano, haciéndole marchar a grandes pasos hacia la locura » (1991, 11).

Le second chapitre d'*Alma Contemporánea* consiste en une application de l'évolutionnisme au champ littéraire. Llanas se place sous l'égide de Spencer et de sa loi d'évolution[12], et affirme étudier « el caso particular de la evolución literaria, las fases, los distintos aspectos por que ha pasado la producción en el tiempo, para llegar desde la homogeneidad y sencillez primitivas al grado de complicación y heterogeneidad que en nuestro tiempo ha alcanzado » (1991, 24). Suit un long développement sur la croissance de l'enfant, son développement vers l'âge adulte et la sénilité, qui lui permet de mettre

[11] Dans l'ordre, Nordau y étudie : Le Mysticisme (Préraphaélites, Symbolisme, Tolstoïsme, culte de Richard Wagner), l'Égotisme (Parnassiens et Diaboliques, Décadents et Esthètes, Ibsénisme, Nietzsche) et le Réalisme (Zola, Naturalisme, Impressionnisme).

[12] « Dans le passé le plus reculé que la science puisse atteindre jusqu'aux nouveautés d'hier, le trait essentiel de l'évolution, c'est la transformation de l'homogène en hétérogène » (Spencer, [1862] 1894, 322).

en parallèle l'évolution de l'âme individuelle et celle de l'art humain. Llanas resserre rapidement son propos pour s'intéresser exclusivement à la dernière étape de l'évolution, qui succède au réalisme, au naturalisme et au psychologisme du dernier quart du XIX[e] siècle : « Como consecuencia de la rapidez con que se ha evolucionado en estos últimos tiempos, han aparecido simultáneamente con las manifestaciones de virilidad y de equilibrio, síntomas inequívocos de vejez y de decadencia » (1991, 36). Le pronostic final de ce chapitre est apocalyptique, puisque Llanas énonce l'hypothèse d'un épuisement absolu des facultés créatrices de l'homme, à moins qu'une race extraterrestre (!) vienne sauver l'humanité de son marasme évolutif[13].

L'intérêt est que Llanas construit une théorie de la lézarde, pourrait-on dire. Il justifie les failles esthétiques – névrotiques, pathologiques – de la fin du siècle en vertu d'un système philosophico-scientifique qui les conçoit comme les stigmates d'un processus évolutif naturel d'hétérogénéisation et de fragmentation de l'unité classique de l'art humain. Il offre un panorama précis des diverses failles esthétiques modernes dans le troisième chapitre, qu'il consacre aux « Fases modernas de la Evolución ». Sa synthèse prend pour objet les multiples « sectes » littéraires parisiennes, à partir du modèle énoncé par Gener dans *Literaturas Malsanas*. L'analogie anatomique est de rigueur :

> Del mismo modo que en ciertos organismos debilitados por la edad y el trabajo y faltos de una energía sintética, asociadora, que mantenga la debida unión y enlace entre los distintos órganos, sobreviene una especie de anarquía, funcionando cada víscera como y cuando le parece, sin sujeción a las leyes e intereses generales de la entidad fisiológica, así el organismo literario […] parece atacado en nuestra época de una desorganización general y los portadores de pequeños espejos van enseñando a las ovejas que en su limitado campo pueden buenamente reflejarse, pseudo-caminos que la fracción sigue al principio con ardor, luego con desaliento, hasta el día en que sentada en la margen, mira desanimada a uno y otro lado y, al convencerse de lo baldío de su marcha por la falsa ruta que ha venido siguiendo, abandona aquella dirección para seguir la marcada por la luz de cualquier otro subforo que con sus rayos y promesas le deslumbren de nuevo (1991, 39-40).

Llanas montre la multiplication des « écoles de café », qui ne durent que le temps de consommer ladite boisson, et l'activité fébrile des jeunes artistes, qu'il décrit comme anarchie et fragmentation du champ culturel, caractéristique de l'« inquiétude » moderne. Ce chapitre prouve l'érudition contemporaine de son auteur, qui écrit pour le

[13] « La Tierra resulta ya muy pequeña; la civilización europea ha penetrado demasiado adentro en el interior de los continentes y no hay que esperar, si no vienen de otro planeta, que de su seno los hombres devastadores llamados a demoler un edificio de tan amplia base » (1991, 37).

public des artistes espagnols un bilan en prise directe sur la vie culturelle française des vingt dernières années du siècle. Llanas ne se prive pas de mentionner le plus grand nombre d'auteurs et de créateurs, citant, par exemple, Tarde, Huret, Morice, Guyau, Fouillée, Strada, De Vogüé, Dubus, Klein, De Gourmont, Maynaud, Verlaine, Mallarmé… La liste ne saurait être ici exhaustive[14].

En bon clinicien, Llanas identifie la cause de l'anarchie artistique : la quête revivifiée de l'idéal. Il reformule les débats et les polémiques français qui, depuis le *Manifeste des Cinq*, de 1887, opposent l'idéalisme fin de siècle au naturalisme physiologique. Des catégories aussi floues que peuvent l'être – renvoyées à la seule mention de leur étiquette – l'idéalisme, le positivisme évolutionniste et la psychopathologie, sont données une nouvelle fois comme évidentes, comme des étapes de l'évolution parfaitement connues du lecteur. Majoritairement, Llanas reprend les idées exposées par Jean-Marie Guyau dans *L'Irréligion de l'Avenir* (1886) et *L'art du point de vue sociologique* (1889), et synthétise la question de la renaissance de l'idéalisme et la recherche de nouvelles formes esthétiques à partir du réalisme en glosant les thèses de Ferdinand Brunetière et celles d'Emile De Vogüé dans *Le Roman russe* (1886). Il décrit la souffrance de ses contemporains consécutive à la perte de la foi et à la persistance d'un « ideal religioso » (1991, 41) qui cherche de nouveaux exutoires dans des cultes partiels :

> La falta de fe firme y constante, consecuencia de una enfermedad de la voluntad, nos ha traído una serie de fes secundarias, flores de un día, que mueren con la misma facilidad con que nacieron. Hoy se diviniza todo y se eleva cualquier idea a la categoría de Dios informador de vidas e inteligencias. Se rodea a todo producto intelectual, sostenido con calor y exaltación por su autor, de una aureola de misticismo que lo engrandece prodigiosamente y no se necesita más para que tenga adoradores (1991, 43).

Son originalité est qu'il inclut jusqu'à Nordau, Lombroso et Gener dans le panorama des adorateurs secondaires : Gener apparaît ainsi comme prédicateur du culte des meilleurs, de « la raza de filósofos-elitistas-dominadores », selon les termes de Llanas. Ces divinisations *placebo* erronées ont pour conséquence la multiplication des écoles et

[14] *Alma Contemporánea* propose un jeu de notes assez particulier, Llanas renvoyant très parcimonieusement à quelques auteurs ou ouvrages clés, et se contentant, la plupart du temps, de passer sous silence ses sources et les auteurs dont il glose les travaux.

des groupes qui cherchent, chacun à leur manière, la voie d'accès à l'œuvre d'art idéale, ultime refuge de l'idéalisme :

> A esta incertidumbre, a esta indecisión de la inteligencia en el reconocimiento del más elevado de sus ideales, tiene que corresponder una verdadera confusión de escuelas y agrupaciones que tratan cada una por su parte de definir y realizar en absoluto la obra de arte ideal (1991, 45).

Comme exemple de ce qu'il soutient, Llanas passe en revue la réception enthousiaste des littératures nordiques par les « Mercuriales », le groupe d'artistes réunis au sein de la rédaction du *Mercure de France* qui constitue sa principale source.

Faisant suite à ce panorama français, le quatrième chapitre d'*Alma Contemporánea* propose un examen de la « Evolución literaria en España » qui, dès les premières lignes, manifeste le contraste entre la modernité européenne et le retard espagnol :

> En España, la fijeza del ideal religioso, como de toda suerte de ideales, ha comunicado también caracteres de relativa invariabilidad a la producción literaria. Constituimos un pueblo especial, muy amigo de lo propio, misoneísta por instinto; un pueblo en que cada individuo es un obstáculo para la implantación de todo lo que no sea rutinario […] En la esfera oficial, como en la particular, somos el pueblo de la resistencia pasiva, el pueblo del *no* hacer y, lo que es peor, del evitar que otros hagan (1991, 58).

Ce diagnostic est complété par des caractères négatifs, tel l'immuable « esprit de copie » d'un pays « cretinizado por el abandono y la pereza » (59), qui étudie les nouveautés mais ne les suit pas, et qui est incapable d'en proposer. Le constat de Llanas vise à manifester le décalage chronologique de l'Espagne contemporaine qui n'est, en aucun cas, entrée dans la modernité : « las letras no han entrado todavía en nuestro país dentro del periodo modernista » (63). Il fournit une explication évolutive, dont les termes sont empruntés à l'ouvrage d'Enrique Lluria y Despau, *Evolución superrórganica*, publié en 1905 mais dont Llanas a fait un compte rendu, à partir du manuscrit, dans *El Porvenir* de Séville du 17 janvier 1898 : « Las ideas, para llegar a constituir entidades dinamogénicas, necesitan cristalizar y nosotros no hemos tenido ni la saturación, ni el reposo indispensables en el líquido ideario para que la cristalización se efectuara normal y regularmente » (65). Il ajoute que les difficultés rencontrées par des auteurs tels que Benavente, Soriano, Villegas, Verdes Montenegro et Lluria pour vaincre les résistances du public sont autant de preuves des obstacles culturels

espagnols. Son propos vise tout particulièrement Madrid, ville qui n'est pas encore entrée dans « los nuevos rumbos » (67), contrairement à Barcelone[15], mue par des « corrientes modernísimas » (69).

Le « Modernisme » de Llanas est donc synonyme de modernisation, dans la ligne des déclarations de *L'Avenç* de 1884, et de « modernité » comme ultime phase de l'évolution humaine. La non modernité espagnole est, selon lui, liée à une immobilisation de l'évolution nationale, à une stagnation de l'esprit espagnol et, par conséquent, des arts et des lettres du pays :

> Estacionados […] en una fase amorfa de la evolución por culpa del público, o por misoneísmo sistemático, nuestros escritores dejan que los de otros países luchen y busquen, esperando a que se calme la agitación y encuentro de opiniones que hoy se notan en el campo literario, para ver qué es lo que resulta de todo ello y estudiar luego lo que de esa acción se sedimente y lo que de fijo y estable quede tras el periodo tumultuoso de la aparición y desaparición de grupos de fórmula distinta (1991,70).

Très rapidement, Llanas s'intéresse à son principal objet : le roman. Contrairement aux artistes qui lui sont contemporains et dont les tentatives de renouvellement du style passent par la poésie, Llanas dédaigne le vers et parie sur la prose romanesque. Ses commentaires initiaux sont, en la matière, peu originaux : ils reprennent les lamentations devenues stéréotypiques depuis Larra sur la déficience du lectorat national : « De novela […] estamos mal; en España se lee muy poco y apenas si las obras encuentran más salida que las bibliotecas de sociedades y las de algún aficionado, poco abundantes por desgracia » (63). L'originalité de Llanas se situe à un autre niveau, lorsqu'il propose de rénover le roman en rénovant son langage. Parallèlement à la stagnation de l'esprit espagnol, la langue s'est fixée et il faut lutter contre son immobilisme :

[15] « Barcelona es, a mi ver, (y conste que no soy catalán), mucho más modernista que Madrid (por lo menos modernista de acción) en cuanto a literatura y demás artes; es una sucursal de París en España. Sus literatos y artistas, jóvenes, en su mayoría "de buena familia", en vez de consumir juventud y capital en tonterías infecundas, como por lo general acontece en el resto de la Península, los gastan en la consecución de más altos ideales; viven para el progreso, se instruyen y viajan, recogen, asimilan y expresan lo más nuevo que en estas materias da de sí el espíritu humano y forman parte de esa sociedad "superior, excéntrica, entre fija y nómada, a la cual pertenecen los príncipes del Saber, del Arte, del *Sprit*, de la Belleza…" de ese *Cosmopolytan Club (sic)* de que habla Gener… » (Llanas, 1991, 69. Il cite directement un fragment d'un article qu'il a publié le 26 avril 1897, dans *El Porvenir* de Séville).

> Progresa, pero en lo que no debía progresar; en modismos, frases hechas y palabras recogidas de la calle; es el desenvolvimiento anárquico y libre de todo lo que no se ve cortapisado ni alentado por aquellos a quienes corresponde; un campo descuidado que solía producir buen trigo, acaba por no dar de sí más que cardos y amapolas, tan llamativos como vulgares (1991, 73).

Llanas propose deux principales voies de rénovation du langage romanesque : le néologisme et la suggestion. L'invention de « mots neufs », si décriée par la critique, est la seule stratégie capable de rompre avec le socle fossilisé du langage dix-neuviémiste : « Siempre ha reinado, entre nuestra gente de letras, un criterio que bien pudiera calificarse de mezquino por lo que hace a la admisión y formación de palabras nuevas » (73). La variété des sentiments de l'homme moderne, hypersensible et ultra complexe, requiert une variété linguistique ; au stade hétérogène atteint par l'homme évolué doit correspondre une hétérogénéité du langage :

> Pretender que la variedad de sentimientos y afectos, los matices delicados e infinitos que un alma y una sensibilidad refinadas por la cultura y por el conocimiento de la vida, pueden expresarse en totalidad y sin modificar lo más mínimo su manera de ser, valiéndose para ello de un lenguaje formado en épocas en que no se había llegado al grado de diferenciación y de progreso orgánico, necesarios para sentir y pensar como hoy se siente y piensa, es pretender un imposible y agotar además la inteligencia en una lucha constante, infecunda, con la impropiedad o poca exactitud del vocablo (1991,74).

Quant à l'art suggestif, Llanas transpose, sans les identifier, les idées défendues par les collaborateurs du *Mercure de France*, par Charles Morice, Camille Mauclair et Alfred Vallette, et les derniers paragraphes de ce chapitre semblent gloser directement Mallarmé[16], tout en intégrant ses propos dans une théorie évolutive de l'art :

> Como base de todo movimiento progresivo, hay que comenzar por trabajar nuestra lengua, con esa tenacidad, con ese trabajo de forja, duro, empeñado […]. Si el vocablo no se ajusta exactamente a la idea, hay que extenderlo, ensancharlo o hacerle tomar, en una palabra, la forma exacta del molde representado por aquélla (1991, 74).

Il ajoute un peu plus loin :

> Palabras antiguas hechas para representar ideas definidas de otro tiempo, no pueden rodear en el nuestro a la idea principal de esa aureola de ideas secundarias, que una palabra afortunada levanta, como acordes heteromatizados en torno de la

[16] Llanas reprend la réponse de Mallarmé à l'enquête de Jules Huret (1891).

> primitiva. El ideal de las literaturas del día, es sugerir, no precisamente expresar; dar idea de una cosa sin nombrarla; llevar al alma la impresión de una melodía definida a través de notas que no hacen más que despertar la idea de ella y acompañarla (1991, 75).

Le symbole, s'il n'est pas nommé dans ces lignes, sous-tend le discours rénovateur de Llanas, qui cherche à donner au mot la forme exacte de l'idée, et qui, dans sa quête d'une langue nouvelle pour une âme nouvelle, s'empare de la suggestion mallarméenne et du « mystère » symbolique.

L'objet de Llanas est de mener les artistes espagnols vers la réalisation de l'œuvre d'art idéale, ce qui le rend parfaitement solidaire des « sectes » qu'il critiquait peu avant : son ambivalence naît de sa double acceptation de l'idéalisme métaphysique et de la psychopathologie. Il se greffe sur le symbolisme français, s'extasie devant *La Cloche engloutie* de Hauptmann et appelle de ses vœux la Beauté dans une invocation finale presque magique. Il annonce ensuite l'avènement de l'art de l'avenir, dans le chapitre VII « Investigación filosófica de la obra literaria del porvenir », celui du génie sain et complet. Ses postulats évolutionnistes et psychophysiques le portent à croire au rôle de l'évolution cérébrale dans l'évolution littéraire. Les progrès de la « diferenciación del conjunto cerebral » (128) provoqueront des « fases nuevas, desconocidas » d'un art très nietzschéen, car aristocratique et élitiste : « (los hombres) lograrían un alcance y profundidad desconocidas hasta entonces y el espíritu, campeando por las regiones del superhumanismo, daría a conocer mundos nuevos de verdad y de belleza, de los cuales no podemos formarnos hoy idea ni siquiera aproximada » (128). Cet art nouveau, totalement novateur, est inconcevable à l'esprit contemporain, il ne peut qu'être extrapolé comme conséquence de la loi d'évolution.

L'idéologie scientifique de Llanas lui fait percevoir l'historicité artistique selon une courbe ascendante, jamais comme une ligne brisée. Pour lui, aucune rupture fondamentale n'est possible : tout art est une étape de l'évolution, résultat d'une transformation progressive du complexe physio-psychologique. Sa conception de l'art obéit à l'image de la ramification et non à celle de la rupture :

> Toda nueva tendencia, toda nueva creación, impuesta por la moda, tiene también sus antecedentes en la historia y sus puntos de contacto con otras tendencias salidas del mismo tronco; así como en una ramificación de orden cualquiera, al llegar a cierto grado de diferenciación, las direcciones angulares de las líneas hacen inevitables los puntos de contacto entre varias diferentes, así en toda

> tendencia literaria hija, producto de la especialización y de la diferenciación progresiva, que tiene como límite el caso particular, pueden observarse puntos de contacto con otras tendencias de la misma época o de otras anteriores (1991, 120).

Par conséquent, le « modernisme » de Llanas est un modernisme de la non-stridence[17]. Les formules véhémentes, les cris et les gesticulations bohêmes, les postures d'un Valle ou d'un Villaespesa[18] lui sont totalement étrangers. Esprit scientifique avant tout, Llanas pose comme des constructions mathématiques les conséquences esthétiques de l'évolution en marche. Son discours serein et convaincu évite jusqu'à la visibilité textuelle de la citation pour préférer la glose qui donne à *Alma Contemporánea* sa tonalité d'absolue conviction. Pourtant Llanas, qui par ces aspects pourrait incarner un *anti-Villaespesa* – et c'est peut-être là l'une des raisons de l'oubli qui l'a frappé – est lui-même contradictoire dans son projet. Il présente son coup d'éclat et d'évidence comme une « sencilla clave temática » (1991, 243), mais aussi comme une esthétique totalisante et salvatrice, un art curateur aux prétentions élevées. Son ambition n'est pas de déchaîner ce que Manuel Machado nommera plus tard une « guerra literaria » (1913) ou de prendre part à la « vanguardia atrevida del Modernismo », selon les termes d'Ernesto Bark, qui décrira, en 1901, la Joven España dans son activité déstabilisatrice de l'ordre esthétique en place. Alors qu'en 1899 Villaespesa publie ses *Luchas*, Llanas se pose à la fois en observateur extérieur et en expérimentaliste, à l'heure de proposer sa cure émotiviste, ce qui dénote le plus certainement son enracinement dans le système idéologique et esthétique dix-neuviémiste. Comme le soulignait Gómez Carrillo, Llanas, en dépit de ses collaborations dans les revues modernes et de sa fréquentation des principales figures de l'époque, était isolé, un de ces « escritores que no van al café » (1900, 319). « Intelectual sin ayuda de nadie » (de Castro, 1900), le dandy évolué Llanas refuse d'entrer directement dans la bataille et se place au-dessus de la mêlée. Son aristocratisme, son sens aigu de sa supériorité d'être évolué, alliés à son mépris naturel

[17] En référence aux propos de Serge Salaün sur la stridence moderniste dans « Modernismo versus Modernidad » : « En España, como en el resto de Europa, el "fin de siglo" se expresa en términos de "crisis", de rupturas más o menos consciente, más o menos logradas. Entre el peso abrumador de todas las tradiciones y herencias del siglo XIX (lo que domina, como en Francia, y en toda Europa) y las turbulencias de la modernidad que compensa su minoría por su estridencia, el panorama es amplio y confuso; no son todos carcas los "viejos" que ocupan abundantemente el terreno crítico, ni son todos zahoríes los jovencitos modernos que se las dan de reformadores. Dicho de otro modo, la vieja guardia de Gente Vieja es a veces más moderna que los "pollos" de Gente Nueva" » (Salaün, 2000, 95).

[18] Voir Chainais (2007).

pour le public[19] se traduisent, dans son esthétique, par « l'impassibilité » à laquelle il souhaite voir accéder l'homme moderne et le créateur, seule manière de dépasser les antinomies du pessimisme et de l'optimisme.

La proposition esthétique de Llanas correspond à son refus de la rupture : il s'agit pour lui de rénover le romanesque, de l'adapter aux conditions de compréhension et de sensibilité de l'homme moderne, et non d'innover « rompiendo moldes », selon l'expression prise pour cible par Clarín. Il ressent, comme ses contemporains, les limites du réalisme naturaliste dogmatique, mais ne reconnaît, dans l'histoire des arts humains, que deux tendances contrastées dont les tensions conditionnent les diverses écoles littéraires : le réalisme et le romantisme. Llanas défend cette thèse dans un article publié dans le *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* du 30 avril 1903 :

> Todas las tendencias literarias conocidas hasta la fecha pueden considerarse en términos muy generales, referibles a dos principales: *el romanticismo*, resultado de una libertad absoluta en el arte, de una verdadera indisciplina de la facultad creadora, que no quiere sujetarse a normas ni finalidad preconcebida, prefiriendo vagar libre a su antojo; y el *realismo*, en el cual se establece como necesaria la copia de la realidad, o por lo menos escenas y cuadros determinados de ella. Cuando el gusto literario de las gentes deja de satisfacerse con las vaguedades, más o menos poéticas, sencillas o recargadas de todos los romanticismos, preséntanse inclinaciones más sólidas, se despierta la afición a cosas concretas, a realidades más tangibles, y, pasando por formas mixtas variadísimas, o conviviendo con ellas, se inicia una reacción realista, encubierta bajo un título variable, según la extensión que se da al procedimiento y el orden de cosas naturales que de preferencia se copia (1903, 124).

Étonnamment, Llanas se montre prophète de sa propre trajectoire ; en décrivant la vie éphémère des formes « mixtes », des « dérivations », il semble annoncer l'oubli qui pèsera sur son œuvre :

> Las grandes síntesis quedan en pie, inmutables; las derivaciones, poco diferentes entre sí, se suceden y desaparecen como estrofas, apenas variadas, de una misma canción; sólo aquellas a las cuales sus autores han sabido comunicar caracteres de grandeza y humanidad intensos, son durables (1903, 124).

Llanas compose lui-même un mélange non universel, une déclinaison syncrétique des deux grandes tendances, puisqu'il clame la validité de la coexistence de divers degrés de différenciation évolutive dans l'œuvre d'art (1991, 146) et qu'il lutte pour la

[19] « El público vegeta en condiciones de una gran limitación e ignora la mayor parte de las pasiones y sensaciones que le sugieren sus novelistas » (1991, 268).

synthèse idéale : « El juicio estético resulta en nuestro tiempo eminentemente sintético […] El genio que consiguiera reconstituir con esa síntesis, en su mayor parte, la vastísima y gran entidad Belleza, habría realizado la obra de arte ideal » (148). C'est là l'une des raisons de son refus de s'opposer frontalement aux « viejos » :

> El gran pecado de todos los innovadores es el de creer que rompiendo y enemistándose con los antiguos sistemas, anatematizándolos con sagrado celo y declarando la guerra a los ingenios viejos y experimentados (que han trabajado lo suficiente para que por lo menos se hable de ellos con respeto, ya que no se glorifique a todos) van a conseguir extender más el campo de adeptos, preparando mejor el terreno para el planteamiento o imposición de la nueva doctrina; esto denuncia en el expositor o un exceso de exaltación y de anomalía, o una credulidad rayana en el candor (1991, 145).

Llanas revendique le magistère exercé par Leopoldo Alas, à qui il dédicace son premier roman[20], mais aussi celui de Francisco Giner de los Ríos, qu'il nomme « maître et ami » et d'Émile Zola, à qui il consacre deux conférences au Centro de Sociedades Obreras de Madrid, en 1902 et 1903. Autant de « viejos » qu'il intègre, sans heurts, à sa sensibilité moderne, à sa fascination pour le symbolisme. L'*Emotivismo*, synthèse d'un réalisme mâtiné de naturalisme psychopathologique et d'un romantisme symboliste, est par conséquent présenté par son créateur comme une esthétique non combative :

> Una tendencia así, tranquila, sosegada, que deje vivir a las demás, nada batallona, hasta el punto de no preocuparse lo más mínimo de ellas; expresión de un éxtasis sublime, eterno ante la gran belleza ideal; especie de himno grandioso, cantado por hombres completos, sanos de cuerpo y alma, artistas verdaderos, nacidos para ver y apreciar lo bello en todo cuanto les rodea; una tendencia así grande, al par que delicada, que tenga más de poema que de ninguna otra cosa, […] es la tendencia que he soñado, no como realización ideal de las aspiraciones de los *nuevos*, sino sencillamente como medio de revelación de esa especial aristocracia de espíritus que han alcanzado el grado máximo de diferenciación de su tiempo y que unen a un refinamiento y cultura excepcionales, preciadas dotes de artista verdadero que tanto les distancian de los espíritus corrientes y vulgares (1991, 147).

L'art nouveau, selon Llanas, sera élitiste, minoritaire et actuel, puisqu'en parfaite adéquation avec l'épuisement et la psychologie hypersensibilisée des êtres les plus évolués. Son fondement sera émotif : l'être évolué, désormais incapable de produire et

[20] « A la clarísima memoria del crítico Leopoldo Alas (Clarín) ». L'admiration de Llanas pour Clarín se traduit dans ce premier roman par la réécriture de la maladie d'Ana Ozores, les crises de María de los Ángeles se construisant à partir des motifs et des images de *La Regenta*.

de vivre les puissantes fantaisies des créateurs hugoliens du passé, ne peut trouver de réconfort et de jouissance esthétique que dans ce qui le caractérise, l'émotion :

> De esta manera, no los largos desarrollos, ni las áridas profundidades del análisis, ni las marañas e inverosimilitudes de nuestra novela de mediados de siglo, serían los informadores de la obra, sino la emoción constituida en principio, la emoción que nos sorprende en la calle, en el templo y en el teatro, en los brazos de la amada, en las tranquilas intimidades de la vida de familia, […] en esa multitud de sentimientos desconocidos, de delicadezas e impresiones, sin nombre que en los tristes momentos en que el día muere y en las horas de abatimiento y depresión moral nos producen un cuadro, una escultura, un sonido, el éxtasis de las formas naturales inorgánicas, petrificadas en sus asientos seculares (1991, 157).

L'émotion permettra, en dépouillant l'œuvre de toute pesanteur analytique, d'atteindre et de provoquer l'idée chez le lecteur décadent/évolué. Cet art est donc conçu comme la conséquence de l'évolution neurologique de l'humanité, et comme sa cure. En effet, Llanas justifie le symbolisme de l'œuvre par des arguments évolutionnistes et médicaux : le manque d'attention du lecteur évolué et épuisé, théorisé par Théodule Ribot dans *La psychologie de l'attention* (1888), impose de trouver des voies d'accès nouvelles à l'idée, soit une vision intuitive, sensorielle et non rationnelle. L'*Emotivismo* est non seulement pour Llanas un art curatif, mais également le seul « Modernismo sano » qui s'offre à l'homme moderne. Dans un article de 1897, publié dans *El Porvenir* de Séville, Llanas évoquait déjà cette esthétique saine :

> Al cultivar el modernismo hay que hacerlo con cierto tiento y sobre todo con inteligencia y discreción, y con abundancia de ideas propias, porque de lo contrario se da con mucha facilidad en el ridículo o se convierte un en *snob* vulgar […], con el modernismo ocurre, que habiéndose lanzado los escritores franceses por la senda de producciones *enfermas*, hijas del opio, del haschich, del ajenjo o de la debilidad nerviosa, todo el mundo innovador les ha seguido por el mismo camino, sin cuidarse de descubrir nuevos rumbos, los de un modernismo sano, por ejemplo, que fuera un fruto realmente de la época, sin abundar en los lugares comunes filosóficos y fraseológicos que son de rigor hoy día en toda obra modernista (29 août 1897, « Las ideas actuales »).

L'épuisement du sujet conduit Llanas à proposer un rôle nouveau au lecteur. Celui-ci n'est plus apte, à la différence de ces prédécesseurs, à suivre le jeu logique et analytique proposé par le roman dix-neuviémiste : désormais, il ne peut plus suivre les trames complexes, il se perd dans le foisonnement romanesque passé et la longueur des textes, et il appelle un art simple, court et direct, dans lequel le fossé entre le signe et l'idée a

été comblé pour lui par l'auteur. Le roman doit concentrer toutes les stratégies visant à ménager les forces affaiblies du lecteur, et le symbole devient l'outil idoine d'un art économiseur d'énergie : « es necesario que el escritor nos ahorre el trabajo de pensar y de leer mucho, haciendo que sus palabras, esencialmente definidoras y en el número estrictamente necesario, hagan nacer en la mente el mayor número posible de ideas » (1991, 185). La prédilection pour les tons discrets – gris et pastels –, pour la description des vêtements raffinés de la fin de siècle, pour l'écriture sensorielle, sont autant de stratégies visant à peindre la vie intérieure de l'homme moderne et à répondre à ses manques, selon la formule de « concisión, sencillez y absoluta naturalidad » que Llanas entend imposer au roman.

La fin de l'art nouveau est alors de « copiar fielmente los acordes, las notas armónicas que en un espíritu superior, muy culto y muy artista, despiertan las impresiones externas lo mismo que los fenómenos de conciencia » (1991, 175). Pour cela, l'art doit être total : Llanas emprunte au comte de Chambrun sa théorie de la « lyre aux sept cordes », qui dérive directement des idées wagnériennes sur l'œuvre de l'avenir[21]. Dans son ouvrage, *Aelia. Une étude d'Esthétique*, publié à Paris en 1890, Chambrun décrit une esthétique synthétique fondé sur le sentiment moderne : tous les sens et tous les arts concourent à la création émotive. Il hiérarchise les arts en fonction de leur trajectoire historique évolutive, et les ordonne selon leur perfection comme suit : Nature – Architecture – Sculpture – Musique – Poésie – Féminité. La Nature est le principe et le fondement de tous les arts, reflet de la Beauté universelle qu'incarnent tout à tour les diverses cordes de la lyre. L'originalité de Chambrun consiste, à partir de l'ordre hégélien, à faire de la poésie symboliste l'avant-garde d'un art supérieur, la Féminité. Llanas, admirateur inconditionnel de Baudelaire, de Verlaine, de Shelley et de Swinburne, entre autres, justifie cette hiérarchie en raison de l'essor du raffinement de la sensibilité moderne. Il allie l'idéal féminin à la connaissance intuitive des vérités universelles et à l'acte de création émotiviste : « La mujer es, sencillamente, el arco que hace sonar los diferentes violines con el timbre que a cada cual le es propio » (1991, 324-325). La femme est créatrice et révélatrice de l'émotion, sa place est donc fondamentale dans le roman « émotiviste » :

[21] Chambrun est un spécialiste de Wagner : il a publié de nombreuses monographies sur l'artiste, dont *Wagner* (1855), *Wagner à Munich, Francfort, Nice* (1858) et *Wagner à Carlsrüche* (1859).

> Hermosa escultura animada, sentada a la puerta de un mundo desconocido, abre los ojos del que la siente y la ama, horizontes ignorados, vastísimos, de emociones y sentimientos que elevan y dignifican el espíritu del sencillo y del no corrompido en una escala todavía no alcanzada por las otras artes (1991, 287).

Llanas voue un culte à Sarah Bernhardt, aux reines de Ruskin, et considère l'amour comme fondement de toute manifestation artistique et comme source inépuisable de création : ses trois romans sont construits sur les figures de trois femmes, María de los Ángeles, Berta et Pituysa. Son idéalisation de la Femme intègre cependant la méfiance schopenhauerienne vis-à-vis du genre féminin et est informée par l'acceptation des thèses de Pío Viazzi sur la guerre des sexes : Llanas traduit, en 1902, commente et romance les thèses de *La lotta di sesso* (1900), reprenant à son compte les traits ataviques de la femme, – infidélité, tromperie, prostitution, dégénération renforçant le retard évolutif du sexe et l'écart qui l'éloigne de l'homme, seul capable de l'apprécier comme objet d'art.

À partir de ces caractéristiques – raffinement, symbole, élitisme, émotion, simplicité et totalité – Llanas définit l'*Emotivismo* comme « una necesidad de la época » (1991, 236) : il s'agit de sauver l'homme moderne des abîmes de l'épuisement, de l'ennui et des vices du divertissement addictifs – Llanas est spécialiste de l'alcoolisme –, voire de la mort prématurée et du suicide. Or, l'un des obstacles à la postérité de Llanas réside précisément dans la contemporanéité de son esthétique. Llanas la décrit comme « la tendencia que satisfaga las necesidades de este temperamento [contemporáneo] y que responda al propio tiempo a los más elevados fines estéticos » (1991, 235). Il n'écrit jamais le terme « modernista » dans son traité, mais préfère ceux de « moderno », « actual », « contemporáneo », et c'est probablement là que réside la plus terrible des failles de son système. C'est justement par ce que Llanas a de plus « actuel » qu'il est très rapidement dépouillé de toute modernité. L'*Emotivismo* n'a jamais été considéré comme une poétique du roman moderne, parce qu'il est trop « présent » : la modernité scientifique et idéologique sur laquelle Llanas s'appuie – même s'il reconnaît que les thèses de Nordau sont jugées dépassées par beaucoup – ne repose que sur une série d'hypothèses caractéristiques d'une phase singulière de l'histoire des sciences et de l'esprit humain. Les postulats positivistes qu'il emprunte à l'évolutionnisme, à la criminologie et à l'anthropologie italienne sont loin, à l'époque, d'être acceptés par tous

avec le même enthousiasme fervent, la même candeur, pourrait-on dire, que celle de Llanas. De plus, la psychologie qui dérive de ces théories sera très vite dépassée par l'émergence d'une nouvelle psychologie, représentée en France par les travaux des psychologues spiritualistes – Félix Ravaisson, Charles Renouvier, Emile Boutroux, notamment – et, surtout, par le succès des théories freudiennes sur l'inconscient qui ouvrent la voie vers la psychologie des profondeurs au début du XX^{e} siècle. Parallèlement à ce qui sera une véritable rupture épistémologique dans le champ de la connaissance de l'homme, de nouvelles techniques discursives et descriptives voient le jour sous la plume des auteurs « modernes », qui dépassent et rendent caduc l'ancrage psychopathologique de l'esthétique de Llanas. Le paradoxe de son esthétique est donc que les éléments les plus « modernes » de son argumentaire se chargent très vite d'un poids « passéiste » : les propres romans de Llanas pâtissent alors du socle qu'il leur avait construit.

Une narrativité sur la brèche

Llanas publie trois romans : *Del jardín del amor*, en 1902, *Navegar pintoresco*, en 1904 et *Pituysa*, en 1907. Peu après sa mort, en 1921, sa famille, chez qui il était réfugié depuis 1918, fait un autodafé – peut-être commandé par l'auteur – dans lequel disparaissent ses documents, ses écrits, et le manuscrit d'un quatrième roman, intitulé *La Ogresa* ou *La Magdalena*. Sa production romanesque coïncide avec les toutes premières années du siècle nouveau, alors que 1900 est une date commodément fixée par la critique comme point de rupture ou seuil de passage vers un romanesque « moderne », opposé au romanesque dix-neuviémiste[22].

Au sein du débat sur la « crise du réalisme » s'opère, depuis plusieurs années, une reconquête critique du terrain romanesque et de la prose, dans le cadre des études sur le *Modernismo* espagnol. À la suite des affirmations de Manuel Machado sur la révolution formelle qu'aurait été le *Modernismo* et de la consécration de Rubén Darío comme

[22] Yvan Lissorgues souligne le glissement qui s'opère à cette date charnière : « 1900 met certainement en branle un processus essentiel pour l'histoire des expressions artistiques, mais cette « rupture » se *fait* (s'amorce) bien plus qu'elle ne se conçoit ou qu'elle ne se théorise. Au-delà de toute les manifestations verbales (surtout théoriques et critiques, mais également pratiques même si le lien n'est encore ni conscient ni apparent), la modernité implique avant tout une recherche sur l'articulation du réel et des formes : c'est sûrement là son plus grand mérite » (Lissorgues, 1988, 145).

chantre de ce mouvement, la poésie a été étudiée comme la forme par excellence de celui-ci. Une sélection qui avait partie liée avec la persistance de l'antinomie entre « génération de 98 » et « *Modernismo* », et dont les conséquences génériques ont eu tendance à reléguer la prose dans la zone d'ombre de l'innovation « moderne ». Ce n'est que par l'élimination des frontières artificiellement érigées entre « génération de 98 » et « *Modernismo* », et grâce aux apports conceptuels de chercheurs spécialistes du « Modernism » anglosaxon, que la prose et le roman espagnol ont commencé à gagner leur statut « modernista »[23]. Le retour à la prose est guidé par les analyses des ouvrages d'auteurs étrangers, tels Virginia Woolf ou André Gide. Ainsi, Ricardo Gullón (1984), dans ses travaux sur le roman lyrique du XX^e siècle, recherche ses « fondations » modernistes dans la prose de José Martí ; Darío Villanueva s'intéresse à la prose symboliste de Valle-Inclán (2003) et, plus récemment, deux ouvrages sont parus sur l'univers romanesque moderniste d'Ángel Ganivet, (Santiáñez-Tió, 1994 ; Sánchez-Alarcos, 1995), marquant une rupture avec une historiographie qui considérait cet auteur exclusivement comme un précurseur de la « génération de 98 ». Plus spécifiquement, les romans évalués par la critique actuelle le sont en tant que signes, indices et initiateurs du « roman moderne » – il faut entendre « roman du XX^e siècle » – (Lázaro Carreter, 1990 ; Gullón, 1992, 2006). La conséquence naturelle de ce nouvel état de fait est la construction d'une opposition entre le « roman du XIX^e siècle » et le « roman moderne », comme si ces deux étiquettes suffisaient à dépeindre des réalités mobiles et disparates.

L'on peut, dès lors, s'interroger sur l'existence d'un socle en prose, et sur les caractéristiques des fondations d'une « maison romanesque » ébranlée par les innovations des « modernes ». Ce socle est aisément identifié par l'histoire littéraire comme le réalisme et comme son avatar scientifique, le si controversé naturalisme, dans une tendance qui tend à les identifier : pourtant, si le naturalisme intègre stratégiquement le réalisme, le réalisme, quant à lui, ne s'est jamais réduit au naturalisme. Or, Llanas a fait preuve en la matière d'une certaine finesse : il a compris que le socle ne *fait* pas la statue, que le socle n'*est* pas la statue. En effet, si l'on file la métaphore, les lézardes que les « modernes » infligeraient au socle romanesque auraient

[23] Pour un panorama de la querelle sur « génération du 98 » et « *Modernismo* », voir notamment Philips (1974), Abellán (1989) qui, d'ailleurs, quand il envisage la prose, ne pense qu'à l'essai, Gullón (1990) et Cardwell (1993).

pour but de faire choir la statue qu'il porte, lui ôtant toute assise. Llanas montre, cependant, que le socle romanesque qu'il cherche à fissurer n'est pas totalement identifiable à la statue qui repose sur lui. Il disjoint en partie le socle – la somme des représentations que se font les artistes contemporains des dogmes marmoréens du « réalisme naturaliste » – de la statue – les chef-d'œuvres valorisés par un socle réaliste, mais autonomes vis-à-vis de celui-ci. Llanas sauve des assauts « modernes » le principe de représentation : la statue qu'il vénère est celle de la déesse *Mimésis*.

Certes, dans *Alma Contemporánea*, Llanas se fait l'écho des attaques contemporaines contre le socle romanesque formé par les lois naturalistes, analytiques et psychologiques. Mais il condamne de la même façon les « lézardes » du moderne, qui sont autant de voies sans issues qu'il entend dépasser afin de consolider la représentation de l'être humain, et de la sublimer en atteignant l'idéal de la Beauté absolue. La clé de sa théorie et de ses romans réside dans la valeur qu'il ne cesse d'accorder à un certain classicisme, qui manifeste combien la représentation de l'humain – de l'homme moderne – est pour lui une statue indéboulonnable. Son projet mimétique repose sur la présentation à un public malade – les évolués supérieurs – de personnages souffrant des mêmes maux, pour que la lecture distraie et guérisse ces derniers : le reflet de soi devrait, par réaction, provoquer un choc salutaire et un apaisement. De même, la représentation de types modéliques de l'homme sain, à peine suggérée dans les romans – un médecin, un philosophe – servirait à guider le malade vers la guérison par le contact romanesque. D'où l'ambivalence de Llanas entre son admiration pour les maîtres du réalisme et sa volonté d'une nouveauté transcendante et symboliste. Les tiraillements de la mimésis et du symbole mènent tous ses efforts vers une réévaluation de l'esthétique réaliste : Llanas recherche de nouvelles voies d'enrichissement internes à la mimésis, et y agrège les innovations des poètes qu'il admire. En cela, son œuvre est caractéristique de l'inflexion réaliste de la fin du XIX^{e} siècle vers une mimésis intérieure.

Llanas connaît parfaitement les tentatives qui ont été, et qui sont, menées en ce sens. Il ne s'agit pas pour lui de discréditer la réalité mais de repenser les stratégies d'exploration du réel, pour atteindre à la fois un romanesque omnicompréhensif, qui explore les mystères du corps, de l'âme et de la vie, et une valorisation idéale de la forme romanesque. Llanas s'inspire des travaux de Jean-Marie Guyau et de Melchior

De Vogüé, qui appellent un réalisme plus complet et plus humain, sur le modèle des « cigognes » du Nord, le réalisme des profondeurs. Llanas, éveillé à la littérature dans la Catalogne moderniste, est également un lecteur assidu de Clarín et, dans ses articles, il compare les avancées symbolistes de Baudelaire aux stérilités naturalistes. Il s'initie à l'intimisation narrative dans sa lecture de *La Regenta*, qui le marque profondément, et des romans dits « spiritualistes » de Galdós – *La Incógnita*, *Realidad*, *El Abuelo*. Il est également proche de la revue *Germinal* dont il commente les articles pour la presse sévillane : une revue qui utilise le terme « naturaliste » dans un sens particulier, désignant une agglomération de proses et d'auteurs qui réunit, entre autres, Zola, Ibsen, Björnsson et Hauptman (Pérez de la Dehesa, 1970). Aussi entend-il le « naturalisme » comme l'imprégnation scientifique du romanesque. L'art moderne ne saurait se passer de son assise scientifique et des savoirs modernes : le naturalisme littéraire a pour fonction de rehausser l'œuvre d'art.

Le syncrétisme entre le naturalisme et l'idéalisme fait boiter l'univers romanesque de Llanas. Le roman est, selon lui, le seul genre capable d'accueillir cette synthèse, à condition qu'il dépasse les limites formelles des types romanesques en vigueur à la fin du siècle. En dépit du rôle qu'il accorde à l'émotion dans la création romanesque, Llanas se montre rétif face au roman analytique et intimiste des années 1880 et 90. Il est convaincu que le verbalisme intime – le monologisme – et l'excès analytique – le commentaire narratif – fondent l'incomplétude de la voie subjective : « se prescinden casi en absoluto de lo objetivo, y la obra, en consecuencia, carecerá ya del carácter de universalidad que debe tener » (1991, 80-81). Son projet régénérationniste, qui fait de l'art moderne une cure destinée aux malades de l'évolution, le distingue de la plupart des auteurs de son époque. De même qu'il rejette la suprématie du roman d'analyse[24], Llanas refuse de cantonner le romanesque à « la novela de costumbres », formule par laquelle il traduit directement ce que Bourget nommait dans ses *Essais* « roman de mœurs », et qui n'a que peu à voir avec le « costumbrismo » espagnol. Il rejette alors ce qu'il nomme « realismo riguroso » qui

[24] « Calcúlese, […] cuál no será la inferioridad estética de la novela analítica donde todo es producto de la observación y del raciocinio y donde la verdadera belleza es sustituida en general por el conocimiento. […] Se ha venido abusando con exceso de ese procedimiento metódico. So pretexto de hacer novela analítica, medio mundo ha entretenido sus ocios sacando a la luz pública las inquietudes, el timpanismo anímico del descontentadizo y tan pronto abatido como radiante espíritu moderno, sus puerilidades e histerismos, su diabolismo e indiferente (inocente casi) depravación » (1991, 92).

> ha hecho ver cómo la exageración de un procedimiento y el daltonismo o acromatopsia especia del espíritu que tiñe invariablemente de cierto matiz todo cuanto observa, pueden conducir y conducen de hecho al descrédito de una tendencia por recomendable que sea, y por mucho derecho a la vida que se le conceda (1991, 90).

Cependant, s'il reconnaît les limites de ces trois sphères, il fait l'éloge des ramifications psychologiques perceptibles dans le culte du moi barrésien et dans le théâtre de Maeterlinck (1991, 101). Llanas propose de faire du roman le poème de l'âme actuelle : « poema de la vida interior » (1991, 106). Il prend pour modèle la prose d'Antonio Fogazzaro, auteur de *Piccolo mondo antico* (1885) : « trata de problemas psicológicos y reservando a la Naturaleza […] un papel importantísimo en sus obras, la hace hablar *estáticamente*, esto es, por la simple acción de presencia de sus seres, de sus paisajes y accidentes, con los cuales desarrolla un simbolismo eminentemente poético » (1991, 123).

De fait, cet élan l'éloigne définitivement des postulats de Nordau et de Lombroso qui condamnaient sans appel la dégénérescence symboliste. Llanas reconnaît la valeur morale du théâtre symboliste ainsi que la valeur esthétique de sa langue magique (1991, 83). Sa prose est alors un creuset de contradictions, puisqu'elle s'efforce de synthétiser la psychophysiologie et l'idéalisme, le naturalisme et le symbolisme, dans un projet à la fois régénérationniste et esthétique. Au sein de ces contrastes, le plus intense d'entre eux concerne l'ambivalence décadente des romans. Llanas rejette, souvent violemment, les décadents dans ses articles et dans son traité : « Yo, francamente, entre exhibirme en el paseo con un decadente, con un chino de la embajada o con un *fox terrier*, prefiero el *fox terrier*, porque hace más *smart* » (« Modernismo artístico », 1899). Le décadentisme littéraire est, selon lui, une voie erronée, tandis que ses créatures, conçues précisément comme les reflets des malades du siècle, marquent l'univers de ces romans d'un sceau décadent renforcé par la langue et le style *émotivistes* de leur auteur. Sur un fond de répulsion et de fascination expérimentées par l'observateur clinicien, l'artiste « hypermoderne » qu'est Llanas construit des romans dont la douleur raffinée, la tristesse crépusculaire et le sens artistique maladif ont pour modèles Huysmans et d'Annunzio.

Présentation des romans

La date de publication des trois romans de Llanas le place au cœur des enjeux modernistes. Lorsque Emilia Pardo Bazán rédige son article sur « La nueva generación de novelistas y cuentistas en España » (1904), elle insère Llanas dans le groupe des « nuevos », caractérisés par l'épuisement créateur :

> Agitados por sobreexcitación nerviosa, o abatidos por una especie de indiferente cansancio […] Los libros de los *jóvenes* son, en general, cortos de resuello, revelan fatiga, y proclaman a cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo. Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas) y propende a un neoromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte – Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck – autores que aquí circulan traducidos (1904, 258).

Elle y voit d'ailleurs la collusion contradictoire d'« ultramodernistas » et de « naturalistas rezagados » (1904, 259), et s'intéresse de près à un « trio » moderniste, formé par Martínez Ruiz, Baroja et Llanas[25]. La comparaison a guidé les critiques d'aujourd'hui dans leur réévaluation de l'œuvre de Llanas : 1902, « année miraculeuse » de l'histoire littéraire et acte de naissance du roman moderniste pour beaucoup, est également l'année où Llanas publie *Del Jardín del Amor*.

Cette année reflète les efforts menés par les historiens de la littérature pour dater la modernité, aidés par les coïncidences éditoriales : *Sonata de Otoño*, de Valle, *Camino de perfección*, de Baroja, *Amor y pedagogía*, de Unamuno et *La Voluntad*, de Martínez Ruiz sont ainsi renommés « romans de 1902 ». Si le premier est traité à part comme un roman symboliste et comme l'invention d'une prose esthétique singulière, les autres « ofrecieron una sinfonía estilística que marca la apertura de una época triunfal en las letras nacionales, la denominada Edad de Plata » (Gullón, 1992, 167). Cet auteur voit en l'année 1902 le croisement entre le réalisme-naturaliste et le *Modernismo*, et définit la modernité romanesque comme le remplacement du projet mimétique par un intérêt strictement formel. Lázaro Carreter va plus loin et affirme que les « romans de 1902 » se construisent contre la poétique réaliste : « en 1902, nuestra novela ingresa en la

[25] « Con Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo, estamos de lleno en la corriente modernista, que aquí, como en todas partes, ha inspirado chanzas y sátiras a la prensa. Debe proclamarse que estos modernistas, no han caído en el pseudo-gongorismo afrancesado que corrompe a algunos escritores de América. Nuestro modernismo rueda aguas del Sena y del Rin, pero sería injusto negar sus caracteres nacionales » (Pardo Bazán, 1904, 260).

Modernidad, con el gesto subversivo de los novelistas de aquel año » (1990, 148). Il définit une série de ruptures vis-à-vis des présupposés des auteurs du XIX^e^ siècle : rejet du mimétisme linguistique, refus du roman conçu comme un microcosme organique clos, et écrasement des stratégies descriptives et narratives traditionnelles, telles la fiche zolienne ou l'impassibilité flaubertienne. 1902 est donc consacrée « seuil » de la modernité romanesque. Il n'est alors pas étonnant que les critiques qui réhabilitent aujourd'hui la figure de Llanas cherchent à le hisser sur ce nouveau piédestal – socle ?.

C'est, principalement, Calvo Carilla qui, dans ses travaux sur *Del jardín del amor*, revendique le statut de « roman de 1902 » pour ce premier roman de Llanas. L'inconvénient est qu'il oblitère la portée des deux autres romans, et qu'il méconnaît la perspective globale de l'univers romanesque de Llanas et les fluctuations de ses contradictions internes. Calvo Carilla commence par poser que *Del jardín del amor* rompt complètement avec le réalisme dix-neuviémiste, et que l'élimination du discours narratif et de la description traditionnelle, grâce à l'atomisation de l'œuvre en instants émotifs transcrits par la protagoniste dans son journal, justifie le titre de « roman de 1902 » (1989). Il affirme la supériorité créatrice de Llanas sur Martínez Ruiz en comparant le journal de María de los Ángeles au *Diario de un enfermo* (1901). Quelques années plus tard (1991), Calvo Carilla change d'optique et parle d'une rupture sans violence, revenant sur ce qui fondait son argumentaire de 1989. En effet, et c'est très certainement là une faille interne des romans de Llanas, la structure narratologique des textes obéit aux règles du narrateur omniscient et impassible. Personnage et narrateur sont toujours reliés et ne connaissent ni l'autonomisation, ni le brouillage qui voient le jour, au même moment, dans les autres « romans de 1902 ». La distance clinique du narrateur n'est jamais contrebalancée par une rupture ironique du pacte référentiel, stratégie polyphonique déjà expérimentée avec succès chez les « viejos » du XIX^e^ siècle, et maniée habilement par les « jóvenes » du siècle nouveau. Enfin, dans l'étude que Calvo Carilla rédige pour la réédition de *Del jardín del amor* (2002), il présente sa thèse définitive sur la « rénovation du roman » par Llanas. La prudence est finalement de mise et les affirmations péremptoires sont oubliées. Le premier roman de Llanas est étudié comme un acte précurseur dont le but est de poser l'empreinte moderniste et symboliste sur les racines naturalistes et impressionnistes du roman. Le mérite de cette trajectoire critique est de manifester l'ambivalence de l'œuvre de Llanas

et les enjeux théoriques d'un débat historiographique. Les romans de Llanas se situent sur une brèche du romanesque : les écarts stylistiques et langagiers sont causes des hésitations de la critique à l'heure de nommer et d'identifier cette production. Alors que González Blanco parle d' « ultramodernismo » (1909), Calvo Carillo énonce la possibilité d'un « clasicismo moderno » des romans (2002), là où Entrambasaguas distinguait une structure « moderniste », une expression « naturaliste » et un style « symboliste » (1962).

Décadentisme et lyrisme

Del jardín del amor[26] est une étude de psychologie féminine. L'histoire de María de los Ángeles Pacheco est présentée par un narrateur qui sélectionne des fragments de son journal et des lettres qu'elle a écrites à son amie Catalina Coello. Ces textes à la première personne peignent l'amour lesbien douloureux de cette « âme moderne et décadente », ainsi que ses difficultés à vivre dans un monde qui la rejette. Les deux autres romans se construisent, eux aussi, sur une trame narrative fine, celle d'une relation amoureuse malheureuse et violente. *Navegar pintoresco* suit le frère de María, Álvaro Pacheco, après la mort de celle-ci, lorsqu'il se rend à Madrid. Au sein d'une peinture de la capitale moderne, centre du raffinement et de l'épuisement fin de siècle, les errances du personnage lui font rencontrer une jeune femme, Berta, qu'il séduit, initie aux plaisirs décadents, puis abandonne après l'avoir mise enceinte. Dans *Pituysa*, la trame sentimentale se complexifie, puisqu'il est question d'un trio amoureux. Trois êtres cosmopolites et mondains, Nikko, son oncle Tinny et la demi-mondaine Pituysa, sont réunis sur leur île natale, Minorque, interrompant leur vie parisienne dissolue. Décidée à fuir ses échecs en suivant le neurasthénique Nikko sur l'île, Pituysa est séduite, quasi enlevée, par l'oncle qui la manipule. Elle finira par l'assassiner, par incendier sa maison, et par s'enfuir.

Del jardín del amor peut être considéré comme une tentative de rénovation du romanesque en vertu de l'esthétique posée par Llanas dans *Alma Contemporánea*. Conçu comme « poème de la vie intérieure », le texte revendique un public sélectionné

[26] Dorénavant, les titres des romans seront abrégés de cette manière dans les citations : *Del jardín del amor* (JA), *Navegar Pintoresco* (NP) et *Pituysa* (P). Les éditions prises pour référence sont les originales de 1904 et de 1907 pour *Navegar Pintoresco* et *Pituysa*, et la réédition de *Del jardín del amor* de 2002.

et supérieur, voire unique : le projet rédactionnel de María vise la lecture d'un seul être : « no quisiera que el público le hojeara, sino contadas personas y tal vez una sola; aquella que, después de leerme, en vez de pensar bajamente de mí, pusiera lo escrito sobre su corazón penetrando la pureza de mi sentir » (JA, 19-20). La quête de la compréhension émotive se teinte d'aristocratisme et de dédain pour le public, et trouve son aboutissement dans le culte qu'un ami, le narrateur du prologue, voue à María et à son journal. Il opère une sélection rigoureuse dans les pages et la correspondance de María, et compose un livre, véritable objet d'art, qui se veut reflet de la vie artistique de son sujet et auteur :

> Copié los fragmentos que más me interesaron y los di a la imprenta, donde hice tirar en papel especial el único ejemplar que, encuadernado en piel e ilustrada la cubierta con un motivo sacado de unos versos de Rossetti, tengo desde entonces sobre la mesa, como breviario inestimable de amor raro y longánimo (JA, 14).

Le premier roman de Llanas est un texte court et synthétique, composé de touches impressionnistes et de fragments. Il s'étend sur une centaine de pages et se divise en treize chapitres très brefs – le plus long de huit pages, le plus court de deux. La structure interne est éclatée en paragraphes courts, souvent d'une seule phrase ; la page multiplie les alinéas au gré des mouvements émotifs de leur auteur : « Algunos trozos parecían trazados por sola el alma, sin intermedio de instrumento alguno, ofreciendo entre sí muy marcada la diferencia de tono, reveladora de estados emocionales distintos » (JA, 14). Un phénomène qui correspond à la volonté de Llanas de faciliter la lecture à son public épuisé : la page aérée et le chapitre bref concourent à l'économie d'énergie du lecteur. Une autre technique de fragmentation est employée : Llanas multiplie les épigraphes pour introduire les divers chapitres. Parfois, il s'agit de trois citations de trois auteurs différents exposés sur le seuil du texte. Ils ont pour objet la création de l'art total et sont preuves de la dévotion littéraire de l'auteur. Les épigraphes sont souvent des extraits remaniés, incomplets et parfois reformulés, dont la langue originale est conservée quand l'auteur cité est étranger. Ces fragments cherchent à provoquer l'émotion du lecteur : ce sont des voix évocatrices qui résonnent, annoncent et esthétisent le ton, le thème, et les formules employés par María dans son journal[27]. Aussi le choix des textes doit-il peu

[27] Le chapitre III, par exemple, introduit par un lied de Goethe sur la nostalgie des premières heures de l'amour, concerne la révélation de la douleur propre à l'amour ; le chapitre VIII, qui évoque les tentatives

aux auteurs qui en sont responsables. Llanas mêle écrivains, hommes politiques, artistes modernes : Leopardi, Swinburne, Menéndez Pelayo, Luciano, Goethe, le Conde de la Viñaza, Sharp, Balart, Kempis, Sienkiewicz, Pardo Bazán, Candejas Méndez, Silvela, d'Annunzio, Ortega Munilla, Valera, Korolenko, Shelley, Pascoli, Moret, Herbert.

Les épigraphes interrompent un texte déjà décousu : le roman n'a pas la prétention de présenter l'histoire d'une vie – la mort de María, annoncée par le narrateur, est renvoyée au second roman de Llanas –, mais des instants émotifs juxtaposés. L'immédiateté de l'écriture intime constitue ici la voie de rénovation privilégiée par l'auteur. La subjectivité est au cœur du roman, et repose sur le rapprochement de deux voix : celle du narrateur, ami de la défunte, qui fait, dans le prologue, le récit de son amour d'enfance pour elle et qui appelle à la compassion, et celle de la protagoniste. Ces changements narratifs – brièveté, fragmentation, citation, subjectivité – ont fait dire à Calvo Carilla que *Del jardín del amor* « pued[e] considerarse como uno de los hitos significativos de la experimentación novelesca que nace con el nuevo siglo » (2002, LXXVI).

Cependant, Llanas reviendra sur la plupart de ces « innovations » dans les deux romans postérieurs. La forme courte disparaît des volumes de *Navegar pintoresco* et de *Pituysa*, chacun composé de plus de trois cent pages (320 et 306, respectivement). Cette nouvelle extension romanesque a pour corrélat l'effacement de la fragmentation interne du texte : neuf chapitres de taille moyenne (le plus court de vingt pages, le plus long de quatre-vingt) dans *Navegar pintoresco*, et douze chapitres réguliers d'une trentaine ou quarantaine de pages dans *Pituysa*. La visibilité esthétique et émotive des épigraphes abandonne également les textes, ainsi que les annotations isolées, les phrases courtes mises en relief par des alinéas. Le retour à un mode narratif plus traditionnel, combinant de nombreuses phrases dans de longs paragraphes, s'accompagne d'un déplacement de la subjectivité – certes encadrée par la voix du narrateur dans *Del jardín del amor* – vers l'objectivité narrative, vers l' « impassibilité » d'un narrateur omniscient qui commente l'action et les personnages. *Navegar pintoresco* marque la fin de la concentration romanesque sur le personnage-voix, tel qu'il était apparu en France dans *Les lauriers sont coupés*, d'Édouard Dujardin, en 1888, repris par Martínez Ruiz en 1901, dans

---

de María de résistance à la passion charnelle, est, quant à lui, présenté par un extrait de *L'imitation du Christ*, de Kempis.

Diario de un enfermo. Le personnel romanesque s'agrandit, sans atteindre toutefois le foisonnement du « grand » roman dix-neuviémiste : Llanas concentre l'action sur un réseau serré de personnages dont les manies, les maladies et les vices résonnent les uns avec les autres (quatre créatures dans *Navegar pintoresco*, trois dans *Pituysa*).

Ces transformations ont pour principale cause le rejet de la voie subjective, que Llanas annonçait dès *Alma Contemporánea*. De plus, les deux romans obéissent à une voie d'expérimentation nouvelle : *Navegar pintoresco* est conçu comme le pendant fictif de l'étude scientifique menée par Llanas et Quirós sur les bas-fonds madrilènes, dans *La mala vida en Madrid* (1901), et *Pituysa* transfère le laboratoire scientifique sur un milieu clos : Minorque. Llanas évolue donc bien dans ses trois romans, au point de proposer deux voies de rénovation distinctes : la première en 1902, incarnée dans *Del jardín del amor*, est finalement écartée alors qu'elle correspondait point pour point aux stratégies de l'*Emotivismo* ; de fait, elle aboutissait à une facture romanesque très proche de la prose épidermique et des tableaux des romans des Goncourt. L'autre, en 1907, est présentée dans *Pituysa*, roman plus subtil, peinture plus délicate, où les stratégies scientifiques et émotivistes sont concentrées sur le rapport sujet-paysage, sur le modèle de la prose de Fogazzaro dont Llanas est admiratif. *Navegar pintoresco*, quant à lui, apparaît comme le roman le plus artificiel de la série : stricte application de schémas cliniques à une trame romanesque diluée, il reconduit la thématique et la tonalité décadentistes.

Le déterminisme pathologique qui gouverne les créatures de Llanas est l'élément qui a été le plus fréquemment commenté par ses contemporains, peu amateurs du décadentisme scientifique qui en résulte. Llanas emploie des formules et des techniques naturalistes dans sa peinture du monde contemporain décadent, afin d'offrir une œuvre régénérationniste : le problème est que le ton décadent de ses œuvres prend le dessus sur le message qu'elles entendent faire passer, sur la cure que l'auteur entend appliquer à son lecteur. La recherche déséquilibrée de l'anormal est retenue par la critique – entre autres caractères, tels le morbide, l'exil interne, la perversion, le culte du moi et de l'art (Hinterhäuser, 1977 ; Saéz Martínez, 2004) – comme la clé de voûte du décadentisme. Or, les premiers lecteurs de Llanas ne verront en María que l'échec de son auteur, qui pense peindre un « être supérieur » quand il ne décrit qu'une malade pathétique et répugnante : « una joven tísica de cuerpo y corroída mentalmente por el gusano del

análisis; […] víctima de la estética modernista, una refinada para quien lo sano es grosero y vulgar » (Zeda, 1902, 556).

Les personnages de Llanas sont perçus comme des décadents, des êtres vicieux et anormaux. De fait, ils sont conçus comme des cas pathologiques : le premier portrait de l'héroïne de *Del jardín del amor*, à charge du narrateur, manifeste l'hésitation entre la création d'un sujet singulier – « Girasol violado del jardín del amor » (JA, 15) – et la représentation d'un type clinique : « Era María un tipo lleno de interés » (JA, 12). Le narrateur ne se prive pas de montrer son travail d'observateur, et de présenter l'héroïne comme un objet d'étude :

> Según ocurre en casos parecidos, una vez en posesión de la clave, dime a pensar con mayor detenimiento que antes acerca de aquella existencia malograda, sacando del análisis muchas enseñanzas para mi instrucción particular […] Hoy que la general atención tan inclinada se muestra al hecho y al documento positivo, quizás pued[a] ser úti[l] e interesar (JA, 14-15).

Tous les protagonistes sont pensés comme des évolués supérieurs, souffrant des stigmates de leur condition dégénérée. María représente l'anormalité féminine supérieure, alliance d'une intelligence et d'une sensibilité hyperdéveloppées : elle est le produit, comme le sont les autres personnages, d'une dégénérescence de race et d'une hypercérébration. Elle maudit son excès de conscience, et son journal présente la torture où la met sa pensée : elle envie l'inconscience des plantes car « la conciencia anula o aburguesa; lo inconsciente informa nuestra vida » (JA, 67), et appelle de ses vœux l'impassibilité minérale : « Sería feliz si pudiera amputarme la inteligencia y el corazón » (JA, 82). María revendique pourtant sa supériorité et la douleur de sa différence : « Yo soy diferente » (JA, 23) ; « Yo soy una rara; una excepción fenomenal extraña » (JA, 90). Elle commente son inadaptation au monde commun et mesquin des autres femmes, soumises à la volonté masculine. Sa solitude est son principal tourment et son principal bien : « Ni uno solo ha sabido ver claro dentro de mí, alumbrar este interior mío, santuario cerrado, donde tantas bellas cosas se ocultan a los ofuscados de fuera. Yo soy yo, y vivo sola por encima de todos » (JA, 36). Elle s'autodéfinit, d'ailleurs, selon des termes empruntés à Bourget : « Soy, pues, un caso de *selfmade woman* que se aburre » (JA, 83). Le roman met en scène l'ennui de la femme évoluée, masculinisée par son intellect et sa sensibilité, et donc rejetée par la société : l'irruption

d'une passion amoureuse interdite aux « normaux » provoquera l'irritation de la névrose du personnage, puis son aliénation.

Le frère de María, Álvaro, représente un autre cas de dégénéré, celui de l'homme du monde dépourvu de conscience morale et de volonté : « vago, autómata, idiota, inconsciente », sont autant de qualificatifs que lui applique sa sœur. Álvaro est le protagoniste de *Navegar pintoresco*, dans une ligne zolienne qui réunit les deux premiers romans selon le principe du déterminisme héréditaire. Ce lien, apparemment rompu avec *Pituysa*, est en fait reconduit intérieurement dans le texte grâce à la relation entre l'oncle et le neveu. *Navegar pintoresco* présente un panorama de différents cas pathologiques. Le titre renvoie à un défilé de types cliniques, caractérisés par des instants inconscients provocateurs d'errances vagabondes dans la ville : le personnage se déplace alors « como cuerpo desorbitado que marcha ajeno a sí mismo » (NP, 159). Ce roman intègre des schémas cliniques très précis, reconnus expressément par Quirós dans son compte rendu :

> Moderna es, en cambio, la índole psicológica de la novela. Descripciones y análisis de estados de alma se suceden en largas páginas deprimentes; y como estos estados son profundamente degenerativos, casi siempre, pudiera decirse, más bien que psicológica, psicopatita. No pocos estigmas degenerativos de forma clínica definida, tienen en esta novela harto exactas expresiones literarias (1904, 438).

Álvaro, inapte au travail, en proie à des rêveries vagues et sans force, trouve un stimulus dans sa rencontre avec Berta. Le but poursuivi par ces êtres supérieurs, en effet, est de varier les sensations et les émotions, afin de recouvrer une appétence vitale. María affirmait déjà : « Ya que de mí misma no puedo verme libre, necesito a lo menos variar continuamente de impresiones […], tener la sensación de ser yo quien varío y ellos los estacionados e inmobles [*sic*] » (JA, 100).

Portraits et descriptions sont médicales, ponctuées de commentaires du narrateur clinicien et psychologue, qui intègre des épisodes de ses recherches sur le milieu madrilène[28]. Trois épisodes maladifs donnent lieu à l'exposition des corps[29] : l'agonie du

[28] C'est le cas lorsqu'Álvaro rencontre une prostituée et que le narrateur fournit une description des stigmates de sa dégénération : « Una parálisis chocante inmovilizaba aquella cara de piel viscosa y repulsiva, máscara pálida recatada a medias por el pañuelo adelantado sobre la frente » (NP, 89-90). Le visage d'Álvaro porte des empreintes similaires : « Este complejo de condiciones, la indecisión en la voluntad y consiguiente falta de satisfacción para el alma, le daban donde quiera que fuese el aire de un

père d'Álvaro, traité selon un naturalisme quasi « radical », l'alcoolisme de Zénon et la mélancolie de Berta. Aucun détail n'est épargné au lecteur lors des crises du père d'Álvaro :

> Los vómitos cesaban de tanto en tanto para volver a empezar con espantosa regurgitación de negros coágulos y espuma […] Sobre la nívea barba cuidada estacionaban grumos negruzcos y viscosos; los ojos habían perdido la vivacidad dominante del espíritu que vive desperezado y en acción, sustituyendo a la animación simpática de aquel rostro, apagamiento lamentable de mortal agonía (NP, 96-97).

L'alcoolisme de Zénon est filtré par deux sources : *L'Assommoir* de Zola (1877) et les travaux de spécialiste de Llanas, qui a publié, en 1898, *El alcoholismo en Sevilla. Contribución al estudio del alcoholismo en España*. De plus, dans une optique régénérationniste et paternaliste, Llanas prend part, en 1902, à une campagne anti-alcool auprès des ouvrier madrilènes. Il illustre sa conférence au Centro de Sociedades Obreras par de longs extraits du roman zolien, afin de convaincre son auditoire que le salut se trouve dans le travail et les soins du corps – sport et hygiène – et que l'alcool est une voie de perdition. La description naturaliste des crises de Coupeau lui sert de modèle pour les quinze pages qu'il consacre au tableau clinique de l'alcoolisme de Zenon : vertige, dépression, névrose violente caractérisée par le « masque de l'ivrogne », tremblements et convulsions menant à la paralysie émotive et physique[30]. La violence pousse le personnage à menacer d'une arme sa femme et sa fille, avant de l'utiliser pour se suicider. Berta, quant à elle, enceinte et abandonnée, sombre dans la mélancolie. Llanas évoque très précisément le complexe de symptômes mélancoliques : tristesse, nausée, étouffement, sensation de froid dans la nuque, apathie, perte de mémoire ; il respecte scrupuleusement les étapes de la maladie : fatigue, misanthropie, indifférence, abandon, perte de réactivité, folie. La peinture de la mélancolie court dans de longues

---

extraño y habían fijado en su cara una huella de cansancio, una expresión singular de parálisis y alejamiento que a pocos escapaba y a los más hacía pensar » (NP, 17).

[29] Llanas revendique une peinture exacte des corps, sans fausse pudeur ni euphémismes, et rappellera souvent la censure exercée par un directeur de journal contre un de ses articles dans lequel il parlait des vomissements de sang de Sarah Bernardt, « de una sangre que en vano era esperada por otras vías », écrivait-il alors (« Literatura realista », 1899).

[30] « Don Zenón […] con una conciencia relativa, velada y confusa (…) creíase a veces juguete de un mal sueño, embromado por espíritus maleantes decididos a irritarle, procurando oponerles un estoicismo que no estaba en su natural oponer, o bramado como un animal bravo cuando su paciencia se acababa y la resistencia de que procuraba armarse venía al suelo. Corría entonces golpeándose como un furioso por la habitación » (NP, 146-147).

pages répétitives, scandées par les douleurs de Berta, reprises en écho par sa mère, très influençable. Les deux femmes incarnent alors l'errance maladive :

> Una y otra representaban los esquifes sin rumbo, a sí mismos abandonados, perdidos por falta de norte en el inmenso mar donde tantos se pierden; navegaban a la ventura, cambiando sin cesar su dirección, pereciendo de ansiedad sin defensa ante la oscilación continua de sus propias ideas que las angustiaban hasta el mareo (NP, 186).

Enfin, dans *Pituysa*, Llanas présente trois cas dont la peinture clinique se fond dans l'évocation sensorielle du paysage. Il prend pour cible un autre type d'anomalie supérieure, celle de la société cosmopolite, caractérisée par l'amoralité de ses hommes et la prostitution de ses femmes, et en proie à la violence d'une communauté nomade. Nikko, « insectillo sin vigor », jeune décadent construit sur le modèle d'Álvaro, est un corps cadavérique doublé d'un esprit intermittent ; sensuel et apathique, il est victime de « un eretismo interno » (NP, 32) et incarne « el hombre artificial » dans l'œuvre. Son oncle Tinny, mondain cosmopolite, sceptique et individualiste, est menacé par la déchéance de la vieillesse, et exerce son pouvoir sur autrui, réduisant l'émotive et impressionnable Pituysa à un esclavage hypnotique. La nouveauté de Llanas, dans ce roman, est qu'il accorde le protagonisme au paysage. Llanas déplace les trois personnages et les soumet aux effets dégénérateurs d'un milieu paralysé, monotone et asphyxiant : leurs processus pathologiques en sont accélérés, Nikko souffrant d'une crise de paralysie, Tinny versant dans le sadisme, et Pituysa dans le crime.

Le décadentisme des romans repose également sur une triple thématique, mêlant l'art, l'amour et la mort. La protagoniste de *Del jardín del amor* se définit comme « hipermoderna » en raison de sa sensibilité esthétique. Au cours du récit de sa visite d'une exposition de peinture – qui réunit des œuvres de l'Exposición de Pintura de Madrid de 1901 et des tableaux exposés dans divers musées européens – María écrit : « Yo debo ser hipermoderna, pues ni siento ni concibo otra belleza. Para impresionarme, el rayo de lo bello ha de venir envuelto en vaguedad, en parálisis, en decoloración enfermiza y nebulosa » (JA, 73). Dans sa préférence pour la peinture moderne, María suit pas à pas les commentaires d'*Alma contemporánea* sur l'art nordique et sur les Préraphaélites :

ISSN 1773-0023

> Los clásicos nada me dicen; soy la primera en admirarlos y los comprendo; con algún pintor menos antiguo, tal como Goya, he reído complacida o pensado muy deleitosamente en el profundo y maravilloso sentido de la vida que le llevó a acusar, bromeando de manera terriblemente seria, en cada pincelada de sus retratos familiares, por ejemplo, la degeneración progresiva e implacable de una raza decaída. Pero la indecible angustia, la ansiedad y el palidecer del alma, la emoción rara y punzante que se clava en el corazón como una mordedura, sólo ante algunos contemporáneos la he experimentado y, por excepción, en el admirable Theotocópulos [El Greco] (JA, 76-77).

Les « grises casi cadavéricos » de Hammershoi et de Nielsen, les tableaux du danois Lauritz Andersen Ring, du norvégien Ström, ceux d'Axel Gallen, de Rissanen, d'Edelfet, de Thesleff, et des russes Stabrowski, Wasnetzow, Levitan, Kousnetzow, Socoloff, entre autres, sont l'exacte expression de l'âme contemporaine : « las impresiones que reflejan, son las mías; sus estados de duda, suspensión o mentira, las mismas que yo siento; los que tengo desesperadamente fijos en el alma, aunque bien quisiera a veces librarme de ellos » (JA, 77).

À cet amour de Llanas pour l'atmosphère et l'art nordiques, qu'il a découverts lors de son voyage à Paris lors de l'Exposition Universelle de 1900 et dans les villes du Nord de l'Europe et de l'Angleterre qu'il a visitées, correspond, dans *Navegar pintoresco*, un amour pour les arts décoratifs. Dans ce roman, l'accent est mis sur les intérieurs et sur les vêtements, selon un ton très huysmansien, non dépourvu de l'héritage des « bibelots » des Goncourt. L'art intègre une esthétique de l'intimité, et a pour conséquence dans le texte un symbolisme précieux des objets, si nécessaires à la stimulation sensorielle et émotive des dégénérés. Les atmosphères sont créées par des objets sensuels et exquis, selon un technique descriptive qui emprunte son détaillisme à la peinture préraphaélite. Ainsi, la transformation de Berta en amante décadente doit tout aux conseils et aux cadeaux de son séducteur. Sa chambre, ordonnée et de mauvais goût, cesse de refléter son âme provinciale et devient un boudoir raffiné au même rythme que Berta perdant sa fraîcheur innocente pour devenir une femme du monde artificielle :

> Diariamente nuevas ropas y tocados presentábanla ante el joven en fases diferentes de belleza. Complacíase estudiando efectos, averiguando los más acertados para impresionarle con ellos, probando y vistiendo trajes, adornos variados admirables, con su expresión propia cada uno y sentido especial que traía a la imaginación ideas distintas como armónicos diferentes de una tónica egregia (NP, 125).

Berta est transformée par les arts que lui dévoile Álvaro. Elle apprend à modeler son corps et ses attitudes par ses visites aux musées : « Los antiguos maestros cuyo ideal femenino quedó representado en esculturas y cuadros que ella podía ver y admirar, diéronla formas bellas innúmeras, selectas, fuente de claras y sublimes aguas en la cual bebía con avidez y decisión crecientes » (NP, 126). Par un « arte de resonancia » doublé d'un « toque original » qui lui sont naturels, elle devient ensuite maîtresse dans l'art de la composition et de la variation séductrice : les parfums précieux, le chant et la poésie médiévale de sa Galice natale, la littérature moderne[31], sont les arts qui parachèvent cette construction d'une féminité décadente.

Le dernier chapitre du roman se construit comme l'écho masculin de cette transformation : Álvaro, malade, s'enferme dans la maison de famille, dans une vieille ville du nord. Son isolement donne lieu à une réécriture concentrée des activités de Des Esseintes dans *À Rebours* (1884). En cinq pages, Llanas recompose le monde artificiel que le personnage de Huysmans se crée : Álvaro s'entoure d'objets et de fleurs rares, il invente des mécanismes savants pour être servi sans entrer en contact avec ses serviteurs et le monde extérieur, il cultive ses sens au moyen de parfums et de mets exquis, il se vêt d'une toge romaine et se couvre de bijoux moyenâgeux. La référence au modèle littéraire est explicite : « como estos héroes novelescos u orales del aislamiento, dedícase a afinar en la soledad sus sentidos penetrando por intermedio de cada uno el extenso mundo de sensaciones placenteras susceptibles de ser ofrecidas al ánimo curioso » (NP, 315). Llanas assume la parenté littéraire car il croit en l'existence réelle de ce type de dégénéré. Et le narrateur de commenter : « Con estas y otras divagaciones de su alma afectiva, trataba Álvaro de ilusionarse a sí mismo y llenar, en parte por lo menos, el horrible vacío que sentía aniquilarle » (NP, 315).

Le raffinement décadent d'Álvaro vire d'ailleurs au ridicule et impose un renversement ironique dans la scène finale, ainsi que dans l'extravagante scène des bracelets. Álvaro, qui refuse d'épouser Berta et de sombrer dans les conventions

[31] « La lectura de obras modernas, especialmente aquéllas en las cuales sus autores, penetrados por esa suave media luz que parece envolver a la producción de estos tiempos, limpiando sus plumas de relumbrones e inútil hojarasca, contaban sencillamente cosas hondas o bien las sugerían en conceptos breves, semejantes a frases de una sinfonía en la cual cada palabra como nota atinada y sintética, rebosando idea y emoción despertaba vibradoras, amplísimas resonancias en el ámbito del alma concentrada » (NP, 128-129).

vulgaires, est prêt à faire un geste symbolique. Il commande à un joaillier – pas n'importe lequel, mais le descendant d'une famille de « plateros, maestros franceses que desde los tiempos del rey Dagoberto venían sobresaliendo en su arte » (NP, 236) – deux bracelets précieux[32]. Il y fait inscrire une formule d'éternelle fidélité en anglais, langue valorisée entre toutes, « Thou art mine ! Mine thy body ! Mine thy soul ! », et fait sceller à son coude et à son cou les deux bracelets, unis par une chaîne en or. Symbolisme grandiloquent pour un attachement brisé dès les premiers signes de grossesse chez Berta…

Pituysa privilégie la Nature, fondement de tous les arts selon la théorie de Chambrun, mais accorde également de l'intérêt à la littérature, représentée par un ouvrage de d'Annunzio, le « genio amigo ». Il s'agit très certainement de *L'innocent* (1891), qui fascine Pituysa :

> Antiguas ciudades, radiantes aún con la ceniza de riquezas pretéritas; monumentos, tesoros de arte acumulados por la labor de las generaciones; cuanto bello y heroico había entrevisto al estímulo de aquella genialidad fastuosa y desbordante, volaba en sus cerebro, inflamándole las sienes, haciendo correr y serpear por sus venas fuego líquido (P, 260).

L'amour sensuel prend une part active à la création romanesque de Llanas, en vertu de la théorie scientifique selon laquelle l'hypercérébration des dégénérés se traduit par une exacerbation érotique. De nombreuses scènes peuvent justifier la comparaison opérée par González Blanco avec les maîtres de la littérature érotique fin de siècle : « Es el Pierre Louÿs y el Jean Lorrain español » (1909, 1000). Le décadentisme de l'auteur fait, et la référence à Octave Mirbeau est également de mise, confluer l'amour et la violence. Le désir qu'éprouve María pour son amie Catalina l'enferre dans sa différence, permettant à l'auteur de suggérer, par le biais de scènes oniriques et symboliques, les fantaisies et les pratiques érotiques solitaires de l'héroïne. Un crescendo érotique s'élabore depuis la révélation du désir physique et l'éveil du corps

[32] « Labrados en oro antiguo, tenían la apariencia y la maciza rudeza de góticas coronas como aún puede apreciárselas en los restos, que ocultos se salvaron, de los tesoros godos. Adornábanlos grandes piedras ovales colocadas perpendicularmente a las bases, con un significado claro y expresivo según se les asignaba curiosamente cierto tratado de Astrología que se halló entre los papeles de un monje carmelita sentenciado en el siglo XVII por la Inquisición de Toledo » (NP, 241).

de María, surprise par une caresse involontaire de son bras[33], jusqu'à une scène de contemplation nocturne, dans laquelle, nue devant son miroir, María se livre au plaisir onaniste :

> Era al anochecer; la hora gris en que los deseos se alzan para gritar como perros encadenados y un ardor de infierno te incendía las venas […]. Entorné febril las maderas del balcón, iluminé cuanto pude el cuarto, prendí flores en mi cabello suelto y puesta ante el espejo quise asistir a la feria de mi alma, a la aurora de mi propio cuerpo soberano y glorioso, por mi cuidado embellecido.
> A una sola acción de las manos expertas los velos cayeron y apareció ante mí la visión luminosa, el caso de devoción insigne, la divina escultura apretada, morena, casi roja, encendida en un fuego intensísimo que me quemaba.
> No hay falta, Catalina, en verse así y hacer lo que hice, cuando se es tan bella y se tiene lleno el corazón de tristeza y de duda (JA, 101-102).

Le roman se clôt d'ailleurs sur un ultime appel érotique : « Desde ahí debes oír [mi] voz; el grito agudo y crispante de mis entrañas atormentadas » (JA, 103).

La scène d'amour de *Navegar pintoresco* correspond à la nuit où Berta, terrorisée par les menaces de son père, se réfugie chez Álvaro et succombe à ses caresses. Elle mobilise l'arsenal de l'imaginaire érotique fin de siècle – sensualité des cheveux dénoués, sexualité des larmes versées en abondance, et représentation mythifiée de la femme serpent :

> Fue llave de plata que abrió por vez primera los postigos del recinto de fuego; al beso de los dos cuerpos siguió la unión estrecha de las almas que ciegas se habían confundido, elevándose, suspendiendo la vida un momento para volverla en oleadas triunfantes de lograda dicha […]
> El calor, refugiándose en el corazón [de Berta] parecía abandonar su piel enervante, dejándola finura de húmedo raso y suavidades heladas de reptil.
> Poco a poco fue despertando en ella el veneno de amor, el verdadero amor sediento de caricias, de contacto y carnales espasmos.
> Reaccionando, imponiéndose por sí misma a la perturbación pasajera que los choques morales le habían llevado al espíritu esclavizándola, adormeciendo su facultad sensitiva, revivía ardiente y brava, insaciable, rindiéndose a una impetuosidad que pocos hubieran sospechado, bajo sus habituales apariencias de ingenua sencillez y pasividad doliente.
> Con manos apremiantes, epilépticas, precipitada por un vértigo inefable, estrechaba y atraía hacia sí la cara de Álvaro recorriéndola ávidamente, mojados los labios que sobre ella posaban un bando de apresuradas caricias (NP, 167-168).

[33] « Por primera vez en la vida he conocido a su contacto una rápida sensación de placer, indefinible, a flor de vientre, como exultación de vísceras superficiales ignoradas » (JA, 78).

Lorsque la relation sexuelle se transforme en relation de domination, Llanas exploite les ressorts du sadisme : Tinny annule la conscience de Pituysa, brise sa volonté et fait d'elle une poupée hypnotisée, esclave de ses désirs. La description des stratégies qu'il emploie est minutieuse : « De los dos procedimientos conocidos para aturdir, el desplazamiento acelerado o la multiplicación de discordes impresiones sin cambiar de lugar, Tinny usaba y abusaba, proponiéndose desvanecer el ser antiguo de la joven » (P, 262). Berta perd ses forces et sa volonté, elle est réduite à l'état d'une marionnette :

> Más inconsciente aún que los microzoarios cuando en la gota de una infusión trepidan, bullen, crecen y se encogen […], sacudida Pituysa por la energía de aquel hombre que aprovechaba mil recursos y astucias para mantenerla en agitación y fuera de sí, consumíase como cuerpo sin alma, pendiente sólo de materiales exigencias, ignorando las más veces dónde, cómo y por qué vivía; llevada en fin sin fuerzas para oponerse ni variar el rumbo, como esquife al que las aguas zarandean, elevan y hunden, viéndosele a lo lejos temblar, agitando su proa en el aire con penosa incertidumbre de ebrio (P, 261-262).

Complètement dominée, du moins Tinny le croit, Pituysa est poussée vers le point de rupture – parfaite illustration de la théorie sur le « bloque de reacción moral » (P, 166) que Llanas entend illustrer dans ce roman – par une fête cosmopolite et orgiaque à laquelle la mène Tinny. Mentalement et sexuellement soumise, Pituysa est conduite sur une scène, face à un public de dégénérés, « los babuinos ». Ivre de parfums, de bruits et de vin, elle danse devant ce parterre d'aberrations[34] et s'évanouit. À son réveil, elle tuera Tinny.

Étroitement liée à l'érotisme, la mort est omniprésente dans les romans. Tentation du suicide chez les héroïnes, suicide effectif de Zénon, décès de Berta, défenestration d'Álvaro, enfant mort-né, assassinat de Tinny, en sont les facettes. Les dénouements de *Navegar pintoresco* et de *Pituysa* sont marqués par la violence : selon les théories dégénératives, l'homme évolué, plus qu'un autre, est proche du crime. Mirbeau fera débattre cette thèse par les personnages du « Frontispice » du *Jardin des supplices* (1899). Revenue d'un évanouissement dû aux douleurs de l'enfantement, Berta s'étonne du froid « reptilien » et de l'immobilité « minérale » du fils qu'elle a mis au monde. Elle suit des yeux les déplacements d'une mouche sur le visage inerte de l'enfant mort-né,

[34] « Añosos todos, habiéndolos consumidos y obesos, melenados o glabros, bien con densa y desnuda prognación de antropoides o con caras pergaminosas circuídas por trapecios y collarines de lanas blancas » (P, 294).

ultime vestige d'une fin de race, et prend conscience de la réalité. Alors, elle s'empare du corps, court vers une fenêtre et le tend vers le ciel avant de d'évanouir, de se vider de son sang et de mourir, sous une lumière crépusculaire ensanglantée :

> Tomó el niño con sus manos, lo agitó y sacudió y comprendiendo al fin cuanto aquella inmovilidad significaba, salió con él corriendo en la obscuridad de las distintas estancias hasta la abierta ventana donde lo alzó para ofrecerlo enloquecida, como un reproche o como víctima expiatoria, al Dios grande y solemne de sus últimos años […]. Las fuerzas la abandonaron cayendo al fin desvanecida con el fruto fallido de sus amores.
> Un soplo imperceptible de ave herida entreabría débilmente sus labios de púrpura.
> El brazo fino y curvo servía de apoyo a la rente, a la cabellera desbordante.
> Por las entrañas desgajadas, abiertas, se escapaba la vida, manando copiosas como fuente cruenta e inagotable (NP, 306-307).

Álvaro, quant à lui, connaît une fin peu glorieuse, celle que lui vaut son manque d'attention. Ayant appris le décès de Berta, il s'accoude, à l'aurore, sur une fenêtre gothique, glisse et se brise la nuque sur le coude d'une statue, ironique rappel des bracelets d'alliance qu'il avait cru bon forger :

> Un día que apoyado en el quicio de ojival vidriera veía al sol nacer, elevarse sobre la línea de los montes, se sintió acometido de repentino vértigo resbalando su cuerpo hasta que el codo de una virgen de piedra le retuvo. […]
> Representaba ser la estatua de alguna princesa de época o mujer principal.
> Aquella escultura reía risa abierta, incesante, de mujer satisfecha. Había en la cara dilatada y carnosa, septentrional, una alegría animal que molestaba.
> Parecía viva.
> Con la mano libre señalaba burlescamente el enervado cuerpo de Álvaro (NP, 319-320).

Cependant, la fin la plus horrifiante est réservée à Tinny, dans *Pituysa*. À la fois écho de la mort de Touni[35], l'épouse du grand prêtre dans *Aphrodite* de Pierre Louÿs (1896) et annonce des obsessions de Buñuel, la scène du crime est quasi hallucinatoire :

> En el lecho dormía Tinny, desfigurado, rojo, casi negro.
> ¿Sería sólo embriaguez, o uno de esos ataques que se incuban para ser fulminado por ellos cuando nadie, ni la víctima misma, los espera?
> Pituysa sintió pavor.
> Un leve ron-ron agónico, estertoroso, escapaba de los labios.

[35] « Il [Démétrios] se souleva sur le poing, regarda encore Touni qui levait d'en bas vers lui deux larges yeux extasiés, et tirant une des deux longues épingles d'or qui brillaient au-dessus des oreilles, il l'enfonça nettement sous la mamelle gauche » (Louÿs, [1896] 1992, 141).

> Uno de los ojos, abierto, parecía mirarla vagamente, reflejando en su córnea el tinte cadavérico de las ropas. […]
> Dirigió una ojeada en torno.
> Ni un arma, ni un objeto, que respondiera a su idea.
> Se llevó las manos a las sienes dudando aún, para afirmar su cabeza, que vacilaba como en la embriaguez del opio.
> Entre la mazorca de sus cabellos recogidos percibió un objeto, cuyo contacto la hizo estremecerse.
> Era un pasador largo y rígido con cabeza de esmeralda.
> Sintió que una nube de fuego le cegaba la vista. Ya no dudó más.
> Fue acercándose a Tinny con medrosos pasos, consiguiendo deslizar la mano izquierda bajo su cabeza.
> La cuajosa pupila miraba, miraba…
> Dominando un grito que sentía serpear por sus fibras, hundió con fuerza el alfiler en el cristal del ojo.
> Fue un segundo de angustia, de frenesí, ¡de espanto!
> Un segundo no más.
> Retrocedió para mirar su obra.
> ¡Oh miedo loco de la carne!
> Sentía aún en las falanges doloridas la impresión de aquellas resistencias, de los nervios y tabiques que atravesó para llegar hasta el cerebro, el temblor de aquel torso sacudido entre sus manos al fulminarle (P, 301-303).

Les romans de Llanas ne se résument pourtant pas à ces cruautés et ces violences. La synthèse opère une nouvelle fois, productrice d'un fort contraste entre l'horreur thématique et la beauté formelle à laquelle aspire l'auteur. Le lyrisme de l'œuvre appose un sceau de délicatesse à l'amoralité des personnages. L'idéalisme transparaît dans la forme, tandis que le regard éthique se veut inhérent au « beau » style. C'est pourquoi Llanas « travaille » sa langue et convoque le symbole. Malheureusement, à côté des indéniables richesses de sa prose se trouvent également des formules qui la rangent dans la catégorie des expérimentations décadentes, des maniérismes « modernistas ».

L'analyse des romans de Llanas soulève la question du « roman lyrique », tel que l'a théorisé Ralph Freedman (1972). Il définissait ce roman comme un paradoxe, une contradiction générique : « El concepto de novela lírica es una paradoja. […] La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción. Es un género hibrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema » (1972, 13). Le roman lyrique, conçu comme la combinaison en prose du sujet et du monde, de l'objectivité et

de l'esthétique[36], repose sur une rhétorique de l'image qui, chez Llanas, est une rhétorique de la sensation.

L'art émotiviste fait du monde une juxtaposition de sensations. En vertu du principe de l'hypersensibilité moderne, la vie du personnage est toute réactivité. Hormis le fait qu'il s'agit là d'un reste des thèses déterministes, cette réactivité conforte le projet émotiviste de Llanas, puisque la vie intime devient vibration :

> Los trastornos morales tienen eso: una nimiedad los provoca; la reacción tarda en presentarse y un timpanismo doloroso mantiene el ánimo en tensión meses y meses, favorecido por cuantas impresiones llegan de fuera, como el cuerpo sin piel, al que la sensación más leve irrita con el carácter de inoportuno fogonazo (NP, 198-199).

L'exacerbation sensorielle se nourrit des jardins modernistes de María, de l'influence du grand centre urbain madrilène, et aboutit à la toute-puissance de l'île des Baléares dans *Pituysa*. Entrambasaguas ne se trompait pas, lorsqu'il faisait l'éloge de « la arrolladora imaginación sensorial de Llanas » (1962, 1161). Le pouvoir de Minorque sur les corps et les esprits des personnages rend possible un traitement sensoriel, à la fois impressionniste et symboliste, des paysages. L'incipit du roman fait fusionner réalisme et symbolisme, plongeant le lecteur dans l'espace réel de Minorque et dans l'espace sensoriel de la chaleur et de la lumière, dont les influences seront délétères sur les personnages, au point d'agir comme des symboles de la folie dans de nombreuses scènes :

> Acercábase la hora del medio día; un fuego tenue, africano, doraba las hinchazones de las rocas y hacía centellear el polvo encendido de los caminos.
> A una y otra parte, cabezos y monte bajo, desgarraduras del rojo terreno alternando con el gris de las piedras, componían fondos sobre los cuales el resplandor de los predios dejaba sentir sus imperiosas voces blancas.
> Los árabes pozos de resquebrajadas vigas y herrumbroso mecanismo, dormían.
> Ni un soplo en el aire; ni un solo campesino en las vertientes; ni el grito del labrantín que encamina las yuntas hacia el establo.
> Como enorme carbunclo la isla entera ardía y destellaba (P, 7).

Le roman tout entier est une variation sur des motifs répétés : la flore, la faune, les roches, les lumières de l'île, concourent à une immense mise en scène du paysage en

[36] « La novela lírica […] busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética » (Freedman, 1972, 15).

fonction des réactions conscientes et inconscientes des personnages. Les actes sont d'ailleurs rares, dispersés avec parcimonie dans le texte, aussi isolés dans le roman que peuvent l'être les hommes dans le milieu : « la isla sorprende por su soledad, por la ausencia inquietante del hombre, que huye y se esquiva » (P, 14). Le protagonisme de l'île se déploie dans de très nombreuses pages descriptives, dont le colorisme répétitif met l'accent sur l'immobilité de l'espace, comme lors de cette évocation des mouettes :

> Sus cuerpos de una blancura jade animaban el mar, destacábanse, parecidos a grandes orquídeas, sobre el rosa encendido del acantilado e iban luego a perderse muy allá, por la planicie desierta e inmóvil que en gradación ininterrumpida desplegaba sus tonos del verde transparente al turquí, de éste al azul Prusia y al violeta, cresteados en cuanta extensión acertaban los ojos a ver por líneas de espumosos encajes, iridescentes bajo el sol (P, 26-27).

Le texte s'efforce de restituer jusqu'aux plus infimes détails d'un paysage monotone :

> La tarde caía ondulando en el mar resplandores de hoguera, color y notas de las márgenes desde una extrema ensenada al Lazareto, cuyas tapias larguísimas alzábanse sobre la roca entre rojiza y gris, acribillada en todo el espacio que cubre la marea por el celo perseverante de los litodomos.
> Con dificultad podría reproducirse en su tono justo la sensación de muerte que dan aquellas orillas, desiertas, sin movimiento, encalmadas como el resto del litoral menorquín que duerme, entregado a sí propio desde la aparición remota de la isla (P, 161).

Les descriptions, lentes et insistantes, ont pour but de faire ressentir au lecteur l'énervement – perte d'énergie, de volonté – des personnages. Les effets du milieu sont très précisément décrits chez Pituysa qui, dès son arrivée, se sent menacée par un paysage malade :

> Había encontrado ya desde que desembarcó cierta sequedad, cierto aire raro de anomalía, considerando el bosquecillo poco denso, coriáceo y a medio agostar que atravesaron, el suelo de suelta arena, las hierbas holladas y caídas, el abandono y silencio de aquel país con fuerza sólo para reverberar destellos de acero, para mirarla gravemente por cien ojos, inmóviles que el remojo, los huecos y manchas de líquenes en las rocas, fingían.
> El alma menorquina, encalmada y vidriosa, estaba allí vejando el humor, curvándolo (P, 113-114).

Progressivement hypnotisée par le silence, par la passivité de cette terre, par la répétition des paysages, Pituysa sombre dans la folie : « Una sensación de agonía e infinito pesar la sofocaba, tendiéndole el cerebro como si cada uno de sus pequeños

elementos se proyectase fuera » (P, 131). Ponctuellement, sont évoqués les degrés de son aliénation : « Una nube tembladora de perturbación, de obscuro extravío la cegaba. Tanta luz, tanta vida vibrante en un círculo […], la fiebre y el bullicio que radiaban los erizados cascos […] le removía y quemaba el cerebro aun horas después » (P, 173) ; « La sensación de su cautiverio físico y moral en una tierra plomiza, entre media docena de ideas y un número poco mayor de impresiones la tenía loca » (P, 236).

L'adéquation entre la perception de l'île et sa réalité permet à Llanas d'écrire de très belles pages. Son style descriptif se nourrit d'un concept biologique : la langue doit s'adapter à l'être et à son développement psychophysiologique. Llanas associe par conséquent termes techniques et courants, préciosités et images poétiques, sans autre règle que celles de la sincérité et de la suggestion. Sa langue est « naturaliste », naturelle et scientifique. Elle atteint cependant une rareté opaque, un hermétisme sémantique qui distraie ou lasse le lecteur. Le contraste est flagrant entre la simplicité argumentative et narrative, et le style exquis, décadent et artificiel. La « graphomanie » de Llanas, pour reprendre une invective de Nordau, se nourrit d'images complexes et sensorielles, de gallicismes et de néologismes. Son objet est double : il se propose de manifester les perceptions anormales des personnages, considérées comme des réalisations artistiques élevées, et de rechercher un style nouveau, hybridation du roman et de la poésie.

La peinture de l'hypersensibilité moderne le pousse à chercher les nuances les plus précises. L'amour est révélé à María par une secousse : « Las últimas fibrillas de mi cuerpo han temblado, respondiendo su agria lamentación al son que las llamaba, a la voz que desde un grave mundo resonaba para ellos; mis nervios han llorado en sus vainas » (JA, 29). La lecture de vers de Leopardi provoque en elle une réaction liquide : « Llenaba la bella imagen mi ser todo, produciéndome vértigo singular, como vino nuevo que por mis venas corriera cantando y paralizándome » (JA, 31). Sa maladie prend la forme d'une invasion de larves, dans un processus d'intériorisation cinesthésique : « La procesión de larvas perezosas se insinuó; la vi formarse; desfilar después y arrastrarse odiosamente por los surcos de mi cerebro que temblaba » (JA, 61).

Quant au mélange de termes naturalistes et précieux, de nombreuses phrases, que les critiques se sont plus à citer, en sont la preuve. La présentation des cas pathologiques sous un jour lyrique se traduit par une adjectivation outrée des symptômes (« ardores, temblores, vértigos, vómitos, parálisis » devenus « epilépticos ») et par l'emploi de

termes très spécialisés : « Vibré como si mil poderosos reóforos me hubieran sacudido de golpe » (JA, 48). La nomenclature botanique ne fait pas défaut : « Tréboles, violas, potentitas, eubónibus, oxatis, faleonopsias, donax, scolymus », entre autres, jonchent les pages, déjà rythmées par le retour d'une fleur élevée au statut de motif wagnérien, « la flor violada ». La préciosité florale – « Hojas de sanseverias y faleonopsias que simulaban élitros inquietantes y cabreados insectos » (NP, 314) – appelle l'univers zoologique et microbien : « Microzoarios, protozoarios, papiliones, moscas irisadas, cromados insectos » accourent.

Les arcaismes et les gallicismes jalonnent le texte – « deflorando » (JA, 47) ; « no haré huesos viejos » (JA, 81) –tout comme les latinismes, les dérivations et les « esdrújulos » qui emphatisent la description émotiviste – « Munífica, helminto sutilísimo, ostensorio magnánimo » –, réunis dans une terminologie qui diffère peu de celle de ses contemporains. Llanas se montre expert en invention sémantique : par ses néologismes, il se crée un vocabulaire à la hauteur de la supériorité anormale de ses créatures : « El *prognáculo* del alma contra el dolor (JA, 30) ; *Dignificencias* (JA, 41) ; El alma *introversiona* por sí misma (JA, 55) ; La *inelidible* huella de sus almas poéticas (JA, 56) ; El amor *infando* cambiaba y ennoblecía su esencia (JA, 58) ; Aquella cara tranquila, empalidecida ligeramente, *indescomponible* hasta en el sueño (JA, 81) ; Cuerpo *inerrante* (JA, 84) ; El destino *insenescente* (JA, 90) ».

Le style s'efforce de rendre vivante la perception hypercérébrée – parfois hallucinée – des personnages : le vocabulaire des êtres rares doit être rare, les étranges créatures doivent disposer d'images étranges. Malheureusement, la poursuite stylistique d'une langue « supérieure » fait chuter Llanas dans le monde des « faiseurs de mots » décadents et modernes, très âprement critiqués par leurs contemporains[37]. Cette langue artificielle est une cause supplémentaire de l'échec de l'esthétique de Llanas et de l'oubli dans lequel ses romans sont tombés. À celle-ci s'ajoute l'effet nuisible de la monotonie et de la monochromie des textes, et l'omniprésence thématique de la douleur, deux obstacles que Llanas, pourtant, prévoyait dans *Alma contemporánea*[38]. Étrange lucidité aveugle…

[37] Sur ce sujet, la lecture de Pablo Parellada (Melitón González) et de son *Tenorio Modernista* (1906) est, encore de nos jours, très plaisante.

[38] Conscient des contradictions internes de son art, Llanas souligne le fait que l'*Emotivismo* aboutit à une « monotonía, una uniformidad de color y tono, que hacen pesada y poco atractiva la obra » (1991, 158).

Carole FILLIÈRE

CREC, Université de Paris III - Casa de Velázquez

Bibliographie de l'auteur

Textes originaux et essais

Alma contemporánea. Estudio de estética, 1991, Huesca, Tipografía de Leandro Pérez, 1899. Réédité par Justo Broto Salanova, Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Textos Larumbe n° 3.

Del lenguaje y literatura en las naciones hispanoamericanas, 1900, Madrid, 12 novembre. Mémoire présenté au « Congreso Hispano-Americano », Madrid, 10-18 novembre 1900.

Del jardín del amor, [1902] 2002, Madrid, Librería de Fernando Fe – Librería de Victoriano Suárez. Réédité par José Luis Calvo Carilla, Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Textos Larumbe n° 17.

Navegar pintoresco, 1904, Madrid, Librería de Fernando Fe – Librería de Victoriano Suárez.

Pituysa, [1908] 1962, Madrid, Fernando Fe, Imp. Artística de José Blass. Réédité à partir du manuscrit original, corrigé par l'auteur, dans *Las Mejores novelas contemporáneas (1905-1909*), par Joaquín de Entrambasaguas, Barcelone, Planeta, t. III, p. 1169-1353.

Articles dans la presse madrilène[39]

« Modernismo Artístico », 1899, *La hoja literaria del País*, Madrid, 15 mai.

« Los Negadores en el Arte », 1899, *La vida literaria*, Madrid, n° 23, 15 juin, p. 380.

« A propósito de cultura », 1899, *El Álbum*, Madrid, n° 12, 30 juin.

« Notas críticas. Literatura erótica », 1899, *Revista Nueva*, Madrid, n° 24, 5 octobre, p. 23-24.

« Notas críticas », 1899, *Revista Nueva*, Madrid, n° 25, 15 octobre, p. 74-76.

« Notas críticas » « Literatura realista », 1899, *Revista Nueva*, Madrid, n° 29, 25 novembre, p. 278-280.

« Noticias bibliográficas: *L'Eclissi dell' Idealitá*, por Petro Ellero », 1901, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, Madrid, n° 98, , p. 211.

De même, il critique l'abus de la douleur dans la littérature contemporaine et affirme que l'œuvre émotiviste « ha de dar siempre la preferencia al bien sobre el mal » (1991, 203).

[39] La liste complète des colaborations de Llanas Aguilaniedo dans les journaux catalans et andalous – *Boletín Farmacéutico de Barcelona* (1892-1896), *El Porvenir de Sevilla* (1896-1899), *La Andalucía* (1897), *El Correo de Andalucía* (1897), *El Defensor de Granada* (1897) – est fournie par Justo BROTO SALANOVA (1992, 405-409).

« Noticias bibliográficas: *Al paese di Espero*, por R. Ciani di S. Severino », 1901, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, Madrid, n° 98, , p. 470.

« Ideas actuales », 1901, *Electra*, Madrid, n° 2, 23 mars.

« Eva futura », 1901, *Juventud*, n° 1, octubre.

« España por siempre », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 2, 10 octubre.

« La bella Durmiente », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 2, 10 octobre.

« Las gentes medias », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 3, 20 octobre.

« Naturaleza Muerta », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 5, 10 novembre.

« Los golfos », 1902, *El Globo*, Madrid, n° 9829, 10 novembre.

« El obrero y *La Taberna* », 1902, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, n° 505, t. XXVI, 30 avril, p. 115-122.

« *Trabajo* y Zola », 1903, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, n° 517, t. XXVII, 30 avril, p. 123-128.

« Literatura de actualidad », 1903, *La Correspondencia de España*, Madrid, supplément du dimanche 5 juillet.

« Literatura de actualidad », 1903, *La Correspondencia de España*, Madrid, supplément du dimanche 26 juillet.

Travaux scientifiques

Resumen de los trabajos realizados por el último Congreso Antropológico Criminalista de Ginebra, 1897, Sevilla, Impr. de Francisco de P. Díaz, 24 p.

El alcoholismo en Sevilla. Contribución al estudio del alcoholismo en España, 1898, Madrid. Edité dans « Actas y Memorias del IX Congreso de Higiene y Demografía », Madrid, 1900, T. V, p. 31-43.

Correspondencia de fenómenos entre el alcoholismo agudo y el crónico, « Anales del Laboratorio de Criminología », 1900, Madrid, Impr. de la Revista de Legislación, p. 39-43.

Traductions

Pedro Aretino: La Cortesana, original comedia en cinco actos, escrita en Venecia el año 1534, traducida por primera vez al castellano en 1900, por J. M. Llanas Aguilaniedo, 1900, Madrid, Imp. Antonio Marzo, Colec. de Libros Picarescos, vol. 2.

La mala vida en Roma, por Alfredo Nicéforo y Scipio Sighele, traducción del italiano, 1901, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor.

Lucha de sexos, por Pío Viazzi, traducción del italiano en colaboración con Constancio Bernardo de Quirós, con adiciones y correciones escritas expresamente para la edición española, 1902, Madrid, Legislación Española, Biblioteca Scævola, t. II.

La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico, 1901, con dibujos y fotografías del natural, en colaboración con Constancio Bernardo de Quirós, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor.

Travaux sur Llanas Aguilaniedo

Acebal, Francisco, 1899, « Crónica del día. Un libro nuevo », *El Español*, Madrid, 14 juin.

Alas, Leopoldo (Clarín), 1899, « Revista literaria », *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 8 mai, *Obras Completas*, Oviedo, Editorial Nobel, t. X, p. 397-400.

Almagro de San Martín, Melchor, 1943, *Biografía de 1900*, Madrid, Revista de Occidente.

Alonso Orera, E., 1899, « *Alma contemporánea*, por J. Mª Llanas », *Revista Nueva*, Madrid, vol. I, n° 18, 5 août, p. 854-855.

Andrés Alonso, Rosa María et Calvo Carilla, José Luis, 1984, *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, Colección Básica Aragonesa, 42, p. 274-276 et 288-301.

Ara Torralba, Juan Carlos, 1991, « El alma contemporánea de *Alma Contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo », *Alazet*, Huesca, n° 2, p. 9-54.

Bernaldo de Quirós, C., 1899, *Los delincuentes en el Arte*, notes des pages 193 et 274 de sa traduction de l'ouvrage de E. Ferri, Madrid, Victoriano Suárez.

___, 1904, « *Navegar pintoresco* (novela), por J. M. Llanas Aguilaniedo », Madrid, *La Lectura*, t. III, décembre, p. 437-441.

Bonnafoux, Luis, 1900, « París-Madrid. Crónicas para *Vida Nueva* », *Vida Nueva*, Madrid, 7 janvier.

Broto Salanova, Justo, 1985, « José Mª Llanas Aguilaniedo: el ingrato olvido de la historia », *Heraldo de Aragón*, 12 septembre.

___, 1986, « En memoria de José María Llanas Aguilaniedo », Huesca, *Diario de Altoaragón*, 20 avril.

___, 1991, « José María Llanas Aguilaniedo o el emotivismo », Introducción à *Alma Contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Col. Textos Larumbe, n° 3, p. X-CVIII.

___, 1992, *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*, Huesca, Colección de Estudios Altoaragoneses, n° 35.

Calvo Carilla, José Luis, 1987, « Clarín y Aragón (Dos notas bibliográficas) », *Hitos y Mitos de* La Regenta, Monographie de *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, 4, p. 132-133.

___, 1989 , « La solitaria aventura de Llanas Aguilaniedo », *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 99-109.

___, 1991, « *Alma Contemporánea*: una estética de la modernidad », *Castilla*, 15, p. 33-51.

___, 1992, « La heroína finisecular: la mujer en las novelas de Llanas Aguilaniedo », *Anales de Literatura Española*, 8, Université d'Alicante, p. 25-35.

___, 2002, « José María Llanas Aguilaniedo y la renovación de la novela a principios del siglo XX », Introduction à *Del Jardín del amor*, Larumbe, Zaragoza.

Castro, Cristóbal de, 1900, « Viejos y jóvenes. Algo sobre la Academia », *Vida Nueva*, 18 mars.

Cejador y Frauca, Julio, 1919, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. XI, p. 258-260.

Cela, Camilo José, 1990, *Cuatro figuras del 98…*, *Obras Completas*, Barcelona, Destino, t. 15, p. 17, 25 et 76-77.

Celma Valero, María Pilar, 1989, *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del « fin de siglo » (1888-1907)*, Salamanca, p. 43, 116, 118 et 409.

Conte Oliveros, Jesús, 1981, *Personajes y escritores de Huesca y Provincia*, Zaragoza, Librería General, Colección Aragón, 52, p. 92.

Darío, Rubén, 1899, « El Modernismo », *La Nación*, Buenos Aires, 28 novembre.

___, 1918, *Autobiografía*, *Obras Completas*, vol. XV, Madrid, Editorial Mundo Latino, p. 171.

Davis, Lisa, E., 1977 : « Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia de España », *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXI, août-septembre, p. 307-323.

Deleito y Piñuela, José, 1923, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, p. 204-209.

Díaz-Plaja, Guillermo, 1979, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 3ª edición, Calpe, Selección Austral, 65, p. 63-64.

« Don José Mª Llanas Aguilaniedo », *El Diario de Huesca*, juillet 1921.

Dorado Montero, Pedro, 1899, « *Alma contemporánea*: estudio de estética, por J. Mª Llanas Aguilaniedo, Huesca, 1899 », *La España Moderna*, 1 novembre, p. 193-196.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Espasa-Calpe, S. A., p. 994.

Entrambasaguas, Joaquín de, 1962, « José María Llanas Aguilaniedo (1875-1921) », Introducción a *Pituysa*, *Las mejores novelas contemporáneas (1905-1909)*, Barcelona, Planeta, t. III, p. 1115-1168.

Fácil Carmen, Luis Enrique et Cuevas Subías, Pablo, 1986, « José María Llanas Aguilaniedo: una trayectoria defraudada », Zaragoza, *El Día*, 9 août.

Fonz, Ayuntamiento, *Hijos ilustres*, www.fonz.es

Garnelo, P. Benito, 1913, « El Modernismo literario español », *La Ciudad de Dios*, XCV, p. 30-31.

Gómez Carrillo, E., 1900, *Sensaciones de París y de Madrid*, Paris, Garnier Hermanos, p. 156-157 et 298-299.

González Blanco, Andrés, 1909, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, p. 999-1000.

González Carreño, G., 1899, « Lo que se escribe. *Alma contemporánea* (estudio de estética), por J. Mª Llanas Aguilaniedo », *La Opinión*, Madrid, 28 mai.

Gran Enciclopedia Aragonesa, Saragosse, Unali, 1981, consultable en ligne sur http://www.enciclopedia-aragonesa.com

Insúa Escobar, Alberto, 1905, « *Navegar pintoresco*, por J. M. Llanas Aguilaniedo, Madrid, 1904 », Madrid, *Nuestro Tiempo*, t. I, p. 432-434.

Llanas Almudébar, José Antonio, 1985, « José Mª Llanas Aguilaniedo: el único escritor altoaragonés de la generación del 98 », Zaragoza, *Heraldo de Aragón*, 10 août 1985.

« Los que mueren, Don José María Llanas Aguilaniedo », *El Diario de Huesca*, 25 juillet 1921.

Mainer, José-Carlos, 1989, « La crisis de fin de siglo a la luz del *emotivismo* : sobre *Alma Contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo », Saragosse, *Letras Aragonesas (siglos XIX y XX)*, p. 97-115.

Maragall i Gorina, Joan, 1899, « *Alma contemporánea*, por J. Mª Llanas Aguilaniedo », *Diario de Barcelona*, 19 juillet.

Marías, Julián, 1979, « Una primera imagen de la generación del 98 », *El País*, Madrid, 16 août.

Maristany del Rayo, Luis, 1973, *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 46.

___, 1985, *El artista y sus congéneres. Diagnósticos sobre el fin de siglo en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Martínez Tejero, Vicente, 1985, « Farmacéuticos aragoneses ilustres. José María Llanas Aguilaniedo », *Boletín Informativo del Colegio Oficial de Farmacéuticos de Zaragoza*, novembre-décembre, p. 44-46.

Pardo Bazán, Emilia, 1904, « La nueva generación de novelistas y cuentistas en España », Madrid, *Helios*, n° XII, p. 257-270.

Saínz de Robles, F. Carlos, 1953, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 2ª edición, t. II, p. 638.

Sánchez Granjel, Luis, 1962, *Biografía de Revista Nueva (1899)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, t. XV, n° 3.

Suárez Miramón, Ana, 2006, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, « El significado de *Alma Contemporánea* en la estética modernista », Madrid, Ediciones Del Laberinto, p. 110-119.

Sobejano, Gonzalo, [1967] 2004, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, p. 65-66.

Spencer, Herbert, [1862] 1894, *Les premiers principes*, traduction par M. E. Cazelles, Paris, Félix Alcan, 7ème édition.

Roldán Guerrero, Rafael, 1973-1975, *Diccionario biográfico y bibliográfico de autores farmacéuticos españoles*, Madrid, t. III, p. 140-142.

Teneiro, Ramón M., 1908, « Novela. *Pituysa*, por J. M. Llanas Aguilaniedo », *La Lectura*, T. 1, janvier, p. 62-66.

Trigo, Felipe, 1899, « El Emotivismo. I », et « El Emotivismo. II », Madrid, *Revista Nueva*, nº 28, 15 novembre et n° 30, 5 décembre, t. II, deuxième série, p. 219-224 et 291-298.

Verdes Montenegro, José, 1899, « Los intelectuales », *La Ilustración Española y Americana* », n° XXX, 15 août, p. 90.

Vincent, Ephrem, 1899, « Lettres Espagnoles », Paris, *Mercure de France*, septembre, vol. 31, p. 847.

Zeda (Francisco Fernández Villegas), 1902, « *Del jardín del amor* (novela), por J. M. Llanas Aguilaniedo, 1902 », Madrid, *La Lectura*, t. II, p. 555-556.

Bibliographie générale :

Abellán, José Luis, 1989, *Historia critica del pensamiento español, 5. La crisis contemporánea (1875-1936) : Fin de siglo, modernismo, generación del 98 (1898-1913)*, Madrid, Espasa-Calpe.

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

Baroja, Pío, [1902] 1993, *Camino de perfección*, Madrid, Editorial Caro Raggio.

Bark, Enesto, 1901, *Modernismo*, Madrid, Biblioteca General.

Bourget, Paul, [1881-1894] 1993, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, Gallimard *tel*.

Brunetière, Ferdinand, 1895, « Après une visite au Vatican », *La Revue des deux mondes*, janvier.

Butt, John, 1993, « Modernismo y modernism », *in* Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 39-58.

Campoamor, Ramón de [1833-1890], 1995, *Poética*, Gijón, Universos.

Castillo, Homero (ed.), 1968, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.

Cardwell, Richard, 1993, « 'Una hermandad de trabajadores espirituales': los discursos del poder del modernismo en España » , *in* Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 165-197.

Caudet, Francisco, 2002, *El parto de la modernidad. La novela española de los siglos XIX y XX*, Ediciones de la Torre, Madrid.

Celma Valero, María Pilar, 1989, *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del « fin de siglo » (1888-1907)*, Salamanca.

___, 1993, « El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época », *in* Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 25-38.

Cerezo Galán, Pedro, 2003, *El mal de siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada, Editorial Universidad de Granada, Biblioteca Nueva.

Chainais, Adeline, 2007, « Francisco Villaespesa, portrait d'un 'passeur de siècle' », Paris, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, publications du CREC, [à paraître].

Chambrun, Comte de, 1890, *Aelia. Un traité d'esthétique*, Paris, Éditions Chamerot.

Deleito Piñuela, José, 1922, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Editorial Minerva.

Dujardin, Édouard, [1888] 2001, *Les lauriers sont coupés*, Paris, GF Flammarion.

Fernández Urtasun, Rosa, 2002, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, EUNSA.

Flitter, Derek, 1993, « La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause », *in* Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 217-146.

Freedman, Ralph, 1972, *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores.

Ganivet, Ángel, [1897] 1998, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra.

Gener, Pompeu, 1894, *Literaturas malsanas: estudios de patología literatura contemporánea*, Madrid, Fernando Fe.

Gullón, Germán, 1992, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus.

___, 2003, *El jardín interior de la burguesía: La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

___, 2006, *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Gullón, Ricardo, 1980, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.

___, 1984, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

___, 1990, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Universidad.

Guyau, Jean-Marie, 1887, *L'irréligion de l'avenir*, Paris, Félix Alcan.

___, 1889, *L'art du point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan.

Hinteräuser, Hans, [1977] 1980, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* Madrid, Taurus.

Huert, Jules, 1891, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *L'Écho de Paris*, mars-juillet.

Huysmans, Joris-Karl, [1884] 2004, *À Rebours*, Paris, GF Flammarion.

___, [1891] 2003, *Là-bas*, Paris, GF Flammarion.

Jean-Paul (Richter), [1804] 1991, *Introducción a la estética*, Edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Editorial Verbum.

Jiménez, Juan Ramón, [1935/1953] 1999, *El modernismo. Apuntes de curso* (1953). Madrid, Visor.

Lázaro Carreter, Fernando, 1990, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

Literatura modernista y tiempo del 98, 2000, Actas del Congreso Internacional Lugo, Novembre 1998, Universidad de Santiago de Compostela.

Lissorgues, Yvan et Salaün, Serge, 1988, « Crise du réalisme », *in* Serge Salaün, Serge et Carlos Serrano, (éd.) *1900 en Espagne*, Presses Universitaires de Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, p. 129-153.

Litvak, Lily, 1979, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.

___, 1986, *El Modernismo*, Madrid, Taurus.

___, 1990, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

Lombroso, Cesare, 1889, *L'homme de génie*, traduction de F. Colonna d'Istria, Félix Alcan, éditeur, Paris.

Louÿs, Pierre, [1896] 1992, *Aphrodite*, Gallimard, Folio Classique.

Machado, Manuel, 1913, *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana.

Macklin, John, 1987, « Modernismo y novela en la España finisecular », Madrid, *Ínsula*, juin, p. 22-23.

Mainer, José-Carlos, [1975] 1983, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra , 2ª edición.

Martínez Ruiz, José (*Azorín*), 1901, *Diario de un enfermo*, Madrid, Fernando Fe.

___, [1902] 1989, *La voluntad*, Madrid, Castalia.

Mirbeau, Octave, [1899] 1991, *Le jardin des supplices*, Paris, Folio Gallimard.

Nordau, Max, [1893] 1894, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan.

Núñez Ruiz, Diego, 1975, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar.

Parellada, Pablo, (Melitón González), [1906] 1922, *El Tenorio modernista*, *Theatralia*, Buenos Aires.

Pardo Bazán, Emilia de, 1882, *La Cuestión Palpitante*, Madrid, Imprenta Central.

___, 1887, *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, M. Tello.

Pattison, Walter T., 1969, *El naturalismo español*, Madrid, Gredos.

Pérez de la Dehesa, Rafael, 1970, *« Germinal »: una clave del 98*, Madrid, Taurus.

___, 1971, « Zola y la literatura española finisecular » , *Hispanic Review*, 39, p. 49-60.

Philips, Allen, 1974, *Temas del Modernismo español y otros estudios*, Madrid, Gredos.

Ribot, Théodule [1888], 1896, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 3è édition.

Risco, Antonio, 1975, *Azorín y la ruptura de la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.

Rod, Édouard, 1890 : *Les trois cœurs*, Paris, Perrin et Cie.

Saéz Martínez, Begoña, 2004, *Las sombras del modernismo. Una aproximacion al Decadentismo en España*, Estudis Universitaris, Institució Alfons el Magnanim, Diputació de Valencia.

Salaün, Serge et Serrano, Carlos (éd), 1988, *1900 en Espagne*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Maison des pays ibériques.

Sánchez-Alarcos, Raúl Fernández, 1995, *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

Santiáñez-Tió, Nil, 1994, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Gredos, Madrid.

Trigo, Felipe, 1907, *El amor en la vida y en los libros*, Madrid.

Unamuno, Miguel de, [1902] 2006, *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza Editorial.

Valentí Fiol, Eduardo, 1973, *El primer modernismo literario catalán y sus orígenes ideológicos*, Barcelona, Ariel.

Valera, Juan, 1887, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Madrid, Imprenta M. Tello.

Valle-Inclán, Ramón del, [1902] 2006, *Sonata de otoño*, Madrid, Austral.

Villaespesa, Francisco, 1899, *Luchas*, Madrid, C. Apaolaza Impr.

Villanueva, Darío (éd.), 1983, *La novela lírica*, Madrid, Taurus.

___, 2005, *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

Vogüé, Émile-Victor de, [1886] 1971, *Le roman russe*, Slavika, Éditions l'Âge d'Homme.

Zola, Émile, [1877] 2000, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard Folio.

___, [1880] 2006, *Le roman expérimental*, Paris, GF Flammarion.

Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz *Azorín* (1901-1904) ?

Résumé
Leopoldo Alas *Clarín* est le premier passeur de la pensée philosophique bergsonienne en Espagne et, ce, dès la fin du XIX[e] siècle. C'est donc lui qui lézarde primordialement le socle idéologique d'une Espagne de la Restauration, fondamentalement scolastique et positiviste. Introspectif et « intuitionniste », *Clarín* révèle sans doute le mouvement bergsonien à Martínez Ruiz *Azorín* qui n'en est cependant pas un partisan convaincu. Ancré dans une philosophie tainienne et arrière-gardiste, *Azorín* intègre, néanmoins, dans ses premiers romans de 1901 à 1905, littérairement les « philosophèmes » bergsoniens.

Resumen
Leopoldo Alas *Clarín* es el primer transmisor del pensamiento filosófico bergsoniano en España, desde el final del siglo XIX. Por lo tanto, es él quien primero agrieta el zócalo ideológico de una España de la Restauración, fundamentalmente escolástica y positivista. Introspectivo e «intuicionista», *Clarín* revela sin duda el movimiento bergsoniano a Martínez Ruiz *Azorín* que no es sin embargo un partidario convencido del mismo. Anclado en una filosofía tainiana y retaguardista, *Azorín* integra no obstante en sus primeras novelas de 1901 a 1905, literariamente los «filosofemas» bergsonianos.

Abstract
Leopoldo Alas *Clarín* was the first to introduce Bergson's philosophical approach into Spain, and this as early as the end of the 19[th] century. He was thus responsible for striking the first blow at the ideological basis of Restoration Spain, essentially scholastic and positivist. *Clarín*, introspective and « intuitive », no doubt opened the eyes of Martínez Ruiz *Azorín* to the Bergson movement, even though the latter was far from being a convinced disciple. However, *Azorín* introduces in his first novels from 1901 to 1905, the literary equivalent of Bergson « philosephems »despite having his roots in a more traditional philosophy harking back to Taine.

La première phase romanesque d'Azorín (1901-1904), un « désir de rupture » ?

Dans sa thèse de doctorat, intitulée *Azorín (José Martínez Ruiz* dit) *: Structure et signification de son oeuvre romanesque*[1], au sous-chapitre premier, « L'itinéraire

[1] Extrait de la Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres soutenue devant l'Université de Nice, le 12 mars 1974.

d'*Azorín*. Essai de synthèse », au chapitre « Réflexions de méthodologie », Marie-Andrée Ricau délimite chronologiquement, et par une commune problématique, les quatre premiers romans d'*Azorín*, à travers lesquels elle entrevoit un « désir de rupture » : « Nous nommerons le premier de ces ensembles *Le désir de rupture*. Il correspond exactement, quant à son insertion dans le temps, aux quatre premières années du siècle et comprend les quatre premiers romans d'*Azorín* : *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) et *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) » (Ricau, p. 10). La « rupture » signifie, selon le *Petit Robert*, que quelque chose se rompt ; c'est, dans sa première acception, l'idée d'une « division, d'une séparation brusque (d'une chose solide) en deux ou plusieurs parties », ou la « division d'un solide en deux parties après déformation, sous l'effet d'une force ». Dans sa troisième acception, elle marque une « interruption, la cessation brusque (de ce qui durait) ». Or, les quatre premiers romans d'*Azorín* sont-ils symptomatiques de la cessation d'un mouvement, liée à l'émergence d'une force ? Quel flux, « qui durait », ont-ils rompu ou interrompu ?

Le socle sur lequel se fondent *Diario de un enfermo*, *La voluntad*, *Antonio Azorín* et *Las confesiones de un pequeño filósofo*, se brise-t-il sous la poussée de courants modernes et nouveaux qui leur seraient inhérents ? Il ne semble pas que la pression ou charge moderne soit violente au point de faire éclater les fondements sur lesquels ils reposent. Nous nous focaliserons tout particulièrement sur une présence qui n'est, à notre grand étonnement, jamais mise en valeur : le bergsonisme, qui constitue, d'une part, l'un des grands axes métaphysiques du courant de pensée moderniste[2] de l'époque, d'autre part, l'une des forces sous l'effet de laquelle se fissure le socle romanesque de ces quatre livres, sans pour autant le détruire. L'intertextualité avec les œuvres de Bergson, dans ces romans d'*Azorín,* tisse un dialogue subtil entre flux bergsoniens et contre-courants, antithétiques au bergsonisme. Le socle de ces quatre romans nous paraît constitutivement atomiste et enraciné dans une philosophie tainienne, encore

[2] En employant ce terme de « modernisme », qui est une forme d'équivalent, dans l'historiographie espagnole, du symbolisme français, nous nous alignons sur l'acception qu'en donne l'historiographie française, qui signifie, en employant ce terme, l'idée d'un courant métaphysique, en lutte contre l'intellectualisme et le positivisme. Or, il y a parfois une interférence, par des points d'analogie ou de ressemblance, entre le courant littéraire symboliste ou *modernismo* espagnol (comme équivalent de « symbolisme ») et le courant qui émerge à la fin du XIX^e-début du XX^e siècles, courant idéologique, philosophique, aux bifurcations théologiques, et que le Vatican condamnera en 1907. Nous reviendrons plus précisément sur ce terme au cours de cet article.

largement positiviste, bien que le dialogue ne cesse de se nouer avec Henri Bergson. Quarante ans après l'émergence du positivisme, Martínez Ruiz aime à revendiquer sa filiation avec ce mouvement un peu dépassé, de 1860, de Taine et de Renan. La « nature » de ces romans est, par conséquent, hybride, contradictoire, mixte, un entre-deux où s'entrelacent atomisme ou positivisme, notamment à travers leur structuration (une organisation formelle, fragmentée et morcelée, mimétique de sa conception atomiste du moi) et bergsonisme, à travers un art pictural impressionniste[3] ; les philosophèmes de Bergson, développés dès sa thèse publiée en 1889, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ou dans *Matière et Mémoire*, de 1896, dans *Le Rire*, de 1900, ou dans son essai magistral de 1903, *Introduction à la métaphysique*, y sont réinventés, sublimés à l'aide d'une palette romanesque où les flux de couleurs, à l'instar des états d'âme des *Données immédiates*, s'interpénètrent et s'entremêlent graduellement. Dans ces quatre romans tout particulièrement, nous retrouvons notamment la double temporalité bergsonienne (durée intérieure et temps extérieur, spatialisé des horloges), la théorie des deux moi (moi profond et moi superficiel) et la critique polymorphe des médiations, comme le langage.

Mais d'abord, comment Martínez Ruiz a-t-il pu lire Bergson et y avoir accès ? Il y a quelque chose de particulièrement mystérieux dans la relation entre Henri Bergson et Martínez Ruiz : en effet, alors que la présence de celui-ci semble parfois indiscutable dans les romans d'*Azorín*, il n'est jamais cité. L'intertextualité est manifeste, jamais manifestée, d'où notre précaution à parler de l'« hypothèse bergsonienne » dans ces quatre premiers romans. Il n'aurait été cité que dans *Bandera con Francia*, en 1915, dans un article intitulé « Dice Bergson »[4].

Hypothèse d'une transmission par *Clarín* de la « nouvelle philosophie » à *Azorín*

[3] Le terme d' « impressionnisme » est problématique. En effet, alors que l'impressionnisme semble faire partie de l'esthétique réaliste, une partie de l'historiographie esthétique bergsonienne (Tancrède de Visan, chez les Français, ou de l'académicien espagnol, D. José Camón Aznar, pour ne citer qu'eux) se représente paradoxalement les idées de Bergson, comme le socle théorique de l'impressionnisme et, en même temps, du symbolisme, comme si l'impressionnisme était symboliste et le symboliste, parfois, impressionniste.

[4] On peut retrouver ce texte, au tome IX des *Obras completas*, Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Angel Cruz Rueda. Madrid, Aguilar, S.A. de ediciones, 1954, p. 529-532.

Leopoldo Alas *Clarín* serait le premier à parler de Bergson en Espagne, celui qui aurait fait connaître ou qui aurait guidé son « protégé » vers le grand représentant en France de la « philosophie nouvelle », de la restauration spiritualiste et métaphysique, même si on ne peut nier que Martínez Ruiz avait déjà seul une grande appétence à la lecture des œuvres et revues françaises, comme on le voit à travers les nombreuses références qu'il y fait dans ses romans ou dans ses essais[5]. Indiscutablement, *Azorín* connaissait le nom d'Henri Bergson qui faisait l'objet de polémiques acharnées, avant même « le moment 1900 », dans la *Revue des deux mondes* ou la *Revue de métaphysique et de morale*, comme le montre magistralement François Azouvi, dans son ouvrage : *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*[6].

D'autre part, comment *Clarín* a-t-il cheminé et lutté, dans une « solitude sonore », pour entailler et fluidifier, par l'apport d'une pensée nouvelle, parfois bergsonienne, les socles sclérosés sur lesquels reposait la « pensée » espagnole ? C'est lui qui a, sans doute, le plus œuvré pour que soit reçue la « philosophie nouvelle » en Espagne, à la fin du XIX^ème siècle. Et c'est en connaissant le lien très fort, l'« axe » qu'a pu constituer le couple *Clarín-Azorín*, que l'on peut faire l'hypothèse d'une transmission par *Clarín*

---

[5] Dans *Azorín y Francia* (Prólogo de Julián Marías, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1973), James H. Abbot écrit au chapitre VI intitulé, « *Azorín*, amigo y defensor de Francia », ce qui atteste sa très profonde connaissance des événements culturels français : « El interés de Martínez Ruiz por la prensa francesa debió de ser exhaustivo y absorbente, a juzgar por el conocimiento que tenía de nombres, editores y periodistas. En la *Sociología criminal* (1899) enumera los títulos y directores de los principales periódicos franceses y elogia después la diversidad de temas que tratan. » Il ajoute dans une note de la même page :

> Escribiendo acerca de la actividad intelectual de Francia, Martínez Ruiz revela su familiaridad con publicaciones y escritores en ese país:
> En los periódicos, de los que se publica una infinidad de todos los matices y contexturas: el *Journal de Paris*, con redactores como Roederer, Lalande, Garat, Volney, Condorcet ; *Le moniteur*, con Destutt de Tracy ; el *Journal d'Instruction*, con Siéyes ; el *Journal des Savants*, con Dounou ; *Le conservateur*, con Talleyrand en noticias del extranjero, Garat en política exterior, Dounou en política general, Chénier en filosofía, Cabanis en literatura; los *Annales Patriotiques*, con Mercier; el *Journal de la langue française*, con Turot; la *Décade philosophique*, con todo lo más florido de Europa (I, 485). Entre otras publicaciones francesas que el autor menciona en los folletos figuran: *Le figaro* (I, 196), *La Revue politique et littéraire* (I, 199), *Le Journal* (I, 260), y *La Revue des Deux Mondes* (I, 465). Es evidente que su interés por la Prensa francesa siguió siendo fuerte en años posteriores, pues siguió citando periódicos y revistas en sus obras. Por ejemplo: en *Lecturas españolas* (1912), cita *Le Journal des Débats* (II, 601); en *Valores literarios* (1913), la *Nouvelle Revue Française* (II, 962), la *Revue des Idées* (II, 954) y la *Revue Hispanique* (II, 965); en *Un discurso de la Cierva* (1914), *Le Temps présent* (II, 130); en los artículos escritos durante la primera guerra mundial menciona los siguientes: *l'Echo de Paris* (IX, 488), *Le Gaulois et le Temps* (IX, 492), *Le petit parisien* (IX, 494), *Le Matin* (IX, 515), *Mercure de France* (IX, 518), *L'Opinion* (IX, 602), *Le Rappel* (IX, 604), y *La Petite République* (IX, 615). (p. 178)

[6] Paris, *NRF*, Essais, Gallimard, 2007.

d'une forme de métaphysique moderne, européenne à *Azorín*, le conduisant à fissurer par des entailles bergsoniennes, les bases naturalistes et atomistes de ses quatre premiers romans.

La philosophie nouvelle et Leopoldo Alas *Clarín*

Clarín a mené un combat métaphysique contre le socle dominant sur lequel repose la « pensée » en Espagne, dans les vingt dernières années du XIX[e] siècle. Et son combat pour rompre le socle sur lequel s'appuie l'enseignement traditionnel/aliste de la métaphysique entre autre, est particulièrement intéressant dans le cadre d'une étude sur le socle et la lézarde ; ce n'est, en effet, que sous forme de « lézarde » que l'édifice de la pensée espagnole va très légèrement se fissurer, vers 1890, sous la pression métaphysique, enclenchée par *Clarín* et son attachement fort à la « philosophie nouvelle », dont Henri Bergson va très vite devenir l'un des plus charismatiques représentants en France et dans toute l'Europe. *Clarín* a beaucoup œuvré pour l'avancée et la pénétration d'une pensée nouvelle en Espagne, se heurtant toujours à la sclérose des institutions officielles, comme l'Église ou l'université, ankylosées dans la néoscolastique ou, au mieux, dans le positivisme. Ce sont dans des lieux alternatifs, officieux, que *Clarín* a pu faire entendre ses intuitions « bergsoniennes », avant même que le philosophe français ne publie sa première œuvre, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en 1889, puis y diffuser son attachement à cette pensée révélée, entrouvrant ainsi la voie à la restauration métaphysique, pour le pays. La dynamique viendrait donc, en partie, d'une impulsion, l'intuitive et indépendante pensée de Leopoldo Alas, totalement isolé en Espagne à cette époque, et de son désir de « publier », au sens kantien, la « philosophie nouvelle », une forme de « modernisme » philosophique, entendu ici non comme courant strictement littéraire, mais comme courant métaphysique, vitaliste (en tant qu'il accorde une centralité à la notion de « vie »), opposé au positivisme et à l'intellectualisme.

Or, concernant ce « modernisme », je reprends ici l'acception que lui confère Gilbert Azam dans *El modernismo desde dentro*[7], au chapitre III « España e hispanidad », où il critique la réduction qu'en fait Ricardo Gullón, comme simple « esteticismo ». Il s'agit

[7] Barcelona, Anthropos-Editorial del Hombre, 1989.

selon lui de dépasser l'opposition stérile, génération de 98 et modernisme, et de concevoir ce dernier mouvement comme une attitude métaphysique, qui constitue, selon G. Azam, « dialécticamente frente al mundo, un comportamiento individual ante una realidad en cambio permanente y, en consecuencia, el rechazo del dogmatismo como expresión de una realidad fijada » (G. Azam, p. 79). Le « modernisme » ou spiritualisme philosophique, que *Clarín* transfère en Espagne, serait donc une attitude curieusement analogue au bergsonisme comme critique du « tout fait », de la réification du monde notamment par un langage sclérosé (du grec *sklêros* « dur ») et un moi endurci, visant à réinsuffler de la fluidité au réel, à le vitaliser. Il ajoute, quelques pages plus loin, que le rejet des systèmes positivistes par le « modernisme »[8] métaphysique, pourrait-on dire idéologique ou philosophique, est aussi une caractéristique de ce positionnement critique, qu'elle est « un despertar de los valores existenciales más integrales y una superación de todos dogmatismos tradicionales o recientes » (G. Azam, p. 83). Or cette définition d'un modernisme de la Pensée ne correspond-t-elle pas à l'attitude manifestée par *Clarín* dans son œuvre ?

Clarín, sur la tour d'ivoire du spiritualisme philosophique, dans l'Espagne ankylosée[9] de la Restauration

Comment *Clarín* a-t-il pensé, dans son intuition géniale du spiritualisme philosophique, une forme de bergsonisme avant l'heure[10], dans un très grand isolement spirituel ? Pourquoi insister sur la forte solitude dans laquelle l'enferment ses intuitions métaphysiques ? Le socle sur lequel repose la « pensée » espagnole, au sens très large, est constitué d'éléments totalement hermétiques à l' « esprit nouveau », intuitionné[11] par *Clarín*. Celui-ci va mener deux grands combats métaphysiques, contre deux camps hostiles aux idées « modernistes » (spiritualistes) : le dogmatisme néoscolastique

[8] J'utilise ici le terme, selon l'acception qu'en donne l'historiographie française, et qui sera dénoncé en 1907 par le Vatican, ce courant vitaliste, opposé au dogmatisme.

[9] L'« ankylose » est définie, dans le Petit Robert 2007, comme la « diminution ou (l') impossibilité absolue des mouvements d'une articulation naturellement mobile ». Son antonyme est la souplesse.

[10] Ce terme n'est pas de nous, il est de Bergson, qui a (ré)inventé le mouvement philosophique d' « intuitionnisme ».

[11] Cette idée d'une préintuition bergsonienne chez *Clarín* m'a été soumise par Carole Fillière, lors d'une conversation. Elle est aussi largement évoquée par Yvan Lissorgues, bien sûr, et par Josette Blanquat, à demi-mots, dans son article sur « *Clarín* et Baudelaire », sur lequel nous reviendrons.

(courant officiel) ressassé autoritairement par les Institutions, comme l'université par exemple et, d'autre part, le positivisme, courant plus officieux, plus fragile, mais tout aussi manichéen dans son refus de conférer à l'art ou à toute recherche métaphysique une quelconque légitimité en soi, fondamentalement agnostique de surcroît, ce qui limite, selon *Clarín*, sa portée philosophique. Je me suis inspirée, dans toute cette partie sur Clarín, de deux importants travaux menés par Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*[12], ainsi que le tome II de *Clarín político*, *Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática literaria y cultural de la España de su tiempo (1875-1901). Estudios y artículos*[13], qui y montre admirablement le combat quichottesque mené par *Clarín* contre le traditionalisme et le positivisme, notamment. *Clarín* porte seul la lourde tâche de devoir diffuser la «véritable philosophie», non dogmatique et hétérodoxe. Il publie très tôt des critiques, similaires à Bergson, contre les lieux d'ankylose, souvent institutionnels, où la pensée croupit et s'annihile comme telle. Il ne cesse de critiquer le socle infernalement incassable, dogmatique et systématique sur lequel reposent les fondements, par exemple, de l'université, comme en témoigne un article paru le 24-I-1896, dans le journal *Heraldo* : « Las cátedras de Filosofía, de Derecho, de Metafísica, etc., [están] llenas de pidalinos, tomistas de tomo y lomo, que además, son Juan Palomo, pues ellos se guisan y ellos se comen los tribunales de oposiciones, las cátedras, las plazas de consejeros, etc. » Deux ans plus tard, il dénonce l'impossibilité pour des professeurs d'université, douteusement proches, pour certains, des courants de pensée dissidents, modernes voire modernistes (au sens ici de spiritualistes), d'avoir la moindre prétention d'y être nommés : « porque también hay la raza para muchos maldita de los católicos liberales, y no es suficiente declararse católico ; hay que decirse neo escolástico, enemigo de toda filosofía moderna, por espiritualista que sea. »[14] La peinture que *Clarín* fait de la « commission scientifique » universitaire est acide :

> Son los que más bullen, los que más trabajan para que las oposiciones puedan presentar tal aspecto, esta victoria *previa* del servilismo, de la rutina miserable, de la abdicación intelectual, ciertos hombrecillos suaves, alma de Dios, *untuosos*,

[12] Centre national de la recherche scientifique. Centre régional de publications de Toulouse. Editions du CNRS, Toulouse, 1983.
[13] France-Ibérie, Recherche université de Toulouse-Le Mirail, Collection thèses, 1981.
[14] *In La publicidad*, 6909, 4-I-1898 ; *El progreso*, 91, 30-I-1898.

> activos, que buzan en la intriga como titanes. [...] Ellos no son curas (algunos hay), ni timoratos, ni *practican* más de lo preciso ; no tienen afición a eso, pero viven consagrados a mortificar a los que piensan por sí, a perseguir a los que no practican ; son, en fin, los sacerdotes de todas las menudencias accidentales de que la religión histórica usa y de lo que podría prescindir. […] No hay animal menos religioso en el fondo que el catedrático, el consejero de esta especie.

Clarín dénonce ici le processus de « mortification » des hétérodoxes mis en place par l'institution, universitaire, dans une démarche très analogue à celle de Bergson. Certaines remarques de *Clarín* semblent parfois en correspondance étroite avec la pensée profonde du philosophe français, qui présente toutefois cette différence structurelle, à l'époque, de n'avoir aucune visée politique[15]. L'*Essai sur les données immédiates de la conscience*[16] a un but similaire à celui de *Clarín* : critiquer les médiations, le réflexe et l'automatisme du moi superficiel à la « solidification » polymorphe[17]. Bergson livre son grand combat métaphysique contre les dogmatismes en tout genre, ceux qui découpent malhonnêtement le réel, le fausse, le tronçonne sans épouser ses ondulations et tout son serpentement. Or, *Clarín* rejette, par analogie, la même rigidité, l'édification systématique de barrages opérée par les institutions de la Restauration contre, notamment, les universitaires les plus légitimement compétents et contre la pensée libre, nuancée et dangereusement hétérodoxe, qui ose s'affranchir du dogme comme seul idéal métaphysique.

Enfin, dans le cadre de cette critique de la défense espagnole devant l'esprit nouveau, *Clarín* déplore, dans un cadre tout aussi institutionnalisé, que les espaces de médiation de la pensée soient si orthodoxes, si respectueux de la pensée officielle. Les maisons d'édition sont, en effet, selon lui, trop prudentes ; et il regrette que les éditeurs de l'époque restent enracinés dans un socle trop traditionnel. Ceux-ci ne cherchent pas à

---

[15] Il faut attendre 1932 pour que Bergson publie *Les deux sources de la morale et de la religion*, qui touche à la politique, notamment.

[16] Concernant les références à l'œuvre d'Henri Bergson, nous nous basons sur les *Œuvres*, Édition du centenaire, Puf, Paris, (première édition 1959), sixième édition, 2001, ainsi que sur les notes de la nouvelle édition critique, parue en 2007.

[17] Bergson, dans la conclusion des *Données immédiates* (*Œuvres*, p. 151), condamne, en effet, la facilité qu'ont les hommes à gésir dans leur moi extérieur :

> Mais les moments où nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est prendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée.

servir le renouveau philosophique ; ils ne voient aucun intérêt à publier cette pensée nouvelle, ce qu'Yvan Lissorgues souligne dans ces lignes extraites de *La pensée philosophique et religieuse de Clarín* :

> [autour de 1896] *Clarín* se propose, pour essayer de faire changer les choses, de rendre compte de temps à autre des grandes idées du mouvement philosophique contemporain. Mais il se rend compte que les directeurs des grands périodiques ne sont guère empressés pour publier ce genre de travaux car ils n'intéressent pas le public. Mais ceux qui s'intéressent à autre chose qu'aux crimes célèbres ou aux courses de taureaux « ne veulent rien savoir des progrès de la pensée réfléchie sur les choses les plus importantes. » (Lissorgues, p. 196)

Autrement dit, *Clarín* se donne pour tâche de fluidifier ce socle sur lequel repose la pensée espagnole, « dogmatique », « ankylosé », « systématique », isotopies typiquement bergsoniennes qui s'opposent à l'imagerie du flux, du mouvant, de l'ondulant, en bref, de la durée. On peut dire que Bergson déploie sur un plan conceptuel, sémantique et philosophique la bataille que livre *Clarín* dans ses actes, par une véritable « attitude »[18] moderniste, spiritualiste. Les éditeurs doivent, selon lui, participer à la circulation, à la diffusion de ces « courants » nouveaux et *Clarín* veut impulser ce nouvel « élan vital ». Y. Lissorgues souligne, quelques pages plus loin, l'audace, l'hétérodoxie clarinienne :

> En 1900, l'éditeur Bernardo Rodríguez Serra prend l'initiative de publier un certain nombre d'ouvrages de philosophie encore inconnus en Espagne. La collection s'intitule *Philosophie et sociologie*, et le premier tome de la série vient de paraître, il s'agit de *Le monde comme volonté et comme représentation* […].
> Une *Bibliothèque de philosophie* en Espagne est un progrès, et *Clarín* applaudit,

mais il déplore que l'éditeur n'annonce pas la publication des vrais et nouveaux philosophes qui, en Europe, représentent le renouveau métaphysique et font une critique

[18] Ce terme d'« attitude » est important ; il sera beaucoup repris dans la réflexion conceptuelle sur le « modernisme » idéologique, notamment par Juan Ramón Jiménez, dans *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eurgenio Fernández Méndez, Madrid, México, Buenos Aires, Ensayistas hispánicos-Aguilar, 1962. Dans ce cours, Juan Ramón Jiménez semble sous-entendre que le modernisme littéraire espagnol et le modernisme spiritualiste, dont nous avons donné précédemment la définition, celle proposée par l'historiographie française, comme renouveau métaphysique, sont un seul et même mouvement. *Clarín* aurait donc participé à diffuser un mouvement de renouveau métaphysique, auquel les théoriciens du symbolisme (comme Bergson) prennent évidemment part. Le symbolisme n'est-il pas, en effet, lui aussi refus de positivisme, d'intellectualisme, et recherche vitaliste ?

profonde et vigoureuse du positivisme superficiel. Plutôt que des ouvrages de « philosophie… récréative », dit *Clarín*, il convient de publier des livres de Spir, Avenarius, Remke, Green, Bergson, etc. Ils sont légion ces auteurs qui, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Russie « représentent la renaissance évidente de la philosophie véritable, dégagée des pauvres postulats d'un sensualisme superficiel qui cause encore de si grands ravages dans les études qui en dérivent, comme les études juridiques, sociologiques, économiques » (*El Español*, 457, 30-III-1900)[19].

Les socles sur lesquels repose la « pensée » en Espagne, sous la Restauration, les institutions qui la « conservent » froidement, semblent donc faire barrage à la pénétration du modernisme (spiritualisme) et renouveau philosophique dont Bergson est un des grands paradigmes, et *Clarín* un promoteur engagé.

Entailler le positivisme

Un autre grand socle, hormis le socle institutionnel dogmatique et homogène, que tente de fissurer *Clarín*, est le positivisme, non pas dans son acception naturaliste de méthode littéraire (qu'il ne cessera jamais de défendre, en livrant notamment un combat impitoyable à Ferdinand Brunetière, qui décréta arbitrairement la « banqueroute de la science »), mais comme fin philosophique. Le positivisme est un socle que *Clarín* souhaite entailler d'interrogations fissurantes, pour lesquelles il faut se demander si elles sont légitimement qualifiables de « bergsoniennes » ou non. *Clarín* a toujours souligné les limites du positivisme, non pas pour son attention aux données de l'expérience, mais comme méthode problématique dès qu'il se donne pour fin d'analyser scientifiquement et positivement les « données » métaphysiques. En quoi *Clarín* a-t-il l'intuition de l'un des aspects de la philosophie nouvelle ? En quoi préfigure-t-il certaines intuitions majeures du bergsonisme, spiritualistes et vitalistes, et, ainsi, comment fêle-t-il un courant de pensée admis en Espagne, le positivisme ? Lorsqu'il dénonce, par exemple, la connaissance positive qui géométrise et retire au monde son souffle de vie, dans *El Gallo de Sócrates*, il semble véritablement être dans une filiation bergsonienne : « Celui qui démontre toute la vie la laisse vide. Savoir le pourquoi des choses est en rester à la géométrie des choses et sans aucune substance.

[19] Lissorgues, p. 332.

Réduire le monde à une équation c'est le laisser sans queue ni tête. » (*El Gallo de Sócrates*, *Los Lunes*, 21-VIII-1896)[20] Et déjà, près de dix ans avant la publication par Henri Bergson de sa thèse en 1889, dénonciatrice de la méthode scientifique qui homogénéise et analyse interchangeablement tout objet, même métaphysique, en le pensant spatialement et non en durée[21], *Clarín* critique les limites de la science, incapable d'expérimenter physiquement le monde, de le vivre, de le *sentir*. La science, dit-il, « avec ses dogmatismes, ses formulaires de pierre ou son criticisme paresseux », ne permet pas de *sentir* les profondeurs métaphysiques[22]. Il préfigure réellement les intuitions de Bergson, pour qui la science procède par analyse, découpe le monde et l'interprète par distanciation et médiation discursive. Au contraire, la métaphysique se doit, pour pénétrer le monde, d'adopter une méthode antithétique à l'analyse. Dans son « Introduction à la métaphysique », publiée en 1903 dans la *Revue de métaphysique et de morale*, puis dans *La Pensée et le mouvant*, publiée en 1938[23], Bergson distingue « deux manières profondément différentes de connaître une chose » :

> La première implique qu'on tourne autour de cette chose ; la seconde, qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime. La seconde ne se prend d'aucun point de vue et ne s'appuie sur aucun symbole. De la première connaissance on dira qu'elle s'arrête au *relatif* ; de la seconde, là où elle est possible, qu'elle atteint l'*absolu*. (p. 1393)[24]

---

[20] Publié dans un recueil de contes du même nom, en 1901, peu après sa mort.

[21] Au chapitre II de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée », Bergson souligne cette incapacité de la science à penser en durée : « […] la science n'opère sur le temps et le mouvement qu'à la condition d'en éliminer d'abord l'élément essentiel et qualitatif – du temps la durée, et du mouvement la mobilité. » (Bergson, p. 77). Dans la conclusion de sa thèse, il écrit :

> Recherchant alors pourquoi cette dissociation de la durée et de l'étendue, que la science opère si naturellement dans le monde extérieur, demande un tel effort et excite une telle répugnance quand il s'agit des états internes, nous n'avons pas tardé à en apercevoir la raison. La science a pour objet principal de prévoir et de mesurer : or on ne prévoit les phénomènes physiques qu'à la condition de supposer qu'ils ne durent pas comme nous, et on ne mesure que de l'espace. La rupture s'est donc effectuée ici d'elle-même entre la qualité et la quantité, entre la vraie durée et la pure étendue.

[22] *In El Solfeo*, 808, 14-IV-1878 ; *Solos*, p. 269.

[23] *Œuvres*, p. 1392.

[24] Quelques pages plus loin, Bergson approfondit ces deux méthodes distinctes pour connaître un objet : analyse et intuition, méthode respective de la science et de la métaphysique.

> Il suit de là qu'un absolu ne saurait être donné que dans une *intuition*, tandis que tout le reste relève de l'*analyse*. Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. Au contraire, l'analyse est l'opération qui ramène l'objet à des éléments déjà connus […].
>
> S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en

Clarín semble pressentir une intuition, que l'on pourrait qualifier, abusivement, de « bergsonienne »[25] ; ses articles sur *Marianela,* de Pérez Gáldos, par exemple, ou plusieurs numéros de *La Diana* l'attestent : la perception esthétique du monde comme condition d'une coïncidence, d'une sympathie, d'une pénétration cosmique, antithétique au positionnement de la science par rapport à son objet, qui l'approche analytiquement, symboliquement, comme nous l'avons vu chez Bergson. La métaphore érotique de la « pénétration » du réel, du « entrar en la realidad »[26], par l'art notamment, deviendra un élément sémantique et isotopique essentiel dans l'œuvre de Bergson et fut donc pensé, avant lui, par *Clarín* : « l'art est irremplaçable comme communication de cette conscience totale », « la représentation esthétique apporte à l'esprit le reflet de la réalité, exprimant ce que l'entendement seul ne peut communiquer, car non seulement il la fait connaître, mais il la fait aussi sentir, aimer et il permet presque de la pénétrer » (Lissorgues, 271)[27]. L'art privilégie « le sentiment et d'autres modes de connaissance (sur) la simple pensée rationnelle » (Lissorgues, 271). Il pense, dans un autre article de *La Diana*, la méthode propre à l'art de pénétrer le réel : « La vérité philosophique de chaque objet se voit en lui-même, en plongeant, en pénétrant dans ce qu'il a de plus essentiel ». Or, cela fait réellement écho à ce que Bergson développera, dans les *Données immédiates,* en 1889, dans le sous-chapitre « Le sentiment esthétique » du chapitre premier, « De l'intensité des états psychologiques »[28] :

> La plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité. Pourtant l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre.

---

faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique, la métaphysique est cela même. *La métaphysique est donc la science qui prétend se passer de symboles* (p. 1395-1396).

[25] Bergson n'a, en effet, encore rien publié en 1882, mais cet adjectif qualifie, pourtant, à merveille, *a posteriori*, cette intuition clarinienne (Y. Lissorgues, J. Blanquat, conversation avec C. Fillière). Yvan Lissorgues est le premier à ouvrir une piste de réflexion sur la relation encore inexpliquée de Bergson et de *Clarín*. Et c'est lui qui le premier parle d'un bergsonisme de *Clarín*, avant 1889.

[26] Selon l'expression employée par *Clarín*, dans un article de *La Diana*, 16-VI-1882.

[27] La traduction de cet article est d'Yvan Lissorgues dans *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas* Clarín, au chapitre sur « Le positivisme », p. 271.

[28] *In Œuvres*, p. 15.

Par conséquent, on peut dire, pour reprendre la très belle langue de François Meyer dans son livre *Pour connaître la pensée de Bergson*[29], qui oppose les deux modes de connaissance phénoménologique et bergsonien, que *Clarín* a l'intuition de la méthode de coïncidence bergsonienne, en situant l'art comme outil et véhicule pour se fondre érotiquement dans l'objet, aux antipodes de la méthode positiviste et de la vision hégélienne de la science. Nous ne sommes pas avec lui dans une préfiguration de ce que sera la « forme achevée du connaître pour Husserl », « la bipolarité sujet-objet ».

> La fusion du sujet et de l'objet signifierait la mort réciproque du sujet et de l'objet. C'est au contraire par une sorte d'anti-présence mutuelle que l'objet acquiert son objectivité radicale et que le sujet, affranchi de toute adhérence objective, se pose comme ego pur, transcendantal. L'intuition bergsonienne est nostalgie profonde d'une connaissance qui serait aussi jouissance de l'être, un peu à la façon spinoziste, réconciliation de la dualité sujet-objet, tandis que la phénoménologie accuse une distance constitutive entre le connaissant et le connu.

L'intuition clarinienne semble rejeter toute forme de positivisme, d'intellectualisme, de vis-à-vis pensant-pensé, sujet-objet. L'artiste doit se fondre, à l'instar de la méthode de la coïncidence bergsonienne, par un sentiment pénétrant et une expérience esthétique des sens, dans l'absolu. L'art est le vecteur qui transporte le spectateur immédiatement *dans* l'absolu. Il gomme la médiation intellectualiste. À ce propos, la très forte admiration que *Clarín* a témoigné à Baudelaire est sans doute liée, en partie, à son intuition que l'absolu s'atteint, en annihilant les médiations, dans un univers esthétique de correspondances où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », par décloisonnement et par interpénétration du même et de l'autre, dans une connivence poétique, que Bergson pensera aussi dans la « pénétration » des états de conscience les uns dans les autres[30]. Les articles de *Clarín* sur Baudelaire, qui datent de 1887[31], révèlent un désir latent d'élever la pensée par pénétration, par saisie communicante, par sympathie au rang de paradigme méthodologique. Josette Blanquat écrit, dans un très

[29] Bordas, Paris, 1964.
[30] Cf édition critique de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, de Bergson, neuvième édition « Quadrige », 2007. Présentation par Frédéric Worms et dossier critique par Arnaud Bouaniche. Note p. 205, n°20 : « Le terme de « pénétration » est important. Il désigne, selon Bergson, le mode d'être propre aux états de conscience, et s'oppose à la thèse de l'impénétrabilité de la matière, exposée plus loin, p. 65. »
[31] *La ilustración ibérica*, n°238, 23-VII-1887, p. 474, n°241, 13-VIII-1887, p. 518, n°246, 17-IX-1887, p. 599, n°247, 24-IX-1887, p. 622, n°251, 22-X-1887, p. 679, n°253, 5-XI-1887, p. 710, n°256, 26-XI-1887, p. 762

bel article intitulé, « *Clarín* et Baudelaire »[32], que « *Clarín* veut que l'émotion atteigne, chez le lecteur, libéré de sottes contraintes, ces régions mystérieuses de la sensibilité où l'objet et le sujet se confondent dans la contemplation, où l'intuition est un acte de sympathie ». Elle ajoute :

> Il s'agit, en effet, pour *Clarín*, de pénétrer au plus profond de l'âme poétique et cette communication des âmes est possible à condition, dit notre auteur, d'être capable de « cet acte d'abnégation qui consiste à faire abstraction de soi-même, à essayer, autant qu'il est possible, de *s'infiltrer* dans l'âme du poète, de *se mettre à sa place* ». Malgré certaines répugnances instinctives, certaines allusions crues qui blessent sa foi, *Clarín* comprend que son devoir est « de chercher en lui-même les idées et les sentiments qui puissent sympathiser avec les idées et les sentiments du poète » afin, dit-il, de « se mettre à la place de celui qui ne pense pas comme nous ». (*La Ilustración ibérica*, 246, 17-IX-1887 ; *Mezclilla*, *op. cit.*, p. 67-68) (*Ibid.*, p. 247).

Selon *Clarín*, la grâce de la poésie ne consiste pas à souligner la dualité sujet-objet, mais au contraire, de porter de façon non intellectualiste le sujet à l'objet, pour reprendre la distinction faite par F. Meyer entre bipolarité phénoménologique husserlienne et fusion bergsonienne, et devons-nous ajouter, clarinienne :

> Comprender la poesía es claro que no consiste sólo en descifrar sus elementos intelectuales sino que hay que penetrar más adentro, en la flor del alma poética ; por eso ha habido y seguirá habiendo tantos críticos muy sesudos, muy instruidos, muy perspicaces, que, al hablar de los poetas, desbarran lastimosamente.

Il développe quelques années plus tard, en 1895, cette fois sans doute aidé par la lecture de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience,* soit par fragments dans des revues, soit en ayant accès à la thèse de Bergson dans son entier, ses intuitions toutes bergsoniennes d'une pénétration esthétique de l'intériorité mélodieuse et harmonieuse de l'homme :

> También debe de haber *neuronas* del corazón, cabelleras sentimentales, por hacerse cargo de esas vibraciones más íntimas de los seres, que son como música recóndita, a la que sólo se llega por la estética, y el hombre que no comunica por hilos infinitos, con ambos aspectos de la realidad, no la penetra (*Los Lunes*, 11-III-1895).

[32] *Revue de littérature comparée*, n°401, I-III 1959, p. 10-11.

On sait, en effet, que Bergson considère le véritable moi comme une mélodie continue[33], à laquelle seul l'homme à l'écoute de la poésie du monde peut avoir accès, en se soustrayant à l'action ; il entend ainsi l'interpénétration des phrases de sa vie qui coulent les unes dans les autres, des virgules scandant les durées hétérogènes de sa vie, mais dont l'harmonie n'est jamais rompue par un point. Et on accède à cette harmonie musicale de la durée, qu'est le moi profond, par pénétration, ce qui fait étonnement écho à *Clarín*.

C'est donc par cet attachement à l'absolu, par une prose érotique et pénétrante, que *Clarín* rejette le manichéisme et la rigidité du positivisme, entendu comme philosophie, et non comme méthode littéraire. En effet, l'attention aux données positives du monde est fondamentale non seulement pour *Clarín* mais aussi pour Bergson, à la rigueur toute scientifique. Tous deux délimitent les objets différents d'analyse et d'intuition ; or le positivisme applique à tout champ d'analyse la même méthode scientifique. Et c'est cet abus de pouvoir qu'ils critiquent tous deux. En cela, *Clarín* est un des penseurs « spiritualistes » (modernistes) de l'Espagne du XIX^{e} siècle. Et en aucun cas, il ne s'agit de voir en lui un mystique, illuminé par les vérités métaphysiques, qui ne projette sur la science qu'étroitesse et raideur géométriques. Il considère que la méthode naturaliste, qui consiste à vouloir représenter mimétiquement le réel, en s'approchant au plus près des données du monde, est une méthode très honorable ; le positivisme ne doit, en revanche, pas tomber dans un travers excessif de géométriser et rigidifier les contours du réel. Son concept de « novela novelesca » met d'ailleurs en lumière l'importance d'entrelacer harmonieusement le positivisme comme méthode d'attention aux données du monde et la poésie de l'absolu.

---

[33] Au chapitre II, « Multiplicité des états de conscience », au sous-chapitre, « Temps homogène et durée concrète » des *Données immédiates*, Bergson écrit :

> (Notre moi) n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire (p. 68).

Clarín ou les vecteurs officieux de l' « esprit nouveau »

Comment *Clarín* s'est-il fait le promoteur de l'esprit nouveau ? Comment a-t-il publié cette « philosophie nouvelle » dans des lieux alternatifs et officieux ? Ceux-ci introduisent du jeu dans les fondements autorisés sur lesquels se base alors l'enseignement officiel en Espagne. Francisco Villacorta Baños, dans son livre *Burguesía y cultura. Los intelectuales en la sociedad liberal (1808-1931)*[34], explique la marge de liberté qu'offre le lieu alternatif au monde officiel, dogmatique et asphyxiant, que représente la *Escuela de Estudios Superiores* :

> Difundir al nivel doctrinal de los estudios universitarios y posuniversitarios lo que tales hombres lograban en sus respectivos campos, propagar los adelantos y progresos del mundo intelectual extranjero, componiendo con todo ello una panorámica sintética e integrada de la cultura nacional e internacional que supliese el aislamiento y deficiencias de la enseñanza oficial (p. 77).

Une lettre datant du 22 octobre 1896 du président de l'Athénée révèle les motifs qui ont poussé ce dernier à créer un nouveau cadre pour la pensée, non pas orthodoxe, au sens étymologique, qui suit la *doxa* commune, mais hétérodoxe, qui autorise à penser autrement. Et c'est à cette altérité métaphysique que donne accès cette École autonome (qui se donne à elle-même sa propre loi et donc son propre chemin), à cette pensée fondamentalement autre. C'est donc par ce vecteur, cette discrète lézarde dans le socle académique et officiel, que le modernisme/ spiritualisme/ renouveau métaphysique entre sur la pointe des pieds en Espagne, à la fin du XIX^e siècle :

> Esta [institución] obedece a una idea fundamental […], que definimos en los siguientes términos: crear un organismo científico de tal naturaleza que, ampliando y sistematizando cuanto se enseña en los centros docentes oficiales, sea el propio tiempo lugar especialísimo donde se cultive la ciencia por la ciencia; donde se expongan constantemente los adelantos y progresos que tanto en el terreno experimental como en el teórico, va logrando el progreso intelectual humano; donde exista cátedra significada y permanente, en la cual puedan los que al cultivo de la ciencia se dedican exponer los resultados de sus investigaciones y dar a conocer los productos de la cultura nacional, y desde la cual puedan suplirse las inevitables deficiencias de la enseñanza oficial.

[34] Madrid, Siglo XXI, 1980.

Ainsi, dans la mesure où l'université espagnole ne permet pas de diffuser et publier la « philosophie nouvelle », *Clarín* choisit de faire entendre cette voie/x divergente, en biaisant et contournant le système dogmatique, en prononçant notamment quelques conférences dans ce temple de l'hétérodoxie que constitue la *Escuela de Estudios Superiores* de l'Athénée. Et cette insertion par *Clarín* d'une dialectique discordante au sein d'un monde dont les institutions mortifient la pensée vive, prend la forme d'une légère fêlure. *Clarín* ne révolutionne pas le monde de la pensée par un grand mouvement métaphysique critique, une sublime et chevaleresque restauration spiritualiste en Espagne. Il cherche à contourner l'univers officiel, autoritairement néothomiste/ néoscolastique comme l'institution universitaire. Ses modalités d'action sont souvent le contournement, l'esquive, l'évitement de la facilité, de la voie massivement empruntée, préférant finalement une pensée fissurante, marginalisée, comme l'est le renouveau spiritualiste philosophique, à une pseudo-pensée, fondée sur un socle dogmatique, jamais réinterrogé. Au sein même de l'Athénée, il préfère détourner la proposition de son président, Segismundo Moret, qui demande à *Clarín* un cycle de conférences sur la « critique littéraire », en 1897, pour offrir une pensée véritablement vive, vitale, authentique. Yvan Lissorgues publie ces lettres, avec l'aide de Jean-François Botrel, dans *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas Clarín*, et notamment l'une d'elles, datant du 22 juillet 1897 :

> Sigo hace años con cariño, con seriedad de hombre que se hace viejo, el muy simpático movimiento de la filosofía modernísima en sus tendencias de renacimiento metafísico y de alto sentido religioso. Sabe Vd. mejor que yo cuanto trabaja en este sentido la brillante y poco popular juventud filosófica de Alemania, Francia y algún otro país; pero si Vd y otros pocos saben en España de estas cosas, para los más, aun entre los aficionados a tales asuntos, ese gran movimiento es desconocido. A lo sumo, a lo que suele llegarse es a conocer, y no bien, la restauración idealista y religiosa de la literatura; pero eso es otra cosa mucho menos importante, y no en todos seria y pura.
> En mi cátedra, en mis *soledades*, hablo y pienso mucho con motivo de este asunto, y desearía que mi curso pudiese referirse a él, viniendo a ser un resumen crítico de las teorías de Remke, Spir, Bergson, Renouvier, Dunan, Sabatier, Ruskin, Marillior. […] Como pondría en él toda el alma, acaso me saliera menos mal, y para mi género acostumbrado a hablar de esas cosas. La novedad del asunto es indudable. No habría miedo de que se ofendiesen los ortodoxos; pues, a tales alturas, la cuestión religiosa nada tiene que pueda ser piedra de escándalo, […].

> Si Vd acepta, hágame el favor de decirmelo pronto para […] darle el título del curso que vendría a ser algo por el estilo: « La religión en la filosofía novísima. » El número de 10 conferencias bastaría para mi asunto. (p. 382-383)

Clarín est donc le premier à parler d'un sujet, absolument nouveau en Espagne. Il n'existe pas, selon lui, à cette époque, de philosophie en Espagne. Il est ainsi non pas le pionnier du modernisme comme courant littéraire, mais de ce qu'on pourrait appeler un modernisme philosophique ou spiritualisme vitaliste, ou encore « esprit nouveau ». Il est d'ailleurs l'un des très fins « spécialistes » du mouvement de la pensée en France et plus largement en Europe. Il connaît très bien *La Revue des deux mondes*, *La Revue philosophique* de Ribot, *La revue de métaphysique et de morale,* à travers lesquelles sont mis en confrontation, notamment, bergsonisme et positivisme. Et la jeune génération est présente à ce cycle de conférences, à l'instar des fidèles élèves de Bergson qui écoutent passionnément leur maître parler au Collège de France. La réception est beaucoup moins enthousiaste. *Azorín* fut l'un de ceux qui y assista. Il était donc présent lorsque *Clarín* parla, la toute première fois en Espagne, de Bergson. Il a même critiqué quelques unes de ses interventions dans la presse, pour son spiritualisme excessif. On peut imaginer que c'est *Clarín* qu'il l'a mis en contact avec le bergsonisme. Toutefois, comment expliquer qu'avant 1915 Martínez Ruiz n'en dise pas un mot, alors que ses quatre premiers romans semblent incontestablement touchés par un flux d'intuitions bergsoniennes ? La transmission qu'aurait pu faire *Clarín*, dès 1898, des idées bergsoniennes à *Azorín*, n'est donc qu'hypothétique, surtout qu'une *zeitgeist* ou atmosphère symboliste, plane sur l'Europe.

Les quatre premiers romans d'*Azorín* sont une actualisation romanesque de la portée fondamentalement esthétique et poétique de la philosophie de Bergson. On peut, à cette occasion, se demander si la modernité métaphysique espagnole ne passe pas par la littérature. Cette réflexion ne cherche aucunement à dévaloriser la pensée ou la faculté de philosopher en Espagne, mais tâche de montrer l'intuition qu'ont les Espagnols, à cette époque, de ce qu'est philosopher, et peut-être même pour Bergson lui-même. Ils actualisent poétiquement le message philosophique en puissance chez Bergson, selon nous, qui semblerait suggérer une approche poétique du monde par une vision intuitive et sympathique du cosmos. Ainsi, cette réforme de la spiritualité dont parle *Clarín*, visant à plus d'introspection et de réflexivité, ne va pas, *a priori*, être conduite

philosophiquement par ses contemporains, mais sur le plan littéraire : c'est ce qu'il nous montre en analysant, par exemple, le livre de Galdós, *La Realidad*, qu'il considère, dans un article de *El Globo*, 19-I-1890, comme une « saludable reacción […] en favor de la novela psicológica ». Or les premiers romans azoriniens ne constituent-ils pas à la fois une actualisation de la « novela novelesca », tout en se faisant actualisation de la philosophie nouvelle par transfiguration romanesque ?

Socle atomiste et lézardes bergsoniennes des quatre premiers romans d'*Azorín*

Azorín déploie une forme de spiritualisme philosophique vitaliste, dans ses quatre premiers romans, et dévoile sa filiation au « symbolisme »[35]. Des philosophèmes bergsoniens ont été intégrés dans la pâte romanesque, sans jamais être soulignés comme bergsoniens d'ailleurs – d'où l'influence « hypothétique », mais très probable de Bergson sur le romancier[36]. Il faut rendre hommage à M. Tancrède de Visan, qui fut le premier, comme il le dit lui-même, « à signaler l'étroit rapport de la psychologie

[35] Nous entendrons le terme de symbolisme, à travers la lecture bergsonienne qu'en fait Tancrède de Visan, qui fut l'élève du philosophe, dans *L'attitude du lyrisme contemporain* (Deuxième édition, Mercure de France, 1911, p. 442-443), comme l'expression d'un monde senti et intériorisé :

> Les symbolistes ont mis en pratique, sans le savoir, ces préceptes de haute psychologie. Au lieu de *décrire*, *d'analyser*, ils se sont placés au centre même de la vie, c'est-à-dire à l'intérieur de la conscience. La poésie symboliste, ainsi que la philosophie de Bergson et que la tendance, d'ailleurs générale, des esthétiques contemporaines, est un acheminement à l'*intériorité*, un effort pour tout réduire aux états psychologiques et à la *qualité*, ne considérant pas les faits de conscience qui se succèdent, comme des *quantités* douées de mesure et de grandeur, mais comme des *progrès*.
>
> Lorsqu'on jette une pierre dans un lac, on n'aperçoit que des ondulations et des cercles ; la pierre a disparu ; il ne reste plus de perceptible que les frissons de la surface liquide. De même lorsqu'un objet, un paysage, une parcelle de la nature pénètre dans notre conscience, nous voyons moins cette portion du monde, de paysage, cet objet que les modulations de notre conscience et les vibrations de notre moi à l'occasion de ces spectacles. Ce sont ces vibrations et modulations internes qu'expriment les poètes symbolistes, à l'occasion des paysages contemplés, alors que les parnassiens ou naturalistes décrivent avant tout les spectacles extérieurs des formes, et non des états d'âme.

Tancrède de Visan fait donc le lien que J. R. Jiménez fera plus tard, du modernisme littéraire ou symbolisme avec le courant philosophique symboliste.

[36] *Azorín* fait, en revanche, quelques allusions au philosophe français Guyau, dont la doctrine sur le temps a de très étonnants points communs avec Bergson et on peut s'étonner qu'il ne cite jamais le philosophe de la durée. Nous reviendrons par la suite sur les possibles explications de ce silence ou omission de Bergson dans ses romans, alors qu'il cite volontiers les précurseurs de l'« attitude » existentialiste, comme Schopenhauer ou Nietzsche.

bergsonienne et de l'esthétique symboliste »[37], dans une prose « ruisselante de poésie », pour reprendre ses propres termes lorsqu'il définit la langue de Bergson.

Les romans azoriniens répondent bien à la problématique de socle et de lézarde : même si on les érige, en effet, en permanence comme paradigmes de rupture par rapport à l'édifice traditionnel romanesque, ils sont en réalité, d'un point de vue philosophique, à la charnière de deux grands flux, se débattant dans un entre-deux, nous faisant entrevoir en eux plus de lézardes du renouveau métaphysique, dans un socle encore « traditionnel », que d'éléments de rupture. Sur quel socle philosophique ces romans reposent-ils ? La présence du bergsonisme y est-elle immanente et structurelle ? Un lien est à faire entre l'art impressionniste déployé par *Azorín* et la philosophie bergsonienne[38]. Et ces quatre premiers romans sont un mélange subtil d'impressionnisme (réaliste, d'une part, et moderne, d'autre part) et de symbolisme, selon nous légitimement qualifiables de bergsoniens, ainsi que d'associationnisme tainien. La question est de savoir comment les forces, les flux en présence se répartissent.

---

[37] Il le dit dans son ouvrage *L'attitude du lyrisme contemporain*, p. 430. Il renvoie dans ces pages à son « Essai sur le symbolisme », en tête de ses *Paysages introspectifs*, Jouve, 1904. Dans *L'attitude du lyrisme contemporain*, il met ainsi en parallèle symbolisme et bergsonisme (p. 432) :

> Les gestes les plus essentiels de l'attitude lyrique nommée *Symbolisme* résument avec une telle insistance la physionomie de la pensée bergsonienne, que définir celle-ci c'est parler de ceux-là. Il sera assez intéressant de montrer, à ceux qui considèrent le symbolisme comme une mentalité anarchiste, sans cohésion et privée de racines, que la substance de cette doctrine lyrique est renfermée dans les *Données immédiates de la conscience*, et que, sur ces deux plans parallèles, plan esthétique et plan spéculatif, nous retrouvons la même orientation intellectuelle.
>
> À dire le vrai, l'annonce d'un tel parallélisme n'a rien de surprenant. J'ai assez insisté dans mes précédentes études sur cette « température morale » dont parle Taine, qu'on constate à la même époque dans les différents ordres de l'activité mentale et qui est « l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes », pour que cette loi de déterminisme psychologique ne soit pas, une fois encore, constatée ici. À une tendance poétique donnée correspond dans le même temps une tendance philosophique. Tantôt celle-ci précède, tantôt celle-là prend les devants, mais toujours la direction observée à une époque dans une branche de l'activité spirituelle se vérifie aussi dans toutes les autres.

[38] D. José Camón Aznar met en lumière cette correspondance entre esthétique impressionniste et philosophie bergsonienne, dans *La idea del tiempo en Bergson y el impresionismo* (Real Academia de bellas artes de San Fernando, Madrid, 1956). L'historiographie bergsonienne reprend souvent, nous le disions, cette idée selon laquelle le bergsonisme offre un paradigme à deux esthétiques de la modernité, symbolisme et impressionnisme, sans lier l'impressionnisme au camp des « Anciens », celui du réalisme et du naturalisme. En effet, Bergson, en théorisant sur l'« impression », théorise, selon celle-ci, sur l'intuitionnisme et tout courant centripète, qui « réachemine » l'homme à son intériorité ; en cela, l'historiographie bergsonienne voit dans l'impressionnisme un courant « moderne ». On sait, toutefois, que l'esthétique symboliste a voulu rompre avec l'impressionnisme comme courant du réalisme. On peut donc en conclure que le bergsonisme pose la discussion d'une façon particulière, en réconciliant paradoxalement impressionnisme et symbolisme.

Mais, d'abord, *Azorín* démontre, à travers eux, un attachement filial au positivisme de Taine, entre autre, ce qui remet en cause l'idée d'un « désir de rupture », philosophiquement parlant ; ces romans reposeraient sur un socle philosophique plus positiviste que spiritualiste. Néanmoins, la faille bergsonienne est incontestablement présente. Ainsi, bien qu'*Azorín* semble totalement opposé au bergsonisme, dans son refus de peindre une existence continue avec ses hétérogénéités et ses phrases, et dans sa volonté de morceler la vie d'un homme, en ne montrant de lui que des fragments d'une temporalité désagrégée, qui se juxtaposent les uns aux autres, il semblerait instaurer un dialogue permanent avec Henri Bergson, et dans son « anti-bergsonisme » même. L'antithèse bergsonienne, que constitue le tainisme, semble une réponse détournée, adressée à la pensée de Bergson. Un lien se tisse, en effet, sans arrêt avec le bergsonisme, dans cette omniprésence chez *Azorín* des théories des deux moi et de la double temporalité. Il est aussi en correspondance, en sympathie avec lui, lorsqu'il « décrit » moins le paysage qu'il nous le peint comme un impressionniste. Et dans cette méthode d'approche du monde, il fait écho à Bergson, et à *Clarín* d'une certaine façon, qui ne décrit pas le monde en le mettant à distance, mais en « coïncidant » avec lui. La pensée bergsonienne, comme nous l'avons vu concernant *Clarín*, rejette la confrontation hermétique sujet/objet ; elle s'emploie à transcender la médiation de la conscience qui tournerait autour de l'objet pour le connaître et mieux l'analyser, par la recherche de l'interpénétration du pensant et du pensé, de leur fusion, de leur harmonisation par l'immédiation de l'intuition[39]. Or, *Azorín* semble adopter cette démarche littéraire « moderniste »[40] pour dépeindre ses paysages, aussi bien dans *Diario de un enfermo*, que dans *La Voluntad*, *Antonio Azorín* et enfin *Confesiones de un pequeño filósofo*.

L' « atomisme », grand combat métaphysique d'Henri Bergson, adopté par Azorín

L'attachement de Martínez Ruiz à un socle positiviste et atomiste, dans ces quatre premiers romans est incontestable. Tous les quatre sont construits sur un principe de

[39] « Introduction à la métaphysique », *Œuvres*, p. 1393.
[40] Ne peut-on pas commencer à penser, au début du XX^e^ siècle, une réconciliation entre *modernismo* littéraire espagnol et renouveau métaphysique dont la figure de proue européenne serait Bergson ? Faut-il continuer à opposer hermétiquement symbolisme littéraire et renouveau métaphysique et vitaliste, sans considérer leur lien indéniable ?

rupture avec le roman traditionnel. La rupture littéraire qui consiste à déconstruire la linéarité de la vie pour la montrer morcelée, fragmentée, est précisément ce qui nous pousse, d'un point de vue philosophique, à voir dans l'écriture atomisée du moi, non pas une présence tainienne résiduelle mais un enracinement structurel dans un terreau philosophique traditionnel. En effet, alors que Bergson, dès 1889, cherche à repenser le moi comme une mélodie intérieure qui coule, comme une courbe et non comme une ligne brisée, *Azorín* opte pour la déconstruction et l'atomisation du moi. Cette opposition, établie chez Bergson, au premier chapitre de son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, « De l'intensité des états psychologiques », dans « Le sentiment esthétique », de la saccade ou de la ligne brisée avec la courbe gracieuse[41] nous invite déjà à penser le non-ralliement d'*Azorín* au bergsonisme et son atomisme foncier, sublimé sur un plan littéraire. *Azorín* déclare sa filiation, non pas seulement à Taine et à son approche associationniste, lorsqu'il rejette la description exhaustive et synoptique d'une vie, comme méthode pour faire connaître ses personnages ; il s'inscrit, selon lui, dans le courant impressionniste, des frères Goncourt[42]. Ainsi, dans *La Voluntad*[43], le précepteur d'*Azorín*, Yuste, considère que le roman ne doit pas avoir d'histoire car la vie ne forme rien de géométrique, elle est insaisissable et discontinue. Seule une composition romanesque fragmentée peut rendre compte adéquatement de ce qu'elle est. C'est ce que Yuste affirme, dans la première partie de *La Voluntad*, au chapitre XIV, en critiquant *La Gitanilla* de Cervantés ainsi que Galdós, qui écrivent des romans en inadéquation avec les gens tels qu'ils sont dans la vie :

> Ante todo, no debe haber fábula […] ; la vida no tiene fábula; es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria […], todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas. […]Y por eso, los Goncourt, que son los que,

[41] « Considérons le plus simple d'entre [les sentiments esthétiques], le sentiment de la grâce. […] Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui la précédait » (p. 12).

[42] L'esthétique impressionniste des Frères Goncourt est une esthétique qui est, elle, considérée comme « traditionnelle », du point de vue moderne des symbolistes, car elle s'inscrit dans un courant réaliste. Ce n'est pas l'esthétique, qui est appelée « impressionniste » par un journaliste, qui a écrit, pour la revue *Charivari*, un papier sur l'exposition de peinture, qui eut lieu en 1874, et au cours de laquelle Claude Monet exposa ses impressions fugitives et passantes – que l'on qualifiera plus tard, à la lumière de l'œuvre de Bergson, de « bergsoniennes » –, dans son tableau « Impression. Soleil levant ».

[43] *Obras completas*, Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Àngel Cruz Rueda, tomo I, Aguilar, Madrid, 1959.

> a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas […].Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista […], cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen[44].

C'est, par conséquent, un moi atomisé, se présentant par tableaux juxtaposés, que Martínez Ruiz dépeint, creusant ainsi définitivement le fossé avec le « roman d'ancien régime ». En effet, ces quatre romans de rupture ont pour trait commun l'exposition d'un moi morcelé. Dans le dernier roman de la série, publié en 1904, *Confesiones de un pequeño filósofo*, Martínez Ruiz expose son procédé d'écriture, durant laquelle il expérimente la réminiscence du passé ; ce sont des bribes, des résidus du passé qui se réactualisent, et dont il veut rendre compte dans ce caractère fragmentaire, parcellaire : « Yo no quiero ser dogmático y hierático ; y para lograr que caiga sobre el papel, y el lector lo reciba, una sensación ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada, yo tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivas é inconexas – como lo es en la realidad » [45]. D'ailleurs, María Martínez de Portal, qui rédigea les notes introductives de *La Voluntad*, aux éditions *Cátedra Letras Hispánicas*, souligna cette volonté de rupture d'*Azorín* avec le roman du XIX[e] siècle, parfois ultraréaliste et soucieux du moindre détail, cette volonté aussi d'échapper au « descriptionnisme » du roman d'Ancien Régime, et ce recours à un procédé romanesque nouveau, une peinture par touches « impressionnistes »[46] : « De acuerdo con lo antes señalado, lo que nos llega del protagonista de *La Voluntad* se reduce a una serie de momentos discontinuos, que podríamos visualizar gráficamente sirviéndonos de una línea entrecortada capaz de abarcar un amplio segmento temporal. » [47] Cette vision de la « ligne entrecoupée », que nous renvoie la construction de ces romans, nous rappelle l'image que critique Bergson dans sa thèse condamnant la psychologie associationniste.

---

[44] *O.C.*, p. 864.

[45] Chapitre II « Escribiré », *in Obras completas*, tomo II, Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Àngel Cruz Rueda, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1947, p. 38.

[46] Dès lors que l'impressionnisme renvoie au réalisme ou à une technique de touches juxtaposées les unes aux autres, et dès lors donc qu'il renvoie à l'atomisme, il n'a rien à voir avec le bergsonisme. En revanche, dès lors que l'impressionnisme décrit l'impression, « achemine à l'intériorité » et décloisonne les mondes en eux, il s'oppose aux courants réalistes et naturalistes, et a quelque chose de familier avec la modernité bergsonienne, entre autre.

[47] Barcelona, Biblioteca de novelistas del siglo XX, 1902, Ed. de María Martínez de Portal, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1997, p. 63.

Ainsi, dans *Diario de un enfermo*, un homme se présente à travers un journal. Des lettres juxtaposées les unes aux autres s'enchaînent, rendant compte de ses états de conscience différents, qui dégénèrent au fil des jours. Nous sommes exactement, à travers ces romans de Martínez Ruiz, dans une actualisation romanesque de l'associationnisme tainien et face à ce que Bergson critique, notamment au dernier chapitre des *Données immédiates*, « De l'organisation des états de conscience. La liberté » : la méthode du philosophe associationniste[48].

> L'associationnisme a donc le tort de substituer sans cesse au phénomène concret qui se passe dans l'esprit la reconstitution artificielle que la philosophie en donne, et de confondre ainsi l'explication du fait avec le fait lui-même. C'est d'ailleurs ce qu'on apercevra plus clairement à mesure que l'on considérera des états plus profonds et plus compréhensifs de l'âme. […] L'associationnisme réduit le moi à un agrégat de faits de conscience, sensations, sentiments et idées. Mais s'il ne voit dans ces divers états rien de plus que ce que leur nom exprime, s'il n'en retient que l'aspect impersonnel, il pourra les juxtaposer indéfiniment sans obtenir autre chose qu'un moi fantôme, l'ombre du moi se projetant dans l'espace.[49]

Dans ce *Journal d'un malade*, que l'on peine à appeler « roman » tant il offre au lecteur l'image d'une personnalité déliée et discontinue, faite de bribes ou morceaux de vie qu'*Azorín* ne cherche pas à harmoniser, nous sommes aux antipodes des *Données immédiates* ; le romancier nous montre à voir le « second moi » dont parle Bergson, le moi superficiel, qui s'oppose au moi profond sur lequel nous reviendrons postérieurement, qui finalement existe aussi très fortement dans ses romans. Dans la conclusion notamment de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson résume sa théorie des deux moi :

> Il y aurait donc enfin deux moi différents, dont l'un serait comme la projection extérieure de l'autre, sa représentation spatiale et pour ainsi dire sociale. Nous atteignons le premier par une réflexion approfondie, qui nous fait saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation, comme des états réfractaires à la mesure, qui se pénètrent les uns les autres, et dont la succession dans la durée n'a rien de commun avec une juxtaposition dans l'espace homogène. Mais les moments où nous nous ressaisissons nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps,

[48] Dans le troisième et dernier grand chapitre de sa thèse, « Organisation des états de conscience », Bergson pose la « distinction entre la multiplicité de juxtaposition et la multiplicité de fusion ou de pénétration mutuelle » (p. 107).
[49] *In Œuvres*, p. 108-109.

> nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée. (*Œuvres*, p. 151)

Le moi présenté fragmentairement par *Azorín* serait donc ce moi de surface, selon Bergson, ce moi que l'on expose par juxtaposition et morcellement, alors que, pour le philosophe de la durée, le moi profond et véritable est celui qui apparaît « à mesure que l'on creuse au-dessous de cette surface, à mesure que le moi redevient lui-même, à mesure aussi ses états de conscience cessent de se juxtaposer pour se pénétrer, se fondre ensemble, et se teindre chacun de la coloration de tous les autres »[50]. Chez *Azorín*, notamment dans ce *Journal*, les jours se succèdent. En tournant les pages, nous parviennent des impressions sans connexion, déliées.

> 15 enero 1899
> Hoy, en la Castellana, *la* he visto. […]
> 20 febrero
> Hoy he visitado a una provecta comedianta al final de la calle de Alcalá, en un destartalado hotelito. […]
> 2 marzo
> Hoy, un tranvía ha atropellado a un anciano en la Puerta del Sol. […] [51].

Les anaphores « Hoy », en tête de beaucoup de fragments, donnent une sensation d'un temps cyclique, répétitif, aux antipodes de la durée bergsonienne progressive, qui est comme une poussée, un entremêlement du passé qui progresse et colore le présent, lié à son tour au futur, tendu vers lui. *Diario de un enfermo* est paradigmatique, dans sa composition fragmentée, de la vision tainienne d'*Azorín*, qu'il actualise dans ses romans. L'« Introduction à la métaphysique » de Bergson résume admirablement plusieurs thèses exprimées ou en puissance dans ses livres précédents et notamment son rejet du moi atomisé, découpé et segmenté et ce qu'est « notre moi qui dure » :

[50] *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Ibid*., p. 108.
[51] P. 699-701 au chapitre I, *in Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959.

> Il y a une réalité au moins que nous saisissons tous du dedans, par intuition et non par simple analyse. C'est notre propre personne dans son écoulement à travers le temps. C'est notre moi qui dure. […].
> Quand je promène sur ma personne, […], supposée inactive, le regard intérieur de ma conscience, j'aperçois d'abord, ainsi qu'une croûte solidifiée à la surface, toutes les perceptions qui lui arrivent du monde matériel. Ces perceptions sont nettes, distinctes, juxtaposées ou juxtaposables les unes aux autres ; elles cherchent à se grouper en *objets*. J'aperçois ensuite des souvenirs plus ou moins adhérents à ces perceptions qui leur ressemblent ; ils sont posés sur moi sans être absolument moi-même. […]
> Mais si je cherche au fond de moi ce qui est le plus uniformément, […] le plus durablement moi-même, je trouve autre chose.
> C'est au-dessous de ces cristaux bien découpés et de cette congélation superficielle, une continuité d'écoulement qui n'est comparable à rien de ce que j'ai vu s'écouler. C'est une succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède. […]
> C'est si l'on veut le déroulement d'un rouleau […]. Mais c'est tout aussi bien un enroulement continuel, comme celui d'un fil sur une pelote, car notre passé nous suit, il se grossit sans cesse du présent qu'il ramasse sur sa route ; et conscience signifie mémoire[52].

Il est, par conséquent, très intéressant de voir qu'*Azorín* se réclame du tainisme et des frères Goncourt, en utilisant une technique impressionniste, de découpage des sentiments, des états de conscience, qui ne coulent pas les uns dans les autres, mais qui sont séparés les uns des autres. Il est, comme nous venons de le montrer, anti-bergsonien, dans ce choix de la fragmentation et du morcellement romanesque, retranché dans le camp ennemi du bergsonisme, la psychologie associationniste de Taine étant l'un des grands combats métaphysiques du spiritualisme de Bergson. Enfin, il existe une différence de méthode entre l'appréhension azorinienne du moi, et la saisie intuitive bergsonienne. Dans son « Introduction à la métaphysique », Bergson compare la modalité de connaissance tainienne qui veut saisir le moi, avec celle d'un dessinateur qui symbolise Paris, par une accumulation de croquis : ni l'une ni l'autre ne pénètrent ni le moi, ni ce qu'est essentiellement Paris[53]. Bergson critique l'empirisme philosophique

---

[52] *In Œuvres*, p. 1396-1397. Il ajoute plus loin cette magistrale image du spectre :

> Il faudra donc évoquer l'image d'un spectre aux mille nuances, avec des dégradations insensibles qui font qu'on passe d'une nuance à l'autre. Un courant de sentiment qui traverserait le spectre en se teignant tour à tour de chacune de ses nuances éprouverait des changements graduels dont chacun annoncerait le suivant et résumerait en lui ceux qui le précèdent. Encore les nuances successives du spectre resteront-elles toujours extérieures les unes aux autres. Elles se juxtaposent. Elles occupent de l'espace. Au contraire, ce qui est durée pure exclut toute idée de juxtaposition, d'extériorité réciproque et d'étendue (p. 1398).

[53] Dans l' « Introduction à la métaphysique », Bergson écrit :

qui consiste à « tenir les états psychologiques pour autant de fragments détachés d'un moi qui les réunirait », et qui cherche à « relier ces fragments entre eux pour refaire l'unité de la personne ». On comprend donc, à la lumière de cette modalité herméneutique, que le renouveau philosophique impulsé par Bergson consiste, de façon antithétique, à repenser le moi dans la durée, en l'appréhendant de l'intérieur : « le moi intérieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et se décide, est une force dont les états et modifications se pénètrent intimement, et subissent une altération profonde dès qu'on les sépare les uns des autres pour les dérouler dans l'espace » (*Œuvres*, *Données immédiates*, p. 83). Si l'on considère, de façon plus transcendante, ce que constitue, dans l'histoire des idées, cette opposition moderniste/ spiritualiste à l'atomisme de Taine, à son positivisme psychologique, le bergsonisme constitue une révolution psychologique : il ne s'agit plus d'analyser les états psychologiques qui se juxtaposent les uns aux autres et qu'il faudrait analyser pour connaître une personne, mais à présent de comprendre, à l'instar des artistes, par une méthode analogue à l'approche esthétique, que le moi est durée et que les états se confondent et s'entremêlent. Comme le dit Bergson, au chapitre III de sa thèse, « à mesure que l'on creuse au-dessous de cette surface, à mesure que le moi redevient lui-même, à mesure aussi ses états de conscience cessent de se juxtaposer pour se pénétrer, se fondre ensemble, et se teindre chacun de la coloration de tous les autres » (*Œuvres*, p. 108). *Azorín* semble se positionner, non pas seulement sur un plan formel, par la présentation morcelée de ses personnages, par la juxtaposition de chapitres un peu déliés les uns des autres, mais sur un plan philosophique, dans le camp adversaire au renouveau métaphysique bergsonien.

> Le psychologue n'a pas autre chose à faire qu'à analyser la personne, c'est-à-dire à noter des états : tout au plus mettra-t-il la rubrique « moi » sur ces états en disant que ce sont des « états du moi », de même que le dessinateur écrit le mot « Paris » sur chacun de ses croquis. Sur le terrain où le psychologue se place, et où il doit se placer, le « moi » n'est qu'un signe […]. Ce n'est qu'un mot, et la grande erreur est de croire qu'on pourrait, en restant sur le même terrain, trouver derrière le mot une chose. Telle a été l'erreur de ces philosophes qui n'ont pu se résigner à être simplement psychologues en psychologie, Taine et Stuart Mill, par exemple. Psychologues par la méthode qu'ils appliquent, ils sont restés métaphysiciens par l'objet qu'ils se proposent. Ils voudraient une intuition, et par une étrange inconséquence, ils demandent cette intuition à l'analyse, qui en est la négation même. Ils cherchent le moi, et prétendent le trouver dans les états psychologiques, alors qu'on n'a pas pu obtenir cette diversité d'états psychologiques qu'en se transportant hors du moi pour prendre sur la personne une série de croquis, de notes, de représentations plus ou moins schématiques et symboliques. Aussi ont-ils beau juxtaposer les états aux états, en multiplier les contacts, en explorer les interstices, le moi leur échappe toujours, si bien qu'ils finissent par n'y voir plus qu'un vain fantôme (*Œuvres*, p. 1405-1406).

Un antibergonisme azorinien ?

Azorín n'affiche aucune sympathie pour Bergson, ni pour ses acolytes, préférant encore et toujours le positivisme de Taine au spiritualisme « impressionniste »[54] de Bergson, de Claudel ou Péguy ; cela nous semble paradoxalement symptomatique de l'enracinement de ces romans « de rupture » littéraire dans un socle philosophique encore traditionnel. L'article publié au tome IX, de ses *Obras completas*, intitulé « La evolución de las ideas », l'atteste. Il y traite d'un livre de M. Fonsegrive, sur « L'évolution des idées contemporaines en France », entre 1880 et 1914, qu'il critique assez sévèrement pour mettre en parallèle Taine et Péguy. *Azorín* considère que cette comparaison est aussi irraisonnable que mesurer Paul Claudel à Renan. Il n'y aurait donc entre Taine et Renan d'une part, et Péguy et Claudel d'autre part, aucune comparaison légitime à faire. Comme il le dit :

> Veamos qué reparos podemos poner a la teoría del señor Fonsegrive. […] Ante todo, el título. Y como el título formula una hipótesis esencial, la objeción ha de tener, desde luego importancia. De Taine a Péguy […] Si la evolución_ – en su comienzo liberal – está representada por Taine, para que la teoría de Fonsegrive tenga solidez habrá de acabar la dicha trayectoria evolutiva en otra personalidad que tenga la esencialidad y el prestigio de Taine. Decir de *Taine a Péguy* es lo mismo que si dijéramos de *Renán a Paul Claudel*, o cosa semejante (p. 739).

Or, Péguy et Claudel sont deux grands admirateurs de Bergson, dont les pensées lui sont assez proches, aux antipodes du rationalisme et du positivisme de Renan ou de Taine des années 1860. La pensée azorinienne semble, par conséquent, dans un premier temps, mal s'accorder avec le bergsonisme. De plus, derrière cette omission permanente d'Henri Bergson, alors que Martínez Ruiz dans ses romans ne cesse de citer Montaigne, Schopenhauer, Taine, Kant, Berkeley, Lucrèce, Lamarck, Darwin, et d'autres penseurs encore, semblent se cacher non pas une ignorance ou méconnaissance du philosophe de la durée, mais une forme d'hostilité. Plusieurs hypothèses sont possibles pour expliquer cette omission et donc cette forme d'antibergsonisme. *Azorín* semble ne pas avoir de

[54] Qui privilégie le ressenti individuel et vital.

sympathie particulière pour ce philosophe et préférait citer Guyau plutôt que Bergson[55]. Il est un précurseur de l'existentialisme. L'optimisme de Bergson et sa réfutation de l'idée de néant devaient sûrement le rebuter plutôt que l'attirer. Il y a sans doute chez les Espagnols à cette époque (quelques années seulement après le désastre de 1898) une attirance un peu morbide et jusqu'au-boutiste vers les précurseurs de l'existentialisme, comme Schopenhauer ou Nietzsche, plus qu'un penchant vers l'élan de joie qui traverse les intuitions bergsoniennes. Les « Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre »[56], de R. Jolivet, dans un article du même nom, sont assez éclairantes quant à une possible inadéquation du bergsonisme avec des périodes historiques critiques :

> […] et peut-être plus encore, ce qui contribuait à l'oubli relatif du Bergsonisme, c'était le fossé de la guerre et du tragique dont elle satura notre vie. Le Bergsonisme, avec son optimisme fondamental, son style accordé à une méthode de calme méditation, ne paraissait plus répondre à l'attente d'une époque submergée d'inquiétude et d'angoisse, décidée, semblait-il, à faire sa part à l'absurde, et pour laquelle le rationalisme de la tradition à laquelle Bergson se rattachait d'une manière si étroite, était une autre Bastille à prendre et à démanteler. L'ironie du sort voulut que Bergson, après avoir été de son vivant, à tort ou à raison et sans doute plus à tort qu'à raison, considéré comme le prophète de l'irrationalisme, n'apparût désormais, au même plan et au même titre qu'un Brunschvicg ou un Lagneau, que comme le représentant d'un rationalisme périmé[57].

Le bergsonisme était-il recevable et acceptable en Espagne, à la fin du XIX^e^ siècle et, ce, même par un francophile avéré comme *Azorín* ?

Vertige azorinien de la durée bergsonienne ?

[55] Au chapitre XI de la deuxième partie d'*Antonio Azorín* (*OC*, tome I, *Ibid*., p. 1091), *Azorín* et Sarrió sont à Alicante et regardent la mer. *Azorín* de dire :

> El mar – decía Guyau, que escribió sus más bellas páginas al borde de este mismo Mediterráneo –, el mar vive, se agita, se atormenta, perdurablemente sin objeto. « Nosotros también – piensa Azorín – vivimos, nos movemos, nos angustiamos, y tampoco tenemos finalidad alguna ». « Un poco de espuma deshecha por el viento es el resultado del batir y rebatir del oleaje – dice Guyau. Y una idea, un gesto, un acto, que se esfuman y pierden a través de las generaciones, es el corolario de nuestros afanes y locuras...

[56] *In Bergson et nous*. Bulletin de la société française de philosophie. Acte du X^e^ Congrès de philosophie de langue française. Armand Collin, Paris, 17-19 mai 1959.

[57] P. 174-175.

Un autre élément de réponse peut appuyer la thèse d'une omission plus que d'une méconnaissance de Bergson par Martínez Ruiz. En effet, la grande intuition bergsonienne de la durée, selon laquelle le moi coule, le moi dure, donna probablement le vertige à *Azorín* qui ne cesse de la contrer, en l' « onthologisant », en la « substantivant ». Il préfère ainsi, bien qu'un à un moment de *La Voluntad*, Yuste parle du temps comme « succession » à la façon de Bergson[58], se réclamer de Nietzsche et de ses illuminations sur l'éternel retour. Ainsi, au chapitre XXII de la première partie, Yuste échange des propos avec le père Lasalde, notamment sur le temps : « – Todo es igual, todo es monótono, todo cambia en la apariencia y se repite en el fondo a través de las edades – dice el maestro –; la humanidad es un círculo, es una serie de catástrofes que se suceden idénticas, iguales. » Nous ne pouvons citer tous les passages qui démontrent l'importance de l'intertextualité nietzschéenne et de ce primat accordé, semble-t-il, à cette temporalité répétitive. Il nous semble que la vision cyclique et monotone du temps, chez *Azorín*, vise à enfermer et emprisonner son flux, pour scléroser sa fluidité et son mouvant. Cette conception cyclique est une défense, selon nous, d'une intuition fondamentale azorinienne d'un temps héraclitéen ou bergsonien. La monotonie du temps, qui lui rappelle son père, lui donne la nausée[59] et, paradoxalement, la théorie nietzschéenne de l'éternel retour semble le sauver d'un temps qui coulerait trop. Dans l'épilogue de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, alors que le protagoniste est en train de se promener avec une bande d'anciens camarades à Yecla, l'un deux lance : « Volvamos, que ya es tarde. » Et *Azorín* de se dire :

---

[58] Dans le chapitre III de la première partie, p. 815 du tome I des *Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1959), *Azorín* dit en gémissant : « – Todo pasa. Y el mismo tiempo, que lo hace pasar todo, acabará también. El tiempo no puede ser eterno. La eternidad, presente siempre, sin pasado, sin futuro, no puede ser sucesiva. » Puis Yuste de lui répondre: « La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo, cambiante siempre, es la antítesis de la eternidad, presente siempre. » Or, le terme de « succession » est absolument fondamental dans la théorie de Bergson. Il s'oppose à la simultanéité. La durée est succession, c'est ce que nous démontre sa thèse.

[59] Dans las *Confesiones de un pequeño filósofo*, au chapitre XLV, (*O.C.*, p. 1170-1171) la vie linéaire et invariable de son père :

> Mi padre murió a los setenta y cuatro años. Era un hombre de una perfecta salud. Comía sobriamente. Fumaba todo el día, sin parar, cigarillos que él mismo liaba. Tenía su vida arreglada según un plan invariable. Se levantaba temprano ; leía, paseaba ; charlaba con los convecinos ; tornaba a pasear ; tornaba a leer. A la caída de la tarde, después de haber caminado por el campo, era cuando él hacía las largas lecturas. […]. Un día cogió un ligero enfriamiento; no se cuidó; poco a poco se fue apagando su vida, como se apaga una luz.

> Yo, al oírlas, he experimentado una ligera conmoción. Es ya tarde. Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante. Y he sentido – no sonriáis – esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable[60].

Selon nous, il n'ose pas s'abandonner à une pensée qui ne craint pas la mobilité et la durée de la conscience, qui n'est qu'écoulement. Henri Bergson voit dans la notion de « durée », *a contrario*, en l'affinant véritablement à partir de 1907, avec *l'Evolution créatrice*, le signe de l'élan créateur et libérateur de l'homme. Selon lui, l'intuition d'un moi durant et coulant procure une joie profonde à celui qui la vit. Mais il avait intuitionné les angoisses que pourrait procurer l'expérimentation de la durée, notamment dans sa conférence de 1911, intitulée « La perception du changement » :

> Devant le spectacle de cette mobilité universelle, quelques-uns d'entre nous seront pris de vertige. Ils sont habitués à la terre ferme ; ils ne peuvent se faire au roulis et au tangage. Il leur faut des points « fixes » auxquels attacher la pensée et l'existence. Ils estiment que si tout passe, rien n'existe ; et que si la réalité est mobilité, elle n'est déjà plus au moment où on la pense, elle échappe à la pensée. Le monde matériel, disent-ils, va se dissoudre et l'esprit se noyer dans le flux torrentueux des choses. – Qu'ils se rassurent ! Le changement, s'ils consentent à le regarder directement, sans voile interposé, leur apparaîtra bien vite comme ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable[61].

Ce serait donc par défense qu'*Azorín* ne citerait pas Bergson, alors que, semble-t-il, ses textes paraissent précisément imbibés d'une temporalité bergsonienne.

Par conséquent, *Azorín* semble opter d'une manière évidente pour le tainisme en actualisant, d'un point de vue romanesque, les théories philosophiques de l'associationnisme et de l'atomisme tainien. Et dans cette perspective, il semble avant tout anti-bergsonien. En revanche, on peut parler d'un bergsonisme, mais latent et déguisé, qu'il déplace, à l'aide d'une technique picturale impressionniste, la même employée par Claude Monet, dans le paysage de ses romans. Les paysages azoriniens offrent à « intuitionner », pour reprendre la terminologie bergsonienne, une déformation magistrale du bergsonisme, en ce qu'ils donnent à voir comment les états d'âme ne se juxtaposent pas les uns aux autres, mais s'interpénètrent harmonieusement dans un

[60] Chapitre I de l'épilogue, *O.C.*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1947, p. 90.
[61] « La perception du changement » (conférences prononcées à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911), dans *La Pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, p.1385.

dégradé nuancé. La durée bergsonienne, le moi profond, la méthode de l'intuition, sont exposés, par *Azorín* dans ses romans, non pas théoriquement, discursivement ou dialectiquement mais dans une prose poétique, ou plutôt prose picturale impressionniste[62] d'un bergsonisme indiscutable.

Lézardes bergsoniennes dans les quatre premiers romans d'Azorín

Plusieurs éléments nous semblent indicateurs du bergsonisme de Martínez Ruiz, actualisé et sublimé dans la pâte romanesque : la présence latente et lancinante de la double temporalité, le temps des horloges et la durée intérieure, des deux moi, et cela notamment à travers les paysages. C'est à travers eux principalement que surgit de façon déplacée le modernisme philosophique ou symbolisme azorinien, analogue en littérature à l'esthétique impressionniste sous-jacente à la métaphysique bergsonienne[63]. Enfin, dans ces quatre romans, la critique des médiations (langage formaliste, dogmes) qui constitue l'un des grands axes du bergsonisme, est menée à travers une herméneutique de la fluidité, dont l'Archiprête de Hita est un paradigme, pour Martínez Ruiz, *Azorín* et Yuste, notamment dans *La Voluntad*.

a). Omniprésence de la double temporalité et des deux moi bergsoniens, dans les quatre premiers romans d'Azorín

Deux moi apparaissent dans ses romans : d'une part, le moi morcelé, dont nous avons parlé précédemment, discontinu, fragmenté, qui ne s'extériorise que dans la juxtaposition, qui est un moi social, « superficiel », et d'autre part, le moi profond, qui transparaît en filigrane dans le paysage azorinien, mais aussi dans le récit lui-même. Cette omniprésence déguisée de la théorie des deux moi, dans ces quatre premiers romans d'*Azorín*, s'accompagne de la double temporalité bergsonienne. Les exemples de ces couples binaires, typiquement bergsoniens, de ces moi et temps antithétiques, abondent. Nous passons sans arrêt d'une temporalité à une autre, d'un moi profond à un

[62] Nous n'utilisons donc plus ici le terme d' « impressionnisme » en référence à l'esthétique réaliste des frères Goncourt, mais en référence à l'impressionnisme (pictural de Claude Monet), à l'esthétique moderne, contemporaine au symbolisme.
[63] Nous sommes dans le cadre d'une étude sur l'influence, par conséquent dans une interprétation plus large de ce que dit strictement la philosophie bergsonienne.

moi de surface ; le son des cloches, des horloges ou d'autres machines artificielles qui quantifient le temps tout en l'homogénéisant, arrache, ainsi, en permanence, les protagonistes à leur rêverie, songe ou plongée réflexive. Par exemple, au chapitre III de la première partie de *La Voluntad*, Martínez Ruiz souligne très délicatement cette binarité, cette oscillation d'un temps à un autre, d'un moi à un autre : « Yuste pasea absorto. El viejo reloj suena una hora » (*O.C.*, p. 815). Les deux hommes, Yuste et *Azorín* réfléchissent sur le temps. La scène est rythmée par cette double temporalité, un va-et-vient entre rêverie solipsiste et retour à un temps « spatial et homogène », pour reprendre les termes de Bergson qualifiant le temps extérieur des horloges. Puis alors que Yuste « medita silencioso en el indefinido flujo y reflujo de las formas impenetrables » (p. 815-816), la musique se fait entendre. Il semble qu'à travers ce passage, comme de très nombreux autres de ces quatre romans, l'intertextualité avec les *Données immédiates* de Bergson est flagrante. C'est en se mettant tous deux à l'écoute du temps, qu'une mélodie leur parvient. Or, Bergson n'écrit-il pas, au chapitre III du *Rire*, intitulé « Le comique de caractère » ? : « Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-même, […] Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. »[64] L'intuition bergsonienne de la durée comme mélodie avance déguisée, sublimée, réinventée dans la temporalité romanesque azorinienne. « Un piano de la vecindad toca un fragmento de Rossini, la música predilecta del maestro. La melodía, tamizada por la distancia, se desliza opaca, dulce, acariciadora » (*Ibid*). Puis quelques lignes plus loin, ils sont à nouveau arrachés à la temporalité pure et mélodieuse qu'est la durée, par le temps homogène, extérieur et spatial des horloges : « A lo lejos, las campanas de la iglesia Nueva plañen abrumadoras. » De même, le dernier chapitre (XXIX) de la première partie de *La Voluntad* est extrêmement significatif de la présence d'un bergsonisme dans ce roman notamment, à travers ce même va-et-vient, cette dialectique entre intériorité-extériorité, temps des horloges-durée du recueillement, saisie d'un moi qui coule-retour à un moi extérieur :

[64] *In Œuvres*, pages 458-459. De même dans les *Données immédiates*, le terme de « mélodie » revient sans cesse pour qualifier la durée pure (*Œuvres*, p. 69-70, notamment).

> Azorín se retira. […] Azorín pasea ensimismado. […] Azorín pasea. Arrebujado en la larga capa, en sus idas y venidas serpenteantes, su sombra, como la silueta de un ave monstruosa, revolotea por las paredes. Azorín se para ante la mesa […]. Y piensa en las palabras del maestro: « ¿Qué importa que la realidad interna no ensamble con la externa? » Luego torno a sus paseos automáticos. En el recogimiento de la noche, sus pasos resuenan misteriosos. La luz titila en ondulosos tembloteos, agonizantes. Los amarillentos respendores fluyen, refluyen en las blancas paredes. […] El afanoso tic-tac de un reloj de bolsillo suena precipitado (p. 910-911).

Toutefois, jamais le nom de Bergson n'est prononcé, malgré l'intertextualité évidente des romans d'*Azorín* avec Bergson. Les théories bergsoniennes sont magistralement réinventées, sublimées dans la pâte romanesque.

b). Esthétique impressionniste[65] et bergsonienne dans la peinture des paysages azoriniens

C'est à travers le paysage qu'*Azorín* se dévoile le plus bergsonien. Le paysage n'apparaît pas comme une surface plane, mais comme un entremêlement cosmique, ondulant, composé par l'interpénétration des couleurs les unes dans les autres, des états ou progrès psychologiques les uns dans les autres. Nous préférons parler de « progrès » plus que d' « états » psychologiques projetés dans ces paysages, car comme chez Bergson, ils changent sans cesse. Dans le dernier chapitre de sa thèse, « De l'organisation des états de conscience », au sous-chapitre « La durée réelle et la prévision », Bergson écrit :

> Certes, la conscience pure n'aperçoit pas le temps sous forme d'une somme d'unités de durée […]. Mais nous oublions alors que les états de conscience sont des progrès, et non pas des choses ; que si nous les désignions chacun par un seul mot, c'est pour la commodité du langage ; qu'ils vivent, et que, vivant, ils changent sans cesse ; que par conséquent, on ne saurait en retrancher quelque moment sans les appauvrir de quelque impression et en modifier ainsi la qualité[66].

Les premières pages d'*Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)* sont représentatives de l'importance majeure du paysage comme signe de l'attachement azorinien à l'impressionnisme bergsonien :

---

[65] En référence à Claude Monet.
[66] *In Œuvres,* p. 129.

> A la otra parte de la laguna recomienza la verde sábana. Entre los viñedos destacan las manchas amarillentas de las tierras paniegas y las manchas rojizas de las tierras protoxicadas con la labranza nueva. […] Cae la tarde ; la sombra enorme de las Lometas se ensancha, cubre el collado, acaba en recia punta sobre los lejanos almendros ; se entenebrecen los pinos. […] Cambia la coloración de las montañas. El pico de Cabreras se tinta en rosa ; la cordillera del fondo toma una suave entonación violeta ; el castillo de Sax refulge áureo ; blanquea la laguna ; las viñas, en la claror difusa, se tiñen de un morado tenue (p. 1004) [67].

Plusieurs remarques sont à faire concernant le bergsonisme déguisé, qui transparaît en filigrane dans la peinture impressionniste des paysages azoriniens. Tout d'abord, c'est à travers cette peinture impressionniste, par taches, que les correspondances avec Bergson éclatent de façon manifeste, et d'autre part, d'un point de vue méthodologique, on est assez proche de la méthode définie par Bergson, en 1903, dans « L'Introduction à la métaphysique », d'intuition ou sympathie avec le monde. Par conséquent, c'est d'abord réellement à travers l'impressionnisme des paysages de ces romans que l'on peut parler d'un modernisme[68] philosophique d'*Azorín*. Les nuances de couleurs, par exemple, y coulent les unes dans les autres, tourbillonnent, s'interpénètrent ; et leur entrelacement, leur mélange les unes aux autres font signe vers un univers non pas réifié et composé d'une juxtaposition de « choses », sclérosées, arrêtées, aux contours nets, mais vers un cosmos de nuances « se faisant »[69] et constitué de petits écoulements de progrès. Finalement, *Azorín* dépasse le cloisonnement et la fragmentation de son moi superficiel, dans sa peinture du paysage. Les isotopies de la nuance, du changement dans ce texte sont éclairantes quant à ce processus d'intégration par sublimation romanesque, littéraire et poétique, des philosophèmes bergsoniens : les substantifs « mancha », « sombra », les verbes « ensancharse », « entenebrecerse », les syntagmes « cambia la coloración », « suave entonación », l'adjectif récurrent « difusa » font signe vers le « spectre aux mille nuances »[70] bergsonien. Deux éléments sont importants dans

[67] *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1947.
[68] Entendu ici comme doctrine philosophique marquée par le mouvement vitaliste d'introspection, attentif aux « impressions » qui se manifestent à l'individu.
[69] L'emploi du participe présent est essentiel chez Bergson.
[70] *In La pensée et le mouvant*, *in Œuvres* :

> Il faudra donc évoquer l'image d'un spectre aux mille nuances, avec des dégradations insensibles qui font qu'on passe d'une nuance à l'autre. Un courant de sentiment qui traverserait le spectre en se teignant tour à tour de chacune de ses nuances éprouverait des changements graduels dont chacun annoncerait le suivant et résumerait en lui ceux qui le précèdent. Encore les nuances

cette mise en correspondance de la peinture azorinienne des paysages et des intuitions bergsoniennes sur les flux, les ondulations et le « serpentement du réel » : d'une part, la notion de « dégradé » ou « gradation », commune à *Azorín* et Bergson et celle de « tache », qui peut faire écho, non pas dans son signifiant mais dans son signifié, à l'univers philosophique bergsonien ; son omniprésence dans les romans d'*Azorín* me semble paradigmatique d'une influence puis réappropriation picturale de philosophèmes bergsoniens par le romancier, qui intègre l'intuition de la durée dans ces taches. Que peuvent symboliser, en effet, dans les peintures impressionnistes azoriniennes – sorte d'équivalents littéraires des toiles de C. Monet –, les « taches », « las manchas » ? La tache signifie la non homogénéité, la fluidité, le non morcellement, la non juxtaposition, parce que ses contours ne sont pas marqués, tranchés, découpés nettement ; ses « limites » viennent envahir le champ des autres couleurs. Cet entrelacement de taches, démultipliées, dessine des visions impressionnistes et non mimétiques d'un monde cloisonné, d'un monde donné par schèmes. Par analogie, cette omniprésence de la tache dans les romans d'*Azorín* renvoie à certaines pages de Bergson sur le trop net contour des mots, incapables de rendre compte de la fluidité du réel[71].

D'autre part, les notions de dégradé et de gradation sont omniprésentes dans ces quatre romans d'*Azorín*. Par exemple, au chapitre XII de la première partie de *La Voluntad*, Martínez Ruiz décrit un paysage dont les nuances et les couleurs ne cessent de se modifier :

> Lentamente, la hora del bochorno va pasando. Las sombras se alargan; la vegetación se esponja voluptuosa; frescas bocanadas orean los árboles. En la lejanía del horizonte, el cielo se enciende gradualmente en imperceptible

---

successives du spectre resteront-elles toujours extérieures les unes aux autres. Elles se juxtaposent. Elles occupent de l'espace. Au contraire, ce qui est durée pure exclut toute idée de juxtaposition, d'extériorité réciproque et d'étendue (p. 1398).

[71] « Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent, d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité.
Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiment. Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, se pénètrent, sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres […]. Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse » (Chapitre II « Multiplicité des états de conscience » de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, *in Œuvres*, p. 87-88).

> púrpura, en intensos carmines, en deslumbradora escarlata, que inflama la llanura en vivo incendio y sonrosa en lo hondo, por encima de las espaciadas pinceladas negras de una alameda joven, la silueta de la cordillera de Salinas. […]. En este rojo anochecer de agosto, el cielo parece inflamarse con las pasiones de la ciudad enardecida. Lentamente, los resplandores se amortiguan. Oculto, las sombras van cubriendo la anchurosa vega. Las diversas tonalidades de los verdes se funden en una inmensa y uniforme mancha de azul borroso; los términos primeros suéldanse a los lejanos; los claros salientes de las lomas se esfuman misteriosos. […] Y a lo lejos, entre las sombras, un bancal inundado refleja como un enorme espejo las últimas claridades del crepúsculo[72].

Dans ce passage, paradigmatique du traitement pictural des paysages par *Azorín*, on remarque l'importance toute particulière de l'adverbe « gradualmente », des verbes de mouvement, des formules progressives, des isotopies de la nuance et de la tache. Si sa facture littéraire est classique, il fait signe, dans les visions picturales qu'il dessine, vers un impressionnisme bergsonien moderne et non réaliste. Ce texte est à mettre en correspondance avec un autre passage, qui constitue un véritable manifeste esthétique azorinien et, ajouterai-je, bergsonien[73]. En effet, au chapitre IV de la deuxième partie de *La Voluntad*, Martínez Ruiz semble presque s'opposer à son propre atomisme, à sa foi dans le morcellement et la juxtaposition pour parler d'une personne. En effet, il y fait l'apologie de la nuance, de la courbe, de la fluidité, bergsoniennes, et y critique, *a contrario*, durement, la rigidité :

> Y *Azorín*, mientras toma una copa de aguardiente – lo cual no es óbice para entrar en hondas meditaciones – reflexiona en la tristeza de este pueblo español, en la tristeza de este paisaje ; « Se habla – piensa Azorín – de la alegría española, y nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. Es triste el paisaje y es triste el arte. Paisaje de contrastes violentos, de bruscos cambios de luz y sombra, de colores llamativos y reverberaciones saltantes, de tonos cegadores y hórridos grises, conforma los espíritus en modalidades rígidas y los forja con aptitudes rectilíneas, austeras, inflexibles, propias a las decididas afirmaciones de la tradición o de progreso. […]. En los países septentrionales, las perpetuas brumas difuminan el horizonte, crean un ambiente de vaguedad estética, suavizan los contornos, velan las rigideces ; en el Mediodía, en cambio, el pleno sol hace resaltar las líneas, acusa reciamente los perfiles de las montañas, ilumina los dilatados horizontes, marca definidas las sombras. La mentalidad, como el paisaje,

[72] *O.C.*, tomo I, p. 854-855.

[73] Nous ne soulignons pas, dans cet article, toutes les influences littéraires, symbolistes notamment, autres que bergsoniennes, inhérentes aux romans de Martínez Ruiz. Il est évident que notre sujet invite à une lecture particulière de ses romans, qui ne doit aucunement nous faire oublier, et du fait de son érudition, la profusion des auteurs qui l'ont influencé.

> es clara, rígida, uniforme, de un aspecto único, de un solo tono. Ver el adusto y duro panorama de los cigarrales de Toledo, es ver y comprender los retorcidos y angustiados personajes del Greco […] »[74].

Ainsi, ne peut-on pas légitimement mettre en correspondance ce texte avec les réflexions de Bergson sur l'organisation des états de conscience, sur la fluidité des sentiments qui s'interpénètrent les uns dans les autres ?

> Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, se pénètrent, sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres […]. Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse[75] .

c). Coïncider, sympathiser avec, « intuitionner »[76] le monde

La méthode de captation, de saisie du réel par *Azorín* semble similaire à celle de Bergson. Dans le premier chapitre de la première partie d'*Antonio Azorín*, Martínez Ruiz, par exemple, décrit un paysage, sans présence humaine ; son écriture épouse l'idée que le sujet a l'intuition d'un monde. Il utilise une méthode non discursive et non dialectique pour exprimer le monde, très analogue à la méthode de Bergson, pour « coïncider » avec lui, qu'il ne théorisera véritablement qu'en 1903 avec « L'Introduction à la métaphysique », année de la publication de ce même roman, *Antonio Azorín*. C'est comme si Martínez Ruiz se soustrayait comme conscience, médiation discursive, comme point d'interprétation, pour tenter de « suggérer », par l'immédiateté de son intuition, des objets, qui perdent alors presque leur coquille d'objets. Ces derniers ne sont pas perçus dialectiquement mais directement, sympathiquement. Ainsi, lorsqu'il peint ses impressions du monde par touches, par taches, il ressemble à Bergson, qui recherche dans l'herméneutique du langage, la fluidité et le décloisonnement (Bergson, *Œuvres*, p. 87-88).

Le moi n'est plus alors coupé de lui-même par un voile[77] : l'art pictural azorinien, au contraire, nous dévoile, nous révèle un monde. Chez *Azorín*, c'est dans le monde

---

[74] *O.C.*, tomo I, p. 925-926.
[75] Chapitre II « Multiplicité des états de conscience » de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Ibid.*, p. 87-88.
[76] Le terme est de Bergson, nous le disions.

« inanimé » que volent en éclats les médiations, que le langage explose dans sa faculté non pas à « symboliser »[78], mais à se fondre dans l'univers pour l'exprimer. Le langage se fait oublier comme outil ou véhicule médiateur, pour plonger et pénétrer le lecteur dans l'immédiateté de l'objet, par une communion presque extatique.

d). Critique des médiations

Dans de très nombreux passages de *Diario de un enfermo*, de *La Voluntad*, d'*Antonio Azorín* ou de *Confesiones de un pequeño filósofo*, on retrouve une critique absolument similaire à Bergson du langage rigide, anti-vitaliste, dogmatique et formaliste : une critique des médiations, qui participe à la fissure du socle philosophique traditionnel. J'ai relevé deux passages, extraits de *Diario de un enfermo* et d'*Antonio Azorín*, qui illustrent une connaissance des textes bergsoniens par Martínez Ruiz, auxquels il a eu accès soit fragmentairement par des revues, soit exhaustivement dans les livres eux-mêmes. Ils sont littéralement cités. Au chapitre VIII de la première partie de ce dernier roman, *Azorín* se promène dans les rues de Monóvar et y retrouve, au balcon d'une fenêtre, un vieil ami pianiste, qui lui jouera par la suite un concert de Chopin. Or, l'écriture azorinienne se fait subitement bergsonienne. Le narrateur évoque le caractère « ineffable » de cette musique : « Yo no voy a expresar ahora lo que *Azorín* ha sentido

---

[77] Le motif ou schème du voile, comme filtre sclérosé, empêchant l'accès direct au réel, est très présent chez Bergson. Il est largement remis en cause dans sa philosophie critique des médiations. Dans son petit essai intitulé *Le Rire*, publié en deux fois dans *La Revue de Paris* les 1er février et 1er mars 1899, au chapitre trois sur « Le comique de caractère », il écrit, concernant l'incapacité des hommes à voir :

> Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? […]. Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. […]. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des impressions appropriées (*Œuvres*, p. 459).

[78] L'un des grands buts de la thèse de Bergson, et de la suite de son œuvre, est précisément de dénoncer l'automatisme humain par la symbolisation. Ainsi, il écrit dans *Le Rire*, au chapitre trois sur « Le comique de caractère » : « Les choses ont été classées en vue du parti que je pourrai en tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses » (*Œuvres*, p. 459) :

> Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons le plus souvent à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originalement vécu. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos […]. » (p. 459-460).

mientras llegaba a los senos de su espíritu esta música delicada, inefable. El mismo epíteto que yo acabo de dar a esta música me excusa de esta tarea : inefable, es decir, que no se puede explicar, hacer patente, exteriorizar lo que sugiere. »[79] Cet adjectif « ineffable » est sans cesse repris par Bergson. La maison dans laquelle *Azorín* se trouve et dans laquelle joue son ami est en deuil. Un proche vient d'y mourir. La musique tonne scandaleusement et inadéquatement dans cet univers endeuillé. Et le narrateur d'ajouter :

> Y yo siento, al llegar aquí, el tener que dolerme de que las palabras a veces sean demasiado grandes para expresar cosas pequeñas; hay ya en la vida sensaciones delicadas que no pueden ser expresadas con los vocablos corrientes. Es casi imposible poner en las cuartillas uno de estos interiores de pueblo en que la tristeza se va condensando poco a poco y llega a determinar una modalidad enfermiza, malsana, abrumadora (p. 1032).

Cette réflexion littéralement bergsonienne – même si elle est qualifiable plus généralement de symboliste[80] – fait écho à un autre passage antérieur, dans *Diario de un enfermo*, dans lequel Martínez Ruiz se plaint de l'étroitesse des mots, incapables de rendre compte des nuances infimes et infinies des sentiments. Il en vient même à poser le silence comme seule réaction possible face à la puissance d'un vécu, d'un ressenti. Or, Bergson, dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* et dans *Le Rire*, qui date de 1899, évoque cette difficulté, voire cette impossibilité d'atteindre par le langage une vérité dont on a l'intuition. La médiation du langage constitue un obstacle à l'intuition du monde saisi immédiatement. D'ailleurs, l'un des grands dilemmes de la pensée bergsonienne est d'exprimer, de dévoiler l'intuition du réel par des mots, qui ne le détruisent pas en le glaçant, en lui faisant perdre de sa fluidité. Ainsi, dans *Diario de un enfermo*, dans le passage datant du 6 avril, le narrateur écrit :

> Como antes no supieron comprender la Naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje, ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado la tragedia honda y conmovedora de un silencio. ¡Estupendo caso! A lo largo de la evolución humana, la sensibilidad y la exteriorización de la sensibilidad no han marchado uniforme y paralelamente; y así, en nuestros días, mientras que las sensaciones han venido a

[79] *O.C.*, tomo I, p. 1031.
[80] Nous le répétons, Bergson n'a évidemment pas été le seul à révéler théoriquement ce qu'est le symbolisme à Martínez Ruiz.

> ser múltiples y refinadas, la palabra, rezagada en su perfectibilidad, se encuentra impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que siente. […] Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida. ¿No habéis experimentado esto? ¿No habéis experimentado sentimientos que no son odio y tienen algo de odio que no se puede decir, que no son amor y tienen algo de amor que no se pueden expresar? ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio? ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos de la amistad y del amor! ¿Dónde están las palabras que hablen lo que hay en el ambiente silencioso que rodea a dos amantes, *ya* felices, sin esperanzas *ya*, sin ansias *ya*?[81]

L'intertextualité de ces deux textes de Martínez Ruiz est incontestable avec de très nombreux passages de Bergson et, évidemment, avec tout le mouvement littéraire symboliste. En effet, ce dernier critique la rigidité du mot, incapable de rendre l'infinité et les mille nuances du vécu. La distorsion est infranchissable, selon lui, sauf chez certains poètes, entre la coquille du mot, le signifiant et son signifié, pour parler un langage saussurien :

> Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. […]
> Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiment. Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres ; leur originalité est à ce prix.[82]

Cette idée est reprise par Bergson dans son essai sur le comique, *Le Rire*. Et il me semble que c'est ce passage que Martínez Ruiz « cite » dans *Diario de un efermo*, le plus manifestement :

> Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'effet du langage. Car les mots […] désignent

[81] *O.C.*, tomo I, p. 703-704.
[82] Au sous-chapitre « les deux aspects du moi », au chapitre « De la multiplicité des états de conscience », p. 87-88. Il continue sa réflexion : « Tout à l'heure chacun d'eux empruntait une indéfinissable coloration au milieu où il était placé : le voici décoloré, et tout prêt à recevoir un nom. Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse. »

> des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect le plus banal, s'insinue entre elle et nous […]. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel et d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour et de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? [83]

La critique du langage qui serait ici « inspirée » de Bergson ne passe évidemment pas seulement par ces deux passages, extraits d'*Antonio Azorín* et de *Diario de un enfermo*. Le primat littéraire accordé par Martínez Ruiz à l'Archiprêtre de Hita, notamment dans *La Voluntad*, par l'intermédiaire de Yuste, est aussi symptomatique d'un ascendant bergsonien chez *Azorín*. Décidément, cet homme a nécessairement lu les *Données immédiates* et *Le Rire*, en plus d'un certain nombre de penseurs sur le symbolisme. *Azorín* rejette le conventionnalisme du langage. Sa terminologie, dans les passages sur l'intuitif et génial Archiprêtre de Hita, sur la décoloration et le schématisme de la prose de Rojas, par exemple, par opposition à la suggestion (qui font intertexte avec certaines pensées de Bergson sur la suggestion de la musique), la grâce et l'intuition littéraire de l'auteur du *Libro de buen amor*, est notamment bergsonienne :

> Él y Rojas son los dos más finos pintores de la mujer; pero, ¡qué diferencia entre el escolar de Salamanca y el Arcipreste de Hita! Arcipreste y escolar trazan las mismas escenas, mueven los mismos tipos, forjan las mismas situaciones; mas Rojas es descolorido, ingráfico, esquemático, y el Arcipreste es todo sugestión, movimiento, luz, color, asociación de ideas. El quid estriba en esto: que Rojas pinta lo subjetivo y Juan Ruiz lo objetivo; uno el espíritu, otro el mundo; uno la realidad interna, otro la externa. […].
> El Arcipreste sólo una frase necesita para trazar el aspecto de una cosa; tiene el sentido del movimiento y del color, la intuición rápida que la hace dar en breve rasgo la sensación entera y limpia[84].

[83] Au chapitre III du *Rire*, intitulé « Le comique de caractère », p. 460. Il continue : « Mais le plus souvent, […]nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos […] dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. » (p. 460-461). L'art se doit de trouver un langage plus proche du réel : « Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. » (p. 462).

[84] Au chapitre IV de la deuxième partie de *La Voluntad*, (*O.C.*, tomo I), p. 928-929.

Les adjectifs « descolorido », « esquemático », « limpia » les substantifs « sugestión », « movimiento », « luz », « intuición », « color » révèlent une réappropriation azorinienne de philosophèmes symbolistes, et bergsoniens entre autres. Ces mots font signe vers la « dialectique des images » bergsoniennes, pour reprendre le beau titre du livre de Lydie Adolphe[85], vers l'univers imagé de Bergson. En outre, dans ce même chapitre, il critique le théâtre de Lope, qui lui semble décadent, artificiel, « palabrero », relevant donc du verbiage, de la logorrhée incolore :

> Su teatro inaugura el período bárbaro de la dramaturgia artificiosa, palabrera, sin observación, sin verdad, sin poesía, de los Calderón, Rojas, Téllez, Moreto. No hay en ninguna literatura un ejemplo de teatro más enfático e insoportable. Es un teatro sin madres y sin niños, de caracteres monofórmicos, de temperamentos abstractos, resueltos en damiselas parladoras, en espadachines grotescos, en graciosos estúpidos […] [86].

On ne peut que s'étonner devant les correspondances de ce texte avec la pensée de Bergson sur le langage. Bergson souligne sans cesse les dangers du langage, toujours susceptible de nous couper hermétiquement de la vie, de la poésie concrète du monde. La force de Martínez Ruiz repose ici sur l'appropriation espagnole d'une[87] source philosophique française ; pour reprendre les mots de James H. Abbot, « con ideas francesas – abrumadoramente francesas –, con estímulos y admiraciones de Francia, *Azorín* hizo una de las obras más increíblemente españolas de toda nuestra literatura. Vuelto fielmente hacia Francia, recibiendo sus contenidos, *Azorín* lo va transmutando todo, se le va convirtiendo en realidad española inconfundible ».[88] La pensée bergsonienne sur le langage se concentre sur cette icône vitaliste et charismatique en Espagne qu'est l'Archiprêtre de Hita. Il concourt à la réappropriation et reconversion hispanique de la pensée, notamment bergsonienne, de Martínez Ruiz sur le langage. Aussi, au chapitre XIV, de la première partie de *La Voluntad*, il critique violemment toute supercherie en littérature, notamment celle de la comparaison (sur laquelle revient beaucoup Bergson) puis compare la grâce vitaliste de Juan Ruiz à l'artificialité de

[85] *La dialectique des images chez Bergson*, Paris, Puf, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1951.
[86] *O.C.*, tomo I, p. 927-928.
[87] Elle n'est, encore une fois, pas la seule.
[88] *Azorín y Francia*, James H. Abbot. Prólogo de Julián Marías. Mdrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1973, p. 10.

Cervantes. Ce passage est aussi extrêmement éclairant sur l'ascendant bergsonien d'*Azorín* :

> – Ahora – añade el maestro – he aquí cuatro versos escritos hace cinco siglos… Son del más plástico, jugoso y espontáneo de todos los poetas españoles antiguos y modernos: el Arcipreste de Hita […] El Arcipreste tiene, como nadie, el instinto revelador, sugestivo... […].
> – Observo, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*, excesivamente *literario*.
> – Lee *La Gitanilla*, de Cervantes – contesta Yuste –; La Gitanilla es... una gitana de quince años, que supongo no ha estado en ninguna Universidad […]. Pues bien: observa cómo contesta a su amante cuando este se le declara. Le contesta en un discurso enorme, pulido, elegante, filosófico […]. Y este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos insoportables, falsos, van desde Cervantes hasta Galdós […]. Y en la vida no se habla así, se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos […], naturales […][89].

L'herméneutique azorinienne est qualifiable de bergsonienne, en plus d'autres influences, dans la mesure où Martínez Ruiz, en élaborant des paradigmes littéraires vitalistes, en condamne d'autres au langage trop « abstrait », conventionnel » ou « schématique », pour reprendre des adjectifs bergsoniens. Sa recherche semble celle d'une voie bergsonienne, qui rejette toujours le figé, le sclérosé, le « tout fait ». Enfin, nous pourrions faire un parallèle, à travers les romans et articles d'*Azorín*, entre Montaigne et l'Archiprêtre, qui tous deux représentent cette capacité herméneutique à retrouver dans le langage, qui pourtant est un matériau solide, la fluidité de la vie. Ils épousent tous les deux le serpentement, les ondulations du réel. L'adjectif « ondulante » revient régulièrement sous la plume de Martínez Ruiz, entre autre pour qualifier, l'écriture de Montaigne. Ils tendent tous deux à déjouer la « supercherie du littéraire »[90], pour reprendre une expression de *La Voluntad*, mais on ne peut s'empêcher de penser à Bergson en lisant les mots d'*Azorín* sur Montaigne.

En rejetant les médiations trop appuyées, à l'instar de Bergson, Martínez Ruiz s'inscrit dans une filiation bergsonienne ou une *zeitgeist* vitaliste, qui veut dénouer le paradoxe du langage : pouvoir exprimer la vie, par la médiation des mots, qui se feraient

[89] Chapitre XIV de la première partie, (*O.C.*, tomo I, p. 864).
[90] Expression utilisée pour décrire l'artificialité des romans de Vicente Blasco Ibánez, au chapitre XIV, de la première partie, (*O.C.*, tomo I), p. 861.

les plus transparents possibles, épousant le serpentement du réel, ses ondulations, son mouvant.

Conclusion

Il ne nous apparaît pas excessif de dire qu'un renouveau philosophique spiritualiste est en marche en Espagne, dès 1880, sous l'impulsion de Leopoldo Alas *Clarín*, puis affiné et développé, dès 1890, avec la diffusion d'une métaphysique nouvelle en Europe. À cette époque notamment, Henri Bergson vient de publier sa thèse sur les *Données immédiates de la conscience* ; elle révolutionne l'atmosphère philosophique, européenne, qui, selon les mots de François Meyer, n'est alors que « paysage de tristesse », dans lequel on ne « trouve partout que « démission de l'esprit » »[91]. Et il ajoute : « Contre cette démission, toute la pensée de Bergson est une protestation, et toute son œuvre une réhabilitation, une réaffirmation de l'esprit et de sa liberté créatrice. » Or, n'est-ce pas exactement comme cela que l'on peut qualifier l'« attitude »[92] de *Clarín* ?

Dans l'Espagne de la Restauration, il éprouve la nécessité de « fluidifier » le système, de réinterroger les fondements dogmatiques et sclérosés de la pensée. De même, il invente presque avant Bergson l'intuition comme méthode pour se transporter dans l'immanence des choses ; toutefois, il ne la systématise pas. C'est à l'état de bribes et de façon dispersée qu'on peut la lire, à travers ses articles notamment. Et on peut penser que la rencontre avec Bergson, dès 1889-1890, va le révéler à lui-même. Ce sympathisant de la durée qu'est le philosophe français déploie une prose de la vie, incroyablement adéquate aux intuitions clariniennes. Ainsi, très vite, Leopoldo Alas en parle dans ses articles, du haut de sa chaire de l'Université d'Oviedo et lors de ses cours à l'Université populaire. Il veut même changer, comme nous l'avons vu, le sujet d'un cycle de conférences à l'Athénée, initialement prévu sur « la critique littéraire » pour proposer une exposition sur l' « esprit nouveau », à un parterre de jeunes intellectuels

[91] *Pour connaître la pensée d'Henri Bergson*, *Id*., p. 13.
[92] Pour reprendre le terme employé par Juan Ramón Jiménez pour qualifier le modernisme, dans son cours *El modernismo*. Notas de un curso (1953), (Edición, prólogo y notas de Ricardo Guillón y Eugenio Fernández Méndez, México, Ensayistas hispánicos, Aguilar, 1962) : « Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud » (p. 17)…

espagnols, à l'instar de Bergson au Collège de France[93]. Mais faut-il voir en *Clarín*, ce que les élèves de Bergson voyaient en lui, un « sourcier », selon Charles Péguy, une « clairière »[94], selon Gabriel Marcel ? Si *Clarín* a bien été le premier à fêler le socle traditionnel/traditionaliste de la Pensée espagnole, il ne semble pas que le renouveau métaphysique dont il se fait le promoteur constitue une rupture ni une révolution idéologique. Bergson apparaît alors en Espagne comme mineur. Martínez Ruiz semble lui-même assez réticent à tout le spiritualisme excessif, défendu par son maître.

Les courants prédominants sont encore, en Espagne, la néoscolastique, le positivisme et le krausisme, empêchant à la voie du « juste milieu », que représente le bergsonisme, de s'y imposer. Bergson est, en effet, opposé à la métaphysique traditionnelle, représentée par le courant néothomiste, majoritaire en Espagne, et d'autre part, à la pensée scientifique, trop scientifique, qui oublie la vie, l'intériorité et la liberté, dans ses mesures et comptabilités positivistes sur la *psyché* humaine. Or, c'est précisément à cette période que la poussée positiviste, soutenue par le volontarisme des institutionnistesn – créateurs de la Institución Libre de Enseñanza (dès 1876) –, s'affirme, rendant la proposition d'un renouveau philosophique, absolument inaudible dans le pays.

Martínez Ruiz apparaît ainsi comme un symptôme de l'ambiguïté espagnole à l'égard du bergsonisme. *Azorín* préfère, en effet, déclarer sa filiation à la philosophie alors un peu dépassée que constitue le tainisme, plutôt que revendiquer l'influence bergsonienne, qui semble jurer avec l'atmosphère espagnole de l'époque. Le spiritualisme ne peut pas symboliser, dans l'Espagne des années 1900, d'une part, une alternative moderne et solide, ou d'autre part, un socle ni pour les Anciens, pour les

---

[93] Tancrède de Visan, dans un article « Ce que nous devons à Bergson », extrait du *Le temps présent*, 2 février 1914 :

> Je ne me reporte pas sans mélancolie aux années 1900-1901. Quelques élèves se connaissant, travaillant en commun à la recherche des mêmes idées, se retrouvaient chaque vendredi, vers l'après-midi finissante, dans une petite salle du Collège de France mal éclairée, garnie de bancs d'église pour y entendre la parole ailée d'un maître comme ils n'en avaient encore jamais entendu, de celui-là même qu'ils cherchaient, dont ils avaient besoin […] Je me rappelle ces temps héroïques avec tristesse, parce qu'ils représentent le meilleur, le plus pur de notre jeunesse, et parce que nous aurions beaucoup de peine aujourd'hui à nous frayer un passage à travers les bancs du sanctuaire.

[94] Rose-Marie Mossé-Bastide, dans son livre *Bergson éducateur* (Puf, Paris, 1955), au chapitre III « Bergson professeur au Collège de France », rapporte les propos de Gabriel Marcel : « Une « clairière », c'est l'image qui traduit le plus exactement l'impression tout ensemble d'aération et de luminosité qui s'emparait de nous, tandis que nous écoutions M. Bergson le vendredi soir au Collège de France, au sortir du fourré de l'existence sorbonnarde », (G. Marcel, Clairière, *Nouvelles littéraires*, 15-XII-1928).

néoscolastiques, ni pour les Modernes. Martínez Ruiz, dans un entre-deux, laisse toutefois, deviner des failles dans un socle, en son « juste milieu ».

sCamille Lacau Saint Guili, CREC

Bibliographie

De/ Relative à Henri Bergson

Bergson, Henri, *Œuvres*, Paris, Édition du centenaire, Puf, (première édition 1959), sixième édition, 2001.

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (1889), Paris, neuvième édition « Quadrige », Puf, 2007. Présentation par Frédéric Worms et dossier critique par Arnaud Bouaniche.

Adolphe, Lydie, *La dialectique des images chez Bergson*, Paris, Puf, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1951.

Azouvi, François, *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, *NRF*, Essais, Gallimard, 2007.

Jolivet, R., « Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre », *In Bergson et nous*, *Bulletin de la société française de philosophie*. Acte du X Congrès de philosophie de langue française, Paris, Armand Collin, 17-19 mai 1959.

Meyer, François, *Pour connaître la pensée de Bergson*, Bordas, Paris, 1964.

Mossé-Bastide, Rose-Marie, *Bergson éducateur*, Paris, Puf, 1955.

De/ Relative à Martínez Ruiz, *Azorín*

Martínez Ruiz, J., (*Azorín*), *Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)* (1903), *Obras completas*, tomo I, Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1947.

Martínez Ruiz, J., (*Azorín*), *Diario de un enfermo* (1901), *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959.

Martínez Ruiz, J., (*Azorín*), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, (1904), *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1947.

Martínez Ruiz, J., (*Azorín*), *Obras completas*, tomo IX. Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda. Madrid, Aguilar,

S.A. de ediciones, 1954.

Martínez Ruiz, J., (*Azorín*), *La Voluntad*, Barcelona, Biblioteca de novelistas del siglo XX, 1902.

Martínez Ruiz, J., (*Azorín*), *La Voluntad*, Ed. María del Portal. Cátedra Letras Hispánicas. Madrid, 1997.

Abbot, James H., *Azorín y Francia*, Prólogo de Julián Marías, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1973.

Alonso, Eduardo, « Sobre los tiempos y la estructura de *La voluntad* » *in Anales azorinianos*. Núm. 1, 1983-1984. Casa-Museo Azorín. Obra social de la caja de ahorros de Alicante y Murcia, p. 106-115.

Clavería, Carlos, « Sobre el tema del tiempo en *Azorín* », *in Cinco estudios de literatura española moderna*. Salamanca, CSIC, Tesis y estudios salmantinos, 1945, p. 47-67.

Collectif, Actes du deuxième colloque international, placés sous le patronage du centre universitaire de recherche scientifique de l'université de Pau et de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante (23, 24 et 25 avril 1992), *Azorín et la France,* Pau J. et D. Editions, 1995.

Collectif. Actes du premier colloque international, *José Martínez Ruiz (*Azorín*)*, Faculté des lettres et sciences humaines, Pau, 25 et 26 avril 1985, J. et D. Éditions, 1993.

Esteve López, Ana María, « Paisaje y pintura en *Azorín*. Influencias francesas », Actes du deuxième colloque international, Azorín *et la France*, placé sous le patronage du Centre Universitaire de Recherche Scientifique de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et de la Caja de Ahorros del Mediterráneo d'Alicante, Pau, 23, 24 et 25 avril 1992, J et D Éditions, 1995, p. 219-228.

Inman Fox, E., *Azorín : guía de la obra completa*, Madrid, Editorial Castalia. 1992.

Johnson, Roberta, « Filosofía y novelística en *La voluntad* », *in Anales azorinianos*. 3. 1986. Casa-Museo Azorín, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, p. 131.

Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo. Indigación en el origen de una personalidad literaria*. Traducción de Luis Rico Navarro, Prólogo de Amancio Martínez Ruiz, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de* Azorín, Madrid, Biblioteca románica hispánica, Editorial Gredos, S.A., 1970.

Lozano Marco, Miguel Angel, « Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de *Azorín* (1905-1912) », placé sous le patronage du Centre Universitaire de Recherche Scientifique de l'Université de

Pau et des Pays de l'Adour et de la Caja de Ahorros del Mediterráneo d'Alicante, Pau, 23, 24 et 25 avril 1992, J. et D. Éditions, 1995.

Lozano Marco, Miguel Angel, « La creación azoriniana: una invitación al ensueño », *in Anales azorinianos*. 3. 1986. Casa-Museo Azorín, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, p. 141.

Prieto de Paula, Àngel L., « La trilogía de Antonio Azorín y la narrativa francesa coetánea: influencias, afinidades electivas », placé sous le patronage du Centre Universitaire de Recherche Scientifique de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et de la Caja de Ahorros del Mediterráneo d'Alicante, Pau, 23, 24 et 25 avril 1992, J. et D. Éditions, 1995, p. 73-80.

Ricau, Marie-Andrée, *Azorín (José Martínez Ruiz dit) : Structure et signification de son oeuvre romanesque*, Extrait de la Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres soutenue devant l'Université de Nice, le 12 mars 1974.

Rico Verdu, José, *Un Azorín desconocido. Estudio psicológico de su obra*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, Diputación provincial de Alicante, 1973.

Rigual Bonastre, Magdalena, *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

Rioperez y Mila, Santiago, « Montaigne et *Azorín*: más allá de una influencia literaria », *in Anales azorinianos*. 3. 1986. Casa-Museo Azorín, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, p. 179.

Risco, Antonio, Azorín *y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.

Risco, Antonio, « El paisaje en *Azorín* : su elaboración y destrucción», *in José Martínez Ruiz* Azorín, Actes du colloque international. Pau 25-26 avril 1985. Cahiers de l'université, n°8, p. 331.

Sabater Morant, Ricardo J. Carlos « Aproximación a la personalidad de *Azorín* », *in Anales azorinianos*, 3. 1986. Casa-Museo Azorín, Caja de ahorros de Alicante y Murcia.

Sánchez Martín, Antonio, « Algunas notas sobre la crisis del positivismo en *La voluntad* de *Azorín* », in *Anales azorinianos*. 3. 1986. Casa-Museo Azorín, Caja de ahorros de Alicante y Murcia.

Valverde, José María, *Azorín,* Barcelona, Editorial Planeta, 1971.

De/ Relative à Leopoldo Alas, *Clarín*

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Palique*, Edición J. M. Martínez Cachero, Barcelona, 26, Textos hispánicos modernos, Editorial Labor S.A., 1973.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Ensayos y revistas,* Barcelona, Editorial Lumen, 1991.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Obras completas,* tomo IV, Crítica (Segunda parte). Edición de L. Bonet, con la colaboración de J. Estruch y F. Navarro, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Obras completas,* tomo VI, Artículos (1879-1882). Edición de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Obras completas,* tomo VII, Artículos (1882-1890). Edición de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Obras completas,* tomo VIII, Artículos (1891-1894). Edición de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Ediciones Nobel, 2005.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, *Obras completas,* tomo XI, Varia. Edición de L. Romero Tobar Oviedo, Ediciones Nobel, 2006.

Blanquat, Josette, « *Clarín* et Baudelaire », *in Revue de littérature comparée*, Paris, Librairie Marcel Didier, 33^e année, 1959.

Collectif, *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2002),* 2 tomos, Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001), Oviedo, Editadas por Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo Alvarez y Alvaro Ruiz de la Peña, Universidad de Oviedo, 2002.

García San Miguel, Luis, *El pensamiento de Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, Centro de estudios constitucionales, 1987.

Lissorgues, Yvan, *Clarín político*, tomo II. *Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática literaria y cultural de la España de su tiempo (1875-1901)*. Estudios y artículos, France-Ibérie, Recherche université de Toulouse-Le Mirail, Collection thèses, 1981.

Lissorgues, Y., *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas* Clarín *(1875-1901),* Toulouse, Éditions du CNRS, Centre régional de publication de Toulouse, 1983.

Lissorgues, Yvan, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas* Clarín. Presentación de Laureano Bonet, Oviedo, Grupo editorial asturiano, Asturias-Espana, 1996.

Lissorgues, Y., Sobejano, G., *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo,* Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1998.

Lissorgues, Yvan, *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*. Biografía, Oviedo, Ediciones Nobel, 2007.

Martínez Cachero, J.-M., (ed.), *Leopoldo Alas* Clarín, Madrid, Serie «El escritor y la crítica», Taurus, 1978.

Valentí Camp, Santiago, *Ideólogos, teorizantes y videntes,* Barcelona, Minerva, 1922.

Vilanova, A., Sotelo Vázquez, A. (ed.), Actas del simposio internacional (Barcelona, abril de 2001), *Leopoldo Alas,* Clarín, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002.

Relatif au symbolisme/ renouveau philosophique

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea. (1875-1936)*. 5/II, B) Fin de siglo, modernismo, generación del 98 (1898-1913), Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Allegra, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, traducción de Vicente Martín Pindado, Madrid, Ediciones Encuentro. Primera ed. española (ampliada), 1986.

Azam, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos-Editorial del Hombre, 1989.

Azam, Gilbert, *L'œuvre de J. R. Jiménez. Continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole*, Thèse présentée devant l'université de Toulouse II le 3 février 1978, Atelier de reproduction des thèses. Université de Lille III, Lille. 1980.

Blanco-Fombona, R., *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Editorial mundo latino, I-1929.

Bousoño, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo),* Madrid, Biblioteca románica hispánica, Editorial Gredos, (1977), 1981.

Camón Aznar, D. José, *La idea del tiempo en Bergson y el impresionismo*. Discurso del Académico Electo D. José Camón Aznar leído en el acto de su recepción pública el día 8 de abril de 1956. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1956.

Carmen Pena, María (del), *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98,* Madrid, Taurus ediciones, 1982.

González López, E., « Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo », *Insula*, Madrid, año XXXI, núm. 350, 1976.

Gullón, German, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus ediciones, 1992.

Gullón, Ricardo, *La novela lírica,* Madrid, Cátedra, Crítica y estudios líricos, 1984.

Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo,* Madrid, Alianza Universidad, 1990.

Inman Fox, E., *La crisis intelectual del 98,* Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, 1976.

Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo*. Notas de un curso (1953), Edición, prólogo y notas de Ricardo Guillón y Eugenio Fernández Méndez, México,

Ensayistas hispánicos Aguilar, 1962.

Llera, Luis (de), (Coord.), *Religión y literatura en el Modernismo español, 1902-1914*, Actas, Madrid, 1994.

Mainer, J.C., *La edad de plata (1902-1931). Ensayo interpretativo de un proceso cultural,* Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

Mainer, J.C., « Modernismo y 98 », *in Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Critica, 1979.

Navarro Ranninger, Pilar, *La literatura española en torno al 1900. Modernismo y « 98 »*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.

Olivio Jiménez, J., *El simbolismo*, Madrid, Taurus ediciones, 1979.

Peyre, H. *Qu'est-ce que le symbolisme?,* Paris, Collection Sup, Puf, 1974.

Salaün, Serge, Morales Moya, Antonio (coord.), « El simbolismo español », *in La cultura*, p. 193-207, Madrid, Las claves de la España del siglo XX, España Nuevo Milenio, 2001.

Salaün, S., Serrano, C., *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux. C. Serrano. S. Salaün, éditeurs, 1988.

Torrente Ballester, G., *Literatura española contemporánea (1898-1936)*, Afrodisio Aguado, S.A., Madrid.

Villacorta Baños, Francisco, *Burguesía y cultura. Los intelectuales en la sociedad liberal (1808-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

Visan, Tancrède (de), *Paysages introspectifs*. Poésie avec un *« Essai sur le symbolisme »,* Paris, Henri Jouve, éditeur, 1904.

Visan, Tancrède (de), *L'attitude du lyrisme contemporain*, Deuxième édition, 1911, Paris, Mercure de France.

Zéréga-Fombona, A., *Le symbolisme français et la Poésie espagnole moderne*, Paris, Mercure de France, 1919.

Sexe, socle et style : les lézardes d'Álvaro Retana à travers l'étude de *Las «locas» de postín* (1919)

Résumé

Dans le roman *Las «locas» de postín* d'Álvaro Retana, de 1919, l'auteur propose une vision audacieuse, jusqu'à un certain point, de l'homosexualité masculine. Même si l'écriture de Retana ne lézarde aucun socle littéraire (stylistique, structurel…), le romancier semble néanmoins « lézarder » un « socle » social très ferme, dans la société espagnole du temps, tout comme dans le roman vernaculaire, d'un point de vue thématique. Pour autant, il le fait avec une certaine ambiguïté et une certaine retenue (hypocrisie?) qu'il faudra étudier également, pour apprécier l'apport de cet auteur à la problématique du « socle et de la lézarde » au seuil des folles années 20.

Resumen

En la novela *Las «locas» de postín* de Álvaro Retana, de 1919, el autor propone una visión audaz, hasta cierto punto, de la homosexualidad masculina. Aunque la escritura de Retana no agriete zócalo literario alguno (sea estilístico o estructural…), el novelista parece sin embargo «agrietar» un «zócalo» social muy firme, en la sociedad española de aquel entonces, lo mismo que en la novelística vernácula, desde un punto de vista temático. No obstante, lo hace con cierta ambigüedad y comedimiento (¿hipocresía?) que será preciso estudiar también, para valorar la aportación de este autor a la problemática del «zócalo y la grieta», a umbrales de los felices años 20.

Abstract

In the novel *Las «locas» de postín* by Álvaro Retana (1919), the author proposes an audacious vision, to a certain extend, of the male homosexuality. Even if Retana's writing doesn't crack any literary base (stylistic or structural…), the novelist seems nevertheless to «crack» a social base, which is very firm, in that Spanish society, as he does in the popular novel, thematically. But he does it with a certain ambiguity and shyness (hypocrisy?) that we'll study too, in order to evaluate the contribution of this author to the problematic of «base and crack», in the beginnings of the Roaring Twenties.

Pour Evelyne Ricci, qui m'a fait découvrir Álvaro Retana il y a bien longtemps déjà

ISSN 1773-0023

« Tu seras du vulgaire appelé frénétique,
Insensé, furieux, farouche, fantastique,
Maussade, mal-plaisant ; car le peuple mesdit
De celuy qui de mœurs aux siennes contredit. »
Pierre de Ronsard, « Hymne V. De l'Automne », 1555

Álvaro Retana y Ramírez de Arellano (Batangas, Philippines, 1890 – Madrid, 1970), parolier et parfois auteur de musiques de *cuplés* célèbres[1], dessinateur et costumier talentueux du *género chico*[2] et, pour ce qui nous intéresse, écrivain prosateur frivole des années 20 – en plus d'être à son époque « le plus beau romancier du monde »[3] –, s'inscrit totalement dans la problématique du « socle et de la lézarde ». En effet, il pose au lecteur de l'époque, aussi bien qu'au chercheur contemporain, de nombreuses questions quant à la modernité et à l'audace de son œuvre, tant formellement que thématiquement, même si la plupart des histoires générales de la littérature espagnole l'ignorent. A-t-il ou non inventé une langue, une écriture ou du moins un style *mineur*, mais au sens que donne Deleuze à cet adjectif dans le champ littéraire, c'est-à-dire celui d'une lézarde – pour le CREC –, par rapport au socle de la « chose littéraire » commune et courante ?[4]

[1] Nous ne parlerons pas ici de ce versant de sa créativité. Nous renvoyons à Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, Coll. « Austral », Série « Arte–Ocio », 1990, et ses nombreuses occurrences sur le Retana *cupletista*. Parmi les paroles de *cuplés* écrites par Retana, on citera simplement « Ven y ven », « Batallón de modistillas », « ¡Ay, Sandunga! », « Mi debut en provincias » ou « La duquesa torera », parmi des centaines d'autres, dont, tout de même, « El luchador », où une femme loue les attributs physiques de l'homme, le mâle devenant ici homme-objet admiré, non sans un certaine ambiguïté/modernité. Retana possédait aussi une collection de plus de trois mille photos de chanteuses espagnoles qu'il avait fréquentées, des clichés réunis dans un livre manuscrit avec des légendes de son cru, édité bien plus tard sous le titre *Mujeres de la escena (1900-1940)* par María Luz González Peña, Javier Suárez-Pajares et Julio Arce Bueno, Introductions par Javier Barreiro et S. Salaün (p. 19-41), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996 (éd. non vénale). Cette version, comme nous l'a appris Serge Salaün, a été très expurgée, l'original se trouvant aux Archives de la SGAE (Madrid). Voir du même Barreiro, sur le sujet, « Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo. Un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico », *in* Antonio Cruz Casado (éd.), *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo, Analecta Malacitana, Anejo XI*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 267-284, où il présente Retana comme « el transgresor por antonomasia de esta nueva sociabilidad, impensable en la España anterior al albor del siglo » (p. 267).

[2] Lire à ce propos Andrés Peláez Martín (éd.), *Vestir el género frívolo. Álvaro de (sic) Retana (1890-1970)*, Madrid, Museo del Teatro/ INAEM. Departamento Musical, 2006, qui reproduit des dessins de costumes créés par Retana pour la scène dans les années 20, mais aussi des partitions de *cuplés* de Retana.

[3] « El novelista más guapo del mundo », comme il s'appelait lui-même.

[4] Et pas au sens habituel d'« inférieur », que l'inscription dans la littérature populaire semble lui conférer automatiquement. Cf. la définition du mode « mineur » en littérature par le philosophe, qui joue sur les paradoxes latents du terme : « Ce qu'ils font [les grands écrivains = les écrivains mineurs], c'est [...] inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue [...]. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de

Si la réponse littéraire de Retana s'avère aussi amphibologique que sa propre posture d'homme public vis-à-vis de la place et des formes que commence à prendre la sexualité pendant les Années Folles, oscillant entre courage et autojustification, particulièrement face à l'homosexualité (puisqu'il s'agit, dans son cas, de cette sexualité-là), il n'en reste pas moins que Retana a joué l'un des premiers rôles sur la scène du roman espagnol dit « léger » des « heureuses années 20 » et contribua, via cette « différence », à l'ébranler quelque peu.

En plus d'un style, c'est-à-dire de l'« économie de la langue »[5], en plus d'une forme alerte et drôle, ancrée dans son époque, et même si Retana retenait essentiellement de cette dernière les trucs de langage, les décors et les nouveaux objets de la modernité, il sut surtout être l'un des premiers romanciers espagnols à proposer une lézarde face au socle thématique de la norme hétérosexuelle en littérature (non sans ambiguïté, mais aussi dans la limite imposée de ce que son époque pouvait entendre)..., quitte à être l'un des seuls écrivains galants, a-t-il souvent rappelé, à payer ses excès d'audace par de la prison. Attaqué notamment par son propre père, Wenceslao E. Retana[6], il connut, en effet, deux courts séjours d'emprisonnement pour obscénité dans ses textes[7], d'abord sous Primo de Rivera, puis plus longuement après la victoire de Franco, avant de mourir dans l'anonymat le plus complet[8].

Personnage haut en couleurs de son époque, « Alvarito », comme on le surnommait à l'époque, durant son âge d'or des années 15-25, qui fut aussi celui des romans légers (c'est-à-dire lestes, pour ne pas dire érotiques, pour certains, et même pornographiques, pour les plus osés des écrivains concernés), fut un artiste fascinant pour le public, avant

---

sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. » Voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Chapitre XIII : « Bégaya-t-il... », Paris, Minuit, 1993, p. 137-138. « Mineur » a alors rapport avec sa déclinaison substantive, « minorité », comme Deleuze le rappelle : « beaucoup d'entre eux so[n]t liés à des minorités comme au signe de leur vocation. » (*ibid*.) C'est lui qui souligne.

[5] Expression empruntée à G. Deleuze, *id*., p. 142.

[6] 1862-1924. Célèbre auteur, à son époque, d'ouvrages sur les Philippines (Inquisition, théâtre, imprimerie, tauromachie, langue espagnole...).

[7] Voir, par exemple, Santiago Ibero [pseudonyme de José Sánchez Moreno] cité *in* Lily Litvak, *La novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Madrid, Taurus, 1993, p. 14, qui rappelle que Retana a été deux fois condamné à plusieurs semaines de prison sous Primo de Rivera, d'abord pour son roman *El tonto*, paru en 1925, puis pour *Flor del mal*, paru deux ans auparavant, en 1924. Litvak ajoute que ces condamnations faisaient de la publicité à l'auteur et augmentaient ses ventes : rien de nouveau sous le soleil. On recommande toute l'introduction de l'auteure, p. 11-75, qui explique que d'autres auteurs galants espagnols avaient alors fui momentanément à Paris.

[8] Il fut apparemment assassiné par un prostitué.

d'être peu à peu démodé, comme ses romans frivoles[9], vers le milieu des années 30, du fait des crises et des inquiétudes sociopolitiques qui apparaîtront.

Puis, il fut oublié avec la guerre civile et le régime franquiste, régime qui le condamna autant « por rojo » que « por maricón »[10], avant de tenter un retour à demi couronné de succès pendant les années 50, via ses livres sur la chanson et la scène espagnoles de son temps (passé) : *Estrellas del cuplé. Su vida y sus canciones (Fornarina, Raquel Meller, La Goya, Pastora Imperio, La Bella Chelito y Carmen Flores)* (1963), *Historia del arte frívolo* (1964) et *Historia de la canción española* (1967). On peut citer aussi son *Historia del teatro en España* (1965), ce dernier en tant que collaborateur de l'auteure, Matilde Muñoz, et quelques autres romans frivoles bien tardifs, dont le plus connu reste le prosopopéique et nostalgique *Historia de una «vedette» contada por su perro. Novela de buen humor. Amenidades de la vida teatral madrileña* (1954). Mentionnons enfin *La reina del cuplé: el Madrid de la Chelito* (1962), qui obtint un certain succès.

Mais le succès de Retana remonte bel et bien à la décennie 15-25, qui correspond à la mode des romans légers et érotiques, publiés dans de petites collections bon marché et de grande diffusion, comme *La Novela Semanal*, *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela de Hoy*[11], et tant d'autres, en vogue dans ces mêmes années 10 et 20, qu'a étudiées Christine Rivalan Guégo[12] pour ce qui est de l'Espagne. La mode est la même,

---

[9] Sur la modernité de la frivolité – puisque la question de la modernité est au cœur de cette réflexion –, voir. la thèse de Luis Antonio de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura. (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, Valencia, Pre-Textos, Coll. « Pretextos », 1999, dans le Chapitre « Consideraciones sobre la frivolidad » (p. 81-84). Villena voit dans la frivolité une prise de position aussi valable que d'autres, *a priori* plus sérieuses, contre la réaction, la religion ou la morale rétrograde. Et de citer tout ensemble Noel Coward, Jean Cocteau, Thornton Wilder, Francis Scott Fitzgerald, Dorothy Parker ou Andy Warhol... tous des non Espagnols, donc, experts en frivolité, même si leur vie a parfois été plus audacieuse et progressiste, pour certains, que leurs écrits (cf. un long développement sur le dramaturge Noel Coward, mais certains auteurs de romans galants, en Espagne, furent aussi, *in fine*, conservateurs sur le plan idéologique : il n'y a, en fait, pas de règle à ce sujet). Retana, une sorte de Coward ibérique en prosateur et auteur de chansons, possède cette modernité de la frivolité, profonde si l'on en croit le sens des œuvres d'un Oscar Wilde, mais il en recèle aussi les paradoxes, comme on le verra plus tard.

[10] Soient les deux infamies suprêmes, pour le camp nationaliste, comme l'assassinat de Lorca l'a prouvé.

[11] Qui publia un nombre considérable des romans de Retana.

[12] Dans son essai *Frisson-fictions. Romans et nouvelles en Espagne (1894-1936)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 1998. Il y est beaucoup question, évidemment, de Retana. Voir aussi des versions plus courtes de la même problématique dans son : « Auteurs en quête de virginité », *in* Claude Le Bigot et Yves Panafieu (éds.), *Censure et littérature dans les pays de langues romanes*, *Cahiers du LIRA*, 2000, Rennes, LIRA–Université Rennes 2, n° 6, p. 251-261, et une autre dans son article : « La littérature érotique entre transgression et récupération : l'exemple de la littérature de grande diffusion en Espagne entre la fin du XIX^ème et le début du XX^ème siècle », *in Equivalences*, *Eros*

peu ou prou, dans le reste de l'Europe et se développe à partir des romans décadentistes français de la dernière décennie du XIX[ème] siècle, à la Jean Lorrain, Joséphin Péladan, Rémy de Gourmont ou Rachilde. Mais, en Espagne, cette vogue arrive avec un décalage d'une dizaine d'années, ce qui montre, au passage, un certain retard culturel de l'Espagne par rapport à ses voisins, souvent diagnostiqué et commenté par les historiens. On n'y insistera donc pas ici.

Cette mode s'incarne dans des noms tels que Joaquín Belda, Antonio de Hoyos y Vinent[13], José María Carretero, alias *El Caballero Audaz*, José Francés, Alfonso Hernández Catá, d'origine cubaine, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, Pedro Mata, Felipe Sassone, d'origine italo-péruvienne, Eduardo Zamacois, Emilio Carrere, Vicente Díez de Tejada, Artemio Precioso, qui était aussi éditeur, Alberto Valero Martín, Alfonso Vidal y Planas et le modèle de tous ceux-là, Felipe Trigo[14].

On n'oubliera pas non plus l'écrivain-médecin Gregorio Marañón, qui passait alors pour progressiste sur le sujet de la sexualité et des rapports entre hommes et femmes, mais qui considérait malgré tout l'homosexualité comme une perversion, loin des progrès scientifiques d'un Havelock Ellis, d'un Magnus Hirschfeld, d'un Krafft-Ebbing ou même d'un Freud. Les écrivains légers que nous avons mentionnés plus haut sont certes tous différents et, tant d'un point de vue synchronique que diachronique, ils optent, à des degrés divers, soit pour une écriture proche de la mystérieuse et élitiste débauche décadentiste, soit pour une écriture leste et dessalée de relations sexuelles franches et décomplexées, « modernes », pour tout dire.

Mais, sans rentrer dans le détail de textes aussi variés que leurs auteurs, on dira que celui qui nous intéresse ici, Álvaro Retana, le « Pétrone du XX[ème] siècle »[15], s'inscrit

---

dans le texte, 2003, Bruxelles, Institut Supérieur de Traducteurs et d'Interprètes, n° 30/ 1-2, p. 121-136, article qui pose bien le problème de ce que ces auteurs, dont Retana lui-même (notamment p. 126, 130 et 134), *pouvaient* dire par rapport aux normes littéraires et sociales de l'époque, sans s'attirer les foudres des autorités.

[13] Voir à ce sujet l'article d'une autre membre du CREC, Evelyne Ricci, « Le vertige de la décadence : Antonio de Hoyos y Vinent face au mal », *in Hispanística XX*, *Les figures du mal au XX[ème] siècle. Culture Hispanique*, 2005, Dijon, Université de Bourgogne/ Hispanística XX, n° 22, p. 409-431.

[14] Voir aussi, sur Eugenio Noel, Joaquín Dicenta, Pedro Luis de Gálvez, Vidal y Planas, Pedro Barrantes et Retana, le livre de J. Barreiro, *Cruces de bohemia*, Saragosse, Unaluna, 2001, et José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg, Víctor Infantes (éds.), *Los territorios literarios de la historia del placer. I° Coloquio de Erótica Hispana*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996 (et, du même Cerezo, l'utile *Literatura erótica en España: repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001).

[15] D'après le titre de S. Ibero : *Álvaro Retana, el «Petronio del siglo XX»*, 26-XI-1926, Barcelona, Biblioteca Films, Coll. « Celebridades de varietés ». Le titre complet est : *Biografía del famoso escritor galante, único en su género, Retana novelista picaresco, Alvarito artista enciclopédico, compositor,*

particulièrement dans ce courant des lettres populaires qui dépassait en succès et lectures les grandes figures du roman « sérieux » qu'étaient Unamuno, Miró et même Blasco Ibáñez – ce qui irritait fort ces écrivains. Ce courant accompagna l'évolution des mœurs, la provoquant tout autant qu'il la reflétait, notamment dans les rapports entre hommes et femmes et les nouvelles conceptions de l'amour, même si un certain voyeurisme pouvait se cacher derrière ces images « scientifiques » de la sexualité, même si une morale conservatrice pouvait revenir conclure, *in fine*, un roman apparemment novateur, et même si des différences existaient, bien entendu, entre « les mots » et « la chose », entre la fiction et la « vraie vie » des Espagnols de l'époque...

On ne parlera même pas, ici, des valses-hésitations de certains de ces auteurs en fonction du plus ou moins grand degré de permissivité offert par les gouvernements en place, mais l'on pense, bien sûr, à la censure imposée par Primo de Rivera entre 1923 et 1930[16]. Bien que Retana soit plus intéressé, à tous les niveaux, par les hommes que par les femmes, son discours est pris dans la même dialectique de plurivocité par rapport aux ciseaux de la censure que ses collègues écrivains « érotomanes », quant au degré de modernité et d'audace vis-à-vis de la description des pratiques sexuelles – neuves ou osées – que ses romans proposent à la lecture de masse. En effet, aucune identification n'est possible avec le « maricón » exhibé, pour le lecteur, qu'il s'agit avant tout de rassurer : non, l'homosexualité n'est pas « normale ». S'il est homosexuel, en revanche, ce lecteur comprendra les clins d'œil à un « milieu » et à une sub-culture spécifiques, avec ses habitudes, ses loisirs, ses icônes ou ses tics de langage[17].

---

dibujante, actor, «astro» de la cinematografía española. Voir aussi le plus récent « Álvaro Retana. "El sumo pontífice de las variedades" », de Pilar Pérez Sanz et Carmen Bru Ripoll, *in Revista de Sexología*, *La sexología en la España de los años 30*, 1989, Madrid, n° 40-41, t. IV, p. 60-70. Il s'agit d'une étude intéressante, car les auteures ont eu accès aux archives personnelles de Retana.

[16] Voir, pour le contexte historique, littéraire et artistique, Carlos Serrano et S. Salaün (dirs.), *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne (1917-1930), essai d'histoire culturelle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, et plus précisément, pour le genre qui nous intéresse, les contributions de Brigitte Magnien (« Lectures et auteurs à succès », « Dégradation du roman érotique », « Dégradation du roman réaliste », p. 195-198, p. 202-207, où elle cite Retana, et p. 207-211) et Claire-Nicolle Robin (« Les collections de nouvelles (1916-1932) – Commerce de la culture ou entreprise culturelle ? », p. 198-202).

[17] Mais le lecteur, ou le critique, à l'époque, a du mal à avouer qu'il reconnaît ces clins d'œil, car, comme le dit bien Alberto Mira : « Quienes "entendieron" no podían decirlo (la idea es que la capacidad de lectura de los códigos gays podía etiquetar al crítico como gay) », cf. Alberto Mira (éd.), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, La Tempestad, 1999, p. 232, dans une réflexion à propos du film *Diferente*, sorti en 1962 et en plein franquisme, film que l'on citera à nouveau plus loin. Cette réflexion peut aisément être élargie au créateur lui-même, d'où les protestations de bonne moralité d'un Retana.

On aimerait développer plus longuement les anecdotes truculentes et tragi-comiques concernant la vie de Retana, mais la place manque, et l'on voudrait étudier surtout ici sa production, par l'intermédiaire d'un roman (à) clef(s), *Las «locas» de postín*, de 1919[18]. De plus, comme, récemment, l'écrivain a été redécouvert et a fait l'objet, en Espagne du moins, de plusieurs articles et d'un essai, on se contentera des faits les plus importants le concernant, et qui peuvent s'articuler avec son œuvre, en renvoyant à la biographie la plus documentée sur l'auteur, celle de Villena chez Pre-Textos[19].

Celui qui l'a le plus étudié est, en effet, le poète, romancier et essayiste Luis Antonio de Villena, auteur de plusieurs articles que nous citerons et de l'essai intitulé *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*), mentionné plus haut, ainsi que d'un roman dont le protagoniste, Max Moliner, emprunte beaucoup à Álvaro Retana, mais aussi à un autre dandy homosexuel engagé dans la défense de la République, le poète, essayiste et prosateur Juan Gil-Albert[20].

Ce roman de Villena s'intitule *Divino*[21] et recrée l'époque des années folles et du dandysme, de l'uranisme, du saphisme, voire de l'androgynie et des nouvelles mœurs

[18] Le roman sujet de cet article est *Las «locas» de postín. Novela de malas costumbres aristocráticas* (Madrid, Biblioteca Hispania, Coll. « Afrodita », n° 1, 1919) d'Álvaro Retana, cité dans la réédition parue chez Odisea (Madrid), Coll. « Uranistas », 2004, édition de Enrique Redel et introduction de L. A. de Villena (p. 5-26). Cette édition comporte aussi le roman *A Sodoma en tren botijo*, de 1933. On recommande cet ouvrage soigné, riche en iconographie d'époque. Il fait partie des très rares rééditions de romans ou nouvelles de Retana, comme de la plupart des auteurs légers de cette époque. Parmi celles-ci, citons *Flor del mal* (1924), qui accompagnait l'essai de Villena de 1999 déjà cité, ainsi que deux volumes de contes d'auteurs de l'époque, où l'on peut lire des textes de Retana, mais aussi de Carrere, Trigo ou Hoyos y Vinent. Il s'agit de *Cuentos eróticos de los locos años 20* et de *Cuentos diabólicos*, tous deux réunis et préfacés par Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Clan, resp. 2004 et 2005. Excepté l'introduction de L. A. de Villena à la réédition récente du roman, la seule étude – à notre connaissance – portant sur *Las «locas» de postín* a été présentée par Gustavo Buenrostro lors du « III Interdisciplinary Colloquium on Hispanic-Latin American Literatures, Linguistics and Cultures », organisé par le « Department of Romance Languages and Literatures of the University of Florida », et qui s'est tenu le 11-XI-2007, à Gainesville (Fl.). Elle s'intitule « Interior/Exterior: los (no-)espacios del tercer sexo en *Las "locas" de postín* de Álvaro Retana ». Il y développe l'idée d'une « consigne de silence » que veut rompre Retana en affirmant, dans son prologue, qu'il quitte sa tour d'ivoire pour aller, en quelque sorte, à la rencontre de ce « troisième sexe » traditionnellement interdit de parole et confiné dans ses espaces propres, pour lui permettre de s'exprimer et, ainsi, de vivre sans être interrompu par des tentatives « normalisatrices » du discours dominant.

[19] En rectifiant néanmoins quelques erreurs manifestes, ou d'autres encore, dues à l'oubli dans lequel notre auteur était tombé, ce qui avait provoqué des exagérations, des contrevérités ou même la création de véritables légendes. Villena revient lui-même sur certains points dans son Introduction à *Las «Locas»* (abréviation, désormais, du titre du roman dans cet article).

[20] Sur Gil-Albert, voir mon article « L'écriture de l'homoérotisme dans *Fuentes de la constancia* (1972) », *in* Annick Allaigre-Duny et José Ferrándiz Lozano (dirs.), *L'*intravagant *Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/ Alcoy, Ayuntamiento de Alcoy, Concejalía de Cultura, Coll. « Colectiva », 2005, p. 81-105.

[21] Barcelona, Planeta, 1994.

dans la Péninsule, malgré la Dictature, laquelle n'acceptait ces « déviances » que parce qu'elles étaient le fait d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie, donc d'une élite, argentée ou artiste, qui ne dérangeait finalement pas l'ordre établi, dans ses salons privés et dans trois ou quatre rues de Madrid ou Barcelone.

Ainsi, le scandale d'une possible débauche des « bonnes mœurs » était-il circonscrit et la face était sauvée, ce qui représente l'essentiel pour un régime puritain. Un autre roman à clefs qui recrée la même époque et évoque la faune bohème, moderniste puis post-moderniste, galante, frivole, populaire, pré-avant-gardiste puis avant-gardiste, et la figure de Retana, est le récent *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada[22]. L'amateur pourra s'y reporter.

Álvaro Retana, d'après ce que l'on sait de source sûre, est donc né aux Philippines, en 1890, mais, comme Oscar Wilde avait mis tout son génie dans sa vie, et rien que son talent dans son œuvre, d'où son malheur[23], lui, inventa sa vie, la travestissant parfois quand cela le servait. Il prétendit donc, par exemple, naître sur un bateau au large de cet archipel, ce qui ajouta un parfum hors norme à sa naissance. Il soutint aussi être venu au monde trois ans plus tard, en 1893, ce qui faisait de lui un écrivain précoce lorsqu'il fit paraître ses premiers romans.

Il commença d'ailleurs à publier sous le pseudonyme de Claudia Regnier, première inversion de genre qui, d'ordinaire, se joue plutôt, dans les lettres et les arts, dans l'autre sens (cf. Fernán Caballero ou George Sand), et qui déclencha des torrents de haine homophobe quand l'*alias* fut démasqué[24]. Retana utilisa aussi celui de Carlos Fortuny[25],

---

[22] Madrid, Valdemar, Coll. « El Club Diógenes–Serie "Autores Españoles"», 1996.

[23] Comme aurait dit Wilde lui-même. Oscar Wilde et le décadentisme restent des modèles pour ces écrivains : on parlera plus loin des décadents dans le roman de Retana, mais Wilde, le prédécesseur en audace, puni lui aussi par la prison, apparaît en filigrane dans le chapitre IX des *«Locas»*, car Retana lui « emprunte » un bon mot, placé dans la bouche d'un personnage nommé Aurelio de Regoyos, double crypté d'Hoyos y Vinent – qui, mise en abyme supplémentaire, mourra lui aussi en prison (!) – « En este mundo hay dos tragedias espantosas: una consiste en no alcanzar lo que se desea, y la otra en alcanzarlo », simple démarcation du mot de Wilde : « Il y a deux tragédies dans la vie : l'une est de ne pas satisfaire son désir et l'autre est de le satisfaire. » Cf. *Las «locas»*, p. 125. On citera désormais les extraits du roman par le simple n° de page(s).

[24] Lire l'entrée consacrée à « Álvaro Retana » *in* A. Mira (éd.), p. 614-615, et son essai *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el Siglo XX*, Barcelona, Egales, 2004. Voir aussi les pages consacrées à Retana en relation avec le petit monde de l'homosexualité dans le milieu artistique des années 20 et 30, dans le chapitre « El despertar truncado » (p. 25-41) de l'essai d'Arturo Arnalte, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003.

[25] Voir, par exemple, parmi les articles récents qui font retour sur Retana, celui de Jacqueline Heuer, « Álvaro Retana recuperado », *in* Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (éds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, A.I.H., 2000, p. 643-554.

notamment pour son essai *Crítica frívola. La ola verde* (1931), qui se penche sur le genre leste qu'il cultiva lui-même sous son propre nom dans les années 20, mais en réglant surtout, dans cet essai tardif, ses comptes avec ses collègues et rivaux du petit monde des lettres.

Avec Retana, c'est aussi tout le monde des *cafés cantantes* qui ressurgit, monde débridé, mal vu par la réaction, où les mœurs étaient fort libres et où les sexualités alternatives représentaient souvent… la norme. L'ambiguïté était reine, d'où le titre d'un roman de Retana, *Los ambiguos*, paru en 1922, un roman consacré au monde des gigolos pour messieurs. Mais ce monde n'était absolument pas fermé aux femmes, chanteuses et/ ou danseuses, qui, si elles n'étaient pas ou peu courtisées par ces messieurs du « troisième sexe », comme on disait alors, étaient souvent des amies, des confidentes, voire des muses et même des icônes.

Parmi les romans et nouvelles qui firent le succès de Retana, un succès dont l'ampleur est difficile à imaginer de nos jours, on citera simplement des titres aussi suggestifs de l'ambiguïté et de l'audace de son auteur, parmi les dizaines qu'il produisit, que : son premier, *Se deshojó la flor* (1913), et quelques autres : *El último pecado de una hija del siglo* (1915), *Al borde del pecado* (1916), titres encore très imprégnés de décadentisme, *Los extravíos de Tony. Confesiones de un colegial ingenuo*[26] (1917), *El príncipe que quiso ser princesa* (1920), *El buscador de lujurias. Novela patológica* (1920), *El fuego de Lesbos* (1921), *El infierno de hielo* (1921), *La mala fama* (1922), qui met en scène son double de papier, Alberto Reyna[27], lequel se moque de sa « mauvaise réputation », *Mi novia y mi novio* (1923), *El infierno de la voluptuosidad* (1924), titre moralisateur en apparence, comme d'autres de cette liste, *La virtud en el pecado* (1924), oxymore typique de ce genre de roman[28], *La máscara de bronce* (1926), et, plus tard, *Cortesanas del nuevo régimen* (1933), en référence à la République, puis *A Sodoma en tren botijo* (1933).

[26] Roman qui a donné lieu à l'un des rares articles récents sur notre auteur, par Fermín Ezpeleta Aguilar, « Erotismo y escuela: *Los extravíos de Tony* (1919) de Álvaro Retana », *in Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, 2006, Vigo, n° 9, p. 39-55.

[27] Lire à ce propos l'analyse éclairante de Ch. Rivalan Guégo, p. 60-61 : « Alberto Reyna, écrivain galant dans l'oeuvre d'Á. Retana. »

[28] Et pas seulement de Retana, la plupart de ces écrivains jouant avec le feu de l'immoralité, quitte à se récrier et à exhiber leur probité personnelle de simple « observateur » ou à conclure par le châtiment du pécheur, ou de la pécheresse (plus souvent).

Ce dernier titre, celui d'un roman extrêmement moqueur envers les homosexuels, clôt en quelque sorte toute une époque et accentue le curieux tournant réactionnaire de l'écriture déjà, parfois, contradictoire de Retana, à une époque, la République, pourtant plus ouverte que le régime de Primo de Rivera. Ce choix d'écriture montre que le romancier, échaudé alors par la prison, voulait se prémunir contre tous les dangers d'une lecture « biographique ».

Pendant la République et la guerre civile, de nombreuses anecdotes attestent l'engagement à gauche de Retana, dont certaines pittoresques et peut-être apocryphes, comme sa participation à des manifestations populaires en costume de soie brodée. Cette double hétérodoxie, en quelque sorte, sexuelle et politique, lui valut en 1939, avec la victoire des Nationalistes, une peine de vingt ans, commuée en sept ans d'emprisonnement[29], période carcérale à propos de laquelle les témoignages disent tous, en revanche, le courage et le sens de la solidarité du *maricón* frivole. Il sortit en 1948.

On a dit le difficile retour à la vie « normale » de Retana sous un régime cette fois clairement homophobe et répressif de toutes les libertés, où son *come back* d'écrivain à succès ne fut guère que celui du mémorialiste d'une époque bel et bien révolue..., jusqu'à cet assassinat. On ne retrouva jamais le meurtrier, et la mort de Retana passa si inaperçue en cette époque de *tardofranquismo* que, pendant des années, on hésita sur la date de la mort de l'écrivain. Encore aujourd'hui, certaines sources donnent comme lieu du crime un endroit erroné, à savoir la somptueuse demeure de Torrejón de Ardoz, que l'écrivain possédait dans son âge d'or. C'est seulement en 2004 que Luis Antonio de Villena revient sur certaines erreurs ou imprécisions de sa propre étude initiale chez Pre-Textos, une fois qu'il eut rencontré le fils que Retana avait eu, sans doute dans un moment d'égarement…

Le moment est venu de se pencher sur la lézarde du socle hétérosexuel à l'époque, et surtout, pour ce qui nous intéresse ici, sur la manière dont elle apparaît –jusqu'à quel

[29] Comme Hoyos y Vinent, qui mourut en prison en 1940 et qui fut aussi arrêté pour sa liberté de mœurs (comprendre : homosexualité). Pour ce qui est de Retana, il avait d'abord été condamné à mort, pour « perversión de menores y sacrilegio », cette dernière accusation provenant d'un recel d'objets sacrés, dont un calice. Il vit ensuite sa peine commuée par l'intervention de hauts dignitaires ecclésiastiques. La légende parle même d'une intervention du Pape Jean XXIII, mais celui-ci n'était pas encore le chef de l'Eglise catholique à cette époque. Sur le motif précis de son emprisonnement, revient constamment une anecdote : « Cuando el juez le acusó de sacrilegio diciendo que había profanado cálices sagrados para beberse el semen de los adolescentes, [Retana contestó] [...]: "No, Señor Juez, no necesitaba cálices: me lo bebía directamente" » (cité par exemple *in* A. Mira (éd.), p. 615), répartie authentique ou mythique ?

point elle *peut* surgir– dans la littérature espagnole du temps. Un rappel sur la situation à l'époque (le premier tiers du XX^e^ siècle) en Espagne est nécessaire : du point de vue de la législation, régnait une grande indifférence vis-à-vis de l'homosexualité, masculine et féminine, même s'il était hors de question de la normaliser pour autant ; il s'agissait simplement de protéger les apparences et de ne pas faire de scandale public.

Les années 20 et 30 furent permissives, pour cette sexualité-là comme pour d'autres manifestations de liberté sexuelle, et la parenthèse de Primo de Rivera ne changea pas radicalement le sort des homosexuels, même si, malgré tout, ceux-ci restaient passibles de poursuites, si l'atteinte aux bonnes mœurs était relevée. Cette atteinte restant à l'appréciation des autorités et de la police, l'arbitraire régnait donc.

Si la débauche invertie, propre – selon tradition et cliché – au monde des artistes et des écrivains, était relativement tolérée, l'opinion publique n'y voyait pas moins une perversion propre à cette « engeance », et on se rappelle la haine envers un Lorca dès lors que celui-ci eut à la fois du succès au théâtre et décida de moins cacher ses préférences sexuelles. Enfin, on n'omettra pas de dire que la « Ley de Vagos y Maleantes », appliquée sous le franquisme pour réprimer les comportements homosexuels, fut en fait votée sous la République (04-VIII-1933) par tous les députés, de droite et de gauche, dans un beau consensus. Bien qu'elle fût peu appliquée en pratique, elle annonce l'oppression des années Franco et elle resta l'une des seules lois de cette République honnie à avoir été scrupuleusement conservée par le Caudillo et ses affidés.

Dans ce contexte, « dire » et vivre l'homosexualité était ardu, comme Juan Gil-Albert, Cernuda[30], Lorca, Hoyos y Vinent ou Miguel de Molina allaient le constater à leurs dépens[31]. Retana opta, quant à lui, pour une sorte de schizophrénie entre vie et

[30] Voir à ce propos mon chapitre « Luis Cernuda ou l'écriture d'un autre désir », *in* S. Salaün (dir.), *Les avant-gardes poétiques espagnoles : pratiques textuelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 129-157.

[31] Mira propose quelques réflexions intéressantes sur le dire de l'homosexualité – masculine – dans la littérature espagnole du premiers tiers du XX^e^ siècle, dans son *Para entendernos*, p. 270. Il y a en réalité peu d'exemples à glaner, comme on pouvait s'y attendre : dans *La antorcha apagada* (1935), de Zamacois, un homme se transforme en femme ; dans quelques poèmes et dans un récit de prose poétique (*Ganímedes*, 1928), de Jacinto Benavente, lui-même homosexuel « dans le privé », le dramaturge alors fêté partout se permet des allusions sur le sujet, même s'il ne sortit jamais « du placard », quoique les initiés fussent au courant et que les rumeurs publiques allassent bon train ; et même Ramón del Valle-Inclán loue, modernisme et confusion des sens obligent, l'amour des garçons dans un épisode de *Sonata de estío* (1903). Mais ces exemples montrent que la voix homoérotique se débusque plutôt sous les voiles et la « estrategia de ocultamiento » (Mira) du genre propice qu'est la poésie, comme chez les écrivains

littérature, et *à l'intérieur* même de chacune des ces catégories, puisqu'il tenta sans cesse de dire que ce qu'il décrivait dans ses romans, c'est-à-dire le monde de débauche des homosexuels, était condamnable. Mais la schizophrénie passe donc, aussi, à l'intérieur de chacune de ces catégories, comme on le verra par la suite avec l'examen de *Las «locas»*.

Voyons plutôt comment cette ambiguïté se manifestait : Retana eut, en effet, un fils, comme Oscar Wilde et André Gide eurent des enfants tout en étant homosexuels. Sans même parler de mener une double vie ou de se protéger face à l'opinion publique[32], on peut dire que notre auteur, pour ce qui est du champ littéraire, jouait constamment de son ambivalence, en écrivant des romans où il apparaissait parfois en tant qu'Álvaro Retana, accompagné de jeunes compagnons enamourés[33], mais en protestant dans un texte introductif qu'il s'agissait là d'un Retana de papier. Il arguait du fait qu'il voulait s'amuser de son image publique[34], et que son lectorat savait bien que l'auteur condamnait ces agissements pervers « dans la vraie vie », puisqu'il avait femme – il fut apparemment marié, au moins une fois – et enfant…

Dans ses romans, pour passer à la catégorie qui nous intéresse davantage et qui est, comme on vient de le voir, une expression intimement liée à la vie même du romancier, on dira que Retana cultiva une ambiguïté liée aux limites d'expression possible de l'homosexualité à l'époque, en Espagne, pays du Sud de l'Europe qui n'avait ni la

---

plus ou moins d'avant-garde et imbibés dans leur jeunesse de modernisme que furent Luis Rosales, Vicente Aleixandre ou Emilio Prados, chacun de manière différente. Et, ce, jusqu'à ce qu'apparaisse la trilogie Lorca–Cernuda–Gil-Albert, qui rendit (un peu) moins invisible l'homosexualité littéraire. Quant au dire de l'homosexualité dans la littérature latino-américaine, elle semble plus explicite et plus précoce (voir A. Mira et l'entrée « Narrativa de América Latina, p. 64-67) : on citera simplement le roman du Cubain Alfonso Hernández Catá, *El ángel de Sodoma* (1923), contemporain, donc, de *Las «locas»*, préfacé par Marañón, qui connut un grand succès en Espagne pour sa présentation mi-scandaleuse, mi-moraliste, à tout le moins « médicalisée », de la vie d'un jeune inverti, avec des audaces certaines dans la caractérisation du personnage principal, José María, entre compassion et, évidemment, condamnation finale.

[32] Sans même parler de la possibilité d'être bisexuel, dirait le fils de Retana, rencontré par Villena en 2004. Retana parla à plusieurs reprises de ses « matrimonios experimentales », qui restent mystérieux pour le biographe. L'expression est citée par J. Barreiro, p. 271.

[33] C'est le cas de *Mi novia y mi novio*, dans lequel l'écrivain lui-même se sent attiré par un adolescent rencontré dans un train : le jeune homme pense le reconnaître et lui avoue s'identifier aux héros luxurieux de ses romans. Mais l'auteur nie, se fait alors passer pour un vertueux avocat catalan avant de lui faire la morale et, à la fin, d'avouer son identité réelle. Vertigineux – et périlleux – jeux de miroirs entre réalité et fiction, comme bien des auteurs frivoles de l'époque aimaient à y jouer.

[34] Faut-il préciser que les photos de l'époque, qui montrent un Retana efféminé pour les canons esthétiques d'aujourd'hui, ne font que refléter une mode très acceptable à l'époque pour la gent masculine ? On pense à Rudolf Valentino, Douglas Fairbanks ou Errol Flynn. Voir, sur le sujet, jusqu'au décadentisme, l'ouvrage passionnant de Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

liberté de mœurs des voisins français, garantie par le Code Napoléon[35], ni l'hypocrisie d'une Grande-Bretagne qui laissa s'exprimer le brillant et Wilde du *Portrait de Dorian Gray* (1891), avant de le clouer au pilori.

Ces limites d'expression firent, par exemple, qu'en poésie les audacieux et pourtant codés *Sonetos del amor oscuro*, de Lorca, écrits en 1936, ne franchirent pas les limites du bureau de l'écrivain, de son vivant, sans même parler de son « théâtre sous le sable », impossible à imaginer joué devant des spectateurs de chair et de sang à son époque, dans son pays[36].

Ce sont ces limites contextuelles qu'il faut prendre en compte absolument si l'on veut juger au mieux des lézardes de Retana dans l'expression de l'homosexualité, laquelle reste, avant tout, pour le public populaire qui lisait ces romans et nouvelles : un vice de bourgeois par rapport au socle hétérosexuel, ou d'aristocrate pour les bourgeois, ou d'artiste corrupteur de la plèbe et des jeunes gens, pour tout le monde ! L'inverti était vu comme un individu qui serait davantage attiré par un être du même sexe, au sens le plus physiologique du terme, qu'il ne saurait en être réellement « amoureux » (dans le sens d'un amour romantique qui engagerait l'âme, ce que l'on déniait alors aux homosexuels). En outre, toute représentation sexuelle écrite d'un acte érotique homosexuel – masculin – était proprement impensable[37], excepté peut-être dans des opuscules véritablement pornographiques, à diffusion extrêmement restreinte, dont nous n'avons pas personnellement connaissance[38].

---

[35] Une France toute de valses-hésitations qui, de toute façon, fit que, par autocensure, Gide préféra publier son apologie de l'homosexualité, *Corydon*, sous le manteau en 1924, un simple lustre après *Las «locas»*.

[36] Cet article, qui parle aussi de ce que le contexte social, politique, culturel, géographique et historique, empêche l'écrivain de faire et l'oblige à inventer comme stratégie d'expression acceptable par le public, le marché, la loi et les institutions, trouve son prolongement – sous la censure franquiste – dans mon essai, *Juan Goytisolo : écriture et marginalité*, Paris, L'Harmattan, 2001 (en partie sur la même problématique).

[37] Il existe pourtant un paradoxe dans cette conception grand public de l'homosexualité : ces personnages qui s'adonnent à un « vice » haïssable (d'où le choix, en partie, par les auteurs, de personnages d'aristocrates décadents) sont présentés en même temps comme étant nés ainsi, et ne semblent donc pas responsables de leur inclination.

[38] Sur le sujet, Jean-Louis Guereña s'avère, une fois encore, indispensable. Dans son « De erotica hispanica » (*Cahiers d'Histoire Culturelle*, *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, 1999, Tours, n° 5, p. 19-32), il confirme qu'il n'y a pas de production érotico-pornographique homosexuelle masculine dans le premier tiers du XX^{e} siècle, suggérant l'absence de « marché » pour cette production, alors qu'il existait un marché de la prostitution homosexuelle, comme Retana le montre lui-même. Notre collègue nous signale (courrier du 29-I-2007) une scène d'homosexualité masculine vraisemblablement moqueuse dans *Capullorojo*, « Con la polla en la mano », Paris, Publications Le Temps (Biblioteca Virgo, t. I, n° 6), s. d. [1er tiers du XX^{e} siècle]. D'autre part, s'il existe une « Biblioteca

D'où les paroles de mise en garde d'un Retana, protestant, dans la plupart de ses romans sur le sujet, de son hétérosexualité – cf. le prologue de *Las «locas»*, où Retana veut donner à connaître cette « masonería cuyos individuos se reconocen inmediatamente por signos, gestos, conversaciones o detalles, que se escapan a la perspicacia de las gentes que no profesan sus convicciones » (p. 35) –, des paroles qui nous paraissent, aujourd'hui, hypocrites, comme les réflexions du même type à l'intérieur de ses romans, faites par une voix narrative à la fois apparemment auctoriale et omnisciente. De ces paroles, on dira que, si elles abusaient peut-être les lecteurs de « bonne moralité » (mais qu'avaient-ils, ceux-là, à lire du Retana, sinon pour se donner du frisson et rire à bon compte des invertis ?), et l'on dit bien « peut-être », elles apparaissaient sans aucun doute comme pure rhétorique aux lecteurs qui sympathisaient avec l'orientation sexuelle réelle de Retana, « los entendidos ». Derrière ces protestations de sophiste, on voit en tout cas l'homosexualité s'étaler dans tout le reste du roman de Retana.

Les justifications prologales pleuvent donc, trop dru sans doute pour être honnêtes : « Yo sería incapaz de cometer el menor pecado ni de transigir con la más leve inmoralidad » (p. 31)[39], en totale opposition avec la réputation sulfureuse de l'auteur. De même : « Me he complacido en estudiar minuciosamente cuantos casos de putrefacción espiritual encontré en mi camino » (p. 32) et « Garantizo la autenticidad de cuantos personajes desfilan por las páginas de este libro » (p. 33), disent que certaines de ses anecdotes lui ont été contées sous couvert d'anonymat par des personnes s'étant rendues directement chez lui, ce qui paraît à la fois vraisemblable, mais porte aussi le doute sur la « moralité » de l'écrivain, au vu de ces fréquentations[40].

Bien que ces derniers mots du prologue allèguent que la lecture du roman en question doit être édifiante et porter le lecteur à avoir horreur de ces personnages, finissant par un « Ahora, lector, *diviértete*, *horrorízate* y, como yo, abomina del tercer sexo » (p. 36, nous soulignons), la contradiction est au cœur de ces deux premiers

Lesbos », il n'existe pas, toujours selon J. L. Guereña, de collection érotique spécifique à l'homosexualité masculine. Qu'il soit ici remercié pour ses précisions.

[39] Mais il ajoute aussitôt, p. 32-33 : « pero encuentro muy oportuno que delincan los demás, porque sus aventuras equívocas [...] me sirven a mí, luego, de elemento para confeccionar unas novelas que, *desgraciadamente*, se venden como pan bendito. » Nous soulignons. La présence de cet adverbe montre assez qu'on est dans l'ironie, la « blague ».

[40] Il rappelle son adresse, « [Calle] Manuel Silvela, 10 » (p. 32), adresse que tous ses lecteurs connaissaient à l'époque. Retana y recevait beaucoup d'admiratrices et... d'admirateurs empressés.

verbes, tout comme l'insistance de l'auteur à ne pas être pris pour quelqu'un qui « en est ». D'ailleurs, Retana ne se coupe-t-il pas (in)volontairement quand il écrit : « Esta novela está confeccionada con datos y noticias que provienen de *una autoridad competente* »[41] (p. 34) ? Si elle est si compétente, c'est qu'elle (lui) partage peut-être ces goûts vils !

D'ailleurs, l'ironie est décelable, selon nous, dans d'autres prologues retoqués lors d'une nouvelle publication de certains romans (des romans parfois réécrits en partie) sous Franco. Le rebelle Retana résiste encore au politiquement et religieusement correct, quand il fait référence, dans le Prologue à *¡Pobre chica, la que tiene que servir! Confesiones de una señora decente* (1955), nouvelle version de *Aventuras de una criada para todo* (1922), à des associations fantaisistes, telles que la « Biblioteca de lecturas escogidas para nodrizas analfabetas », la « Real y Pontificia congregación para la represión del juego del cané » ou le « Merendero católico de viudas esquizofrénicas »[42], dans un inventaire à la Gómez de la Serna, écrivain dont il n'est parfois pas si éloigné.

Par conséquent, on peut concevoir aussi que l'un des personnages de ce même *¡Pobre chica!* est ironique, quand il s'auto-flagelle ainsi en 1955 :

> Quienes contamos con un brillante historial de errores juveniles y desmanes en la madurez, al importunarnos los helados soplos del invierno pensamos, inevitablemente, en la conveniencia de reconciliarnos con nuestra conciencia y nos complace edificar tanto como antes escandalizamos. [...] He aquí por lo cual yo, que tantos años caminé al borde del pecado, soy ahora, al adentrarme en la vejez, quien recomienda con más tozudez el ejercicio de la virtud[43].

Cette voix narrative est omnisciente, car elle se glisse d'abord dans l'esprit des personnages, sait leurs relations explicites et cachées et connaît le fin mot de toute l'histoire, mais parce qu'elle juge aussi, en écho aux mots du prologue de Retana, comme si elle était une voix auctoriale à la Victor Hugo : en cela, elle n'est pas spécialement moderne, mais montre néanmoins une distance, de la part de l'auteur, face

[41] Sans indication expresse de notre part, les italiques sont de Retana.
[42] Cité par Juana Toledano Molina, « Erotismo y censura en Álvaro Retana », *in* A. Cruz Casado (éd.), p. 266. Voir tout l'article p. 259-266.
[43] *Ibid*. On pense aux tentatives de se « racheter » du même Ramón, à la fin de sa vie, mais ici Retana semble plus ironique.

à ces « singularités », ce qui est intéressant, narratologiquement parlant[44]. Cette distance de la part de Retana semble davantage ressortir à la prudence et au port d'une sorte de masque moral, dont on verra qu'il est ôté, en partie par jeu, en partie par audace et/ ou inconscience, dans certaines pages de *Las «locas»*.

Dans le roman ici étudié, lorsque la voix narrative ne juge pas sévèrement ces comportements déviants, le recours aux dialogues, quant à lui, tient à la fois du béhaviourisme, dans le meilleur des cas – laissons juger le lecteur, semble penser le narrateur effacé –, mais aussi de la prudence et de la réserve face à ces excentricités de *folles*.

Pourtant, le simple fait de donner la parole, sans condamner chaque mot, à ces « invertis » de manière « réaliste », ou en tout cas vraisemblable, même si ces scènes sont parfois caricaturales et moqueuses[45], constitue à l'époque un progrès, voire une nouveauté. Cette nouveauté est, sinon narrative – c'est le lot de ces romans qui se veulent vifs, dynamiques et en prise directe avec le réel que d'« enregistrer » des dialogues –, du moins, au vu de l'identité et de la spécificité des protagonistes, audacieuse socialement et culturellement : le narrateur/ auteur implicite s'y révèle déjà complice de ces personnages marginaux.

La fluidité et la sincérité des accents qui sont donnés à entendre ne laisse aucun doute sur le partage de vues, d'idées, de mots et de sensations, *in concreto*, de ce pseudo-observateur non participant du groupe du « troisième sexe » présenté ici. Ces mots, comme les « Chica » qu'ils se lancent, placés dans la bouche des personnages, auto-revendiqués comme *locas*, ne sont plus, par conséquent, des injures. L'humour sur eux-mêmes, mordant et lucide, est possible et dicible, car il est exprimé, *in fine*, par des personnages qui se revendiquent, dans la diégèse, homosexuels, ce qui change alors la perspective de l'insulte ou de la moquerie[46]. Pour la valeur et la fonction de l'humour,

[44] Une analyse narratologique systématique des jeux de « voix » reste à faire, dont nous n'étudierons que les exemples les plus significatifs dans cette étude, lorsqu'il s'agira pour nous d'expliquer les jeux de l'auteur avec l'autocensure ou la « censure sociale », dans l'Espagne des années 20, vis-à-vis de l'homosexualité. Ces jeux questionnent la propre position publique d'écrivain à succès de Retana, particulièrement vis-à-vis de l'acceptabilité de son discours, même fictionnel, par rapport à cette « déviance », alors que le prosélytisme homosexuel direct est alors tout bonnement impossible.

[45] « De la même façon, les thèmes tabous de l'inceste et de l'homosexualité ne seront évoqués que beaucoup plus tard, sous couvert de références médicales, ou alors sur le mode caricatural et burlesque » (Ch. Rivalan Guégo, p. 160).

[46] Sur la revendication de l'injure homophobe par les homosexuels, pour en rire et la délester de son poids, en créant ainsi une nouvelle dignité et une nouvelle identité par renversement de l'insulte, cf. par

tout dépend de l'émetteur et du récepteur, donc de la situation d'intercommunication entre deux instances spécifiques, comme on le sait bien en linguistique : le message est décodé différemment, selon la nature de celui qui l'émet et de celui qui le reçoit. Le lecteur homosexuel peut rire, complice amusé, de ce défilé concentré de *folles* qu'il connaît peut-être, en tout cas dans le modèle proposé.

Ces exemples de scènes d'un groupe d'homosexuels au quotidien sont nombreux, qui montrent avec humour le culte de l'apparence, les jalousies, les « calembours mouillés d'acide » – écrivait Aznavour, en 1973, dans « Comme ils disent » – et autres cancans. Il ne s'agit pas pour nous de minimiser cet aspect sarcastique de l'œuvre. Retana fait rire son lectorat hétérosexuel, aux dépens de ces messieurs du « troisième sexe », mais il le fait comme bien des années plus tard Jean Poiret et Michel Serrault le feront dans *La cage aux folles* (1973) de Poiret. Cette pièce de boulevard, entre tendresse et caricature, fit beaucoup pour la « visibilité » homosexuelle dans la France pompidolienne, malgré ses grosses ficelles, et il put aussi faire rire une partie de son public homosexuel.

Retana fait parler ses personnages au féminin, par exemple, recours humoristique principal de l'auteur dans ce roman, mais trait culturel avéré du « milieu » homosexuel de l'époque. Il leur fait se donner des surnoms : « la Duquesa », « la Emperatriz », « la Poderosa », « la Pompeyana », « la Juliana », « la Traviesa », « la Noeli », « la Alfalfa », « la Leona de Castilla », tandis que les rudes mâles désirés sont nommés « el Chinorris », « el Destructor », « el Fantástico », « el Pirindola », « el Califa » ou le sans doute antinomique « el Poquita Cosa »[47].

Penchons-nous à présent, au-delà d'une condamnation de l'homosexualité manifestement surjouée par l'auteur, sur tout ce qui « révèle », consciemment ou pas, de la part de Retana, et en dépit de – grâce à – ses multiples dénégations, trop hyperboliques pour être sincères, sa profonde connaissance de l'homosexualité de l'intérieur et, aussi, son courage et sa modernité, en tant que « porte-parole des minorités sexuelles »[48]. Nous le verrons au détour de certaines scènes ou de certaines

exemple l'exemple cubain analysé par Nicolas Balutet, « Représenter l'homosexualité à Cuba : les paradoxes de *Fresa y chocolate* », *Les langues néo-latines*, octobre-décembre 2007, n° 434, p. 205.

[47] Voir sur ce sujet la contribution d'A. Cruz Casado : « La homosexualidad en algunas narraciones españolas de principios de siglo (1900-1930) », *in El bosque*, janvier-août 1995, Saragosse, Diputación de Huesca y Zaragoza, n° 10-11, p. 187-199, particulièrement p. 196-198.

[48] « Portavoz de las minorías sexuales », d'après J. Heuer, p. 651.

phrases de ces *«Locas» de postín*, qui proposent furtivement un nouveau regard sur l'homosexualité.

Ce court roman est donc composé de dix chapitres titrés, chacun d'une petite dizaine de pages – dans l'édition –, et s'apparente plutôt à une chronique du monde homosexuel entre artistes, aristocrates et profiteurs sans le sou, dans le Madrid de cette fin des années 10. Il ne se passe grand-chose dans le roman, en réalité, puisque ce qui arrive de plus important au protagoniste principal, Rafaelito Hinojosa de Cebreros, fils de marquis, c'est de se faire voler de l'argent par l'un de ses amis, le roturier et kleptomane Manolo Castilla, alias *la Duquesa*. On notera, au passage, la pique de Retana contre les pseudo-amis de ce milieu. Ce monde-ci ne se fait pas de cadeaux et intrigue, dissimule, jalouse et cancane, comme on l'a dit, pour arriver à ses fins, financières ou amoureuses, mais aussi comme dans tout vaudeville « hétérosexuel »[49].

Quelle lézarde de modernité, alors, peut-elle être vue dans le socle du roman populaire et leste, de grande consommation, de l'époque ? Nous nous permettrons de débuter cette partie par des rapprochements avec le roman *Divino* et les jugements de Villena sur la modernité de son personnage Retana/ Max Moliner, qu'il y développe. Ce sera un utile point de départ pour notre propre réflexion.

Luis Antonio de Villena – assurément l'un de ceux qui défendent le plus la « modernité » de Retana, comme on l'a vu – poursuit son exégèse dans ce roman, sans oublier qu'il s'agit bel et bien d'un roman et que le « divin » héros Max Moliner *est* et *n'est pas* Alvarito. Villena dit de lui : « [...] [E]ra alabado por algunos críticos modernos que le juzgaban uno de los pilares de cierta modernidad en España. La difícil (eso lo sabía bien), la muy difícil modernidad española. »[50] Cette citation en dit long,

[49] Les romans de Retana ne manquent pourtant pas de scènes de dénonciation sociale, mais parfois sous le couvert d'un simple constat, derrière lequel le récepteur doit mettre du sien pour décrypter l'ironie implicite de l'auteur. On donnera les exemples suivants, tirés de divers romans de l'auteur : c'est le cas, par exemple, de ces journalistes puissants capables de ruiner des carrières et prêts à se vendre aux plus offrants ; de ces corbeaux qui envoient des lettres anonymes ; de ces poètes qui plagient du Maeterlinck ; de ces politiciens qui gouvernent dans la corruption ; de ce clergé débauché, malgré sa mission édificatrice ; enfin, de ces amants qui abusent de leurs protecteurs, comme c'est le cas dans *Las «locas»*. La dénonciation est générale (synthèse d'après J. Heuer, p. 650-651. Cette critique voit aussi une pointe d'anarchisme dans certains personnages de *Ninfas y sátiros (novela libertina)* (1918) ou *El crepúsculo de las diosas* (1919), deux livres qui font partie de la trilogie feuilletonesque qui apporta le succès à Retana (avec *La carne de tablao*, premier opus de cette trilogie, paru en 1918, roman qui parle sans tabous de l'exploitation des jeunes femmes dans certains *cafés cantantes* et de la compétition acharnée entre elles). Anarchie chez Retana, peut-être, liberté de ton et de pensée – d'où son emprisonnement – par rapport aux gouvernements en place, sans aucun doute.

[50] L. A. de Villena, *Divino*, p. 102.

essentiellement sur la difficulté d'être moderne en Espagne à l'époque, sans toutefois encore préciser le « comment ». Villena donne plus loin quelques pistes :

> Era saludable [...] que la rancia Mallorca y la polvorienta España se llenasen de besos prohibidos. Que temblasen los curas. No por los bolcheviques, sino por la modernidad. [...] [S]e trataba, antes que nada, de libertad. Banderas de libertad. Y los demás parroquianos brindaron entre risas suponiendo que el mundo del pasado debía fenecer y ahí fenecía.[51]

Dans cet exemple, on se situe davantage dans la perspective avant-gardiste d'un Eros *politique* (ce qu'il est toujours, on le sait depuis Marcuse et Foucault) que dans la décadence fin de siècle, et davantage dans une modernité thématique que formelle, éthique qu'esthétique.

On renvoie aussi à la fin de l'important chapitre de *Divino* intitulé « ¿Antiguos o modernos? ». Villena y explique que, contrairement à certains homosexuels « placardisés » et politiquement de droite, qui ne guignaient guère que la satisfaction de leur plaisir, et absolument pas le progrès des mœurs et de la société, Max/ Álvaro se sentait d'instinct du côté des révolutionnaires, même si cet instinct était davantage celui d'un anarchiste épris de liberté individuelle que celui d'un sympathisant du militantisme collectiviste. Ce dandy maquillé, poudré et ganté de soie refusait tout aussi instinctivement l'assimilation à ce milieu qui n'était pas le sien – celui des ouvriers, des paysans –, mais reconnaissait qu'il lui était « impossible de se sentir étranger à leur raison historique » (nous traduisons de la p. 144).

Les amis conservateurs de Max/ Álvaro, dans le roman de Villena, posent aussi la question cruciale du motif réel de ce désir de liberté, et de son articulation avec le politique, de la part des homosexuels de l'époque. Cette question a le mérite, derrière son cynisme, d'envisager les raisons les plus prosaïques de ce désir de liberté chez certains homosexuels de l'époque : « ¿Revolucionarios? Quiá. Modernos, gente trepidante entregada al júbilo y al cambio de pareja. Entiéndanlo de una vez. No son revolucionarios ni marxistas ni nada de esas cosas. Modernos, simple y llanamente, modernos atrevidos. »[52]

[51] *Id*., p. 79.
[52] *Id*., p. 146. C'est le personnage de Paquito Cortés, homosexuel mondain ami de Max, qui moque ces *snobs* fortunés comme lui, posant aux révolutionnaires, mais « amigos del postín y del escudo y de llevar

Villena imagine aussi la rencontre de son héros avec Dalí et Gala à Cadaqués, sous le signe de la modernité et de l'avant-garde : « [...] [É]l sentía que la vida, cuando merecía llamarse *vida*, atravesaba la modernidad. »[53] Dans *Divino*, un soir où l'on fête la liberté offerte par la République, avec force charlestons et coupes de champagne, la peintre Maruja Mallo, « la musa/actuante de los surrealistas de Madrid [...] » se met à danser « [en un ambiente en que] la cordura perdía su asiento y entraba (con ángeles negros) el reino de la libertad »[54]. Même si cette rencontre n'est attestée nulle part et qu'il s'agit plutôt d'une recréation volontariste de la part du romancier pour ancrer son héros dans la modernité d'une nouvelle sensualité, la scène, comme aussi celles avec Dalí et Gala, brille de la couleur du vraisemblable, et ce mensonge romanesque ressortit au « mentir-vrai » cher à Cocteau et à Aragon.

En résumé, même si Villena plaide dans son roman pour une modernité quasi politique des thèmes propres au discours de Retana – ce qui est certain –, on remarque que, d'un point de vue artistique, celui de l'écriture – sans même reparler ici de l'ambiguïté de cette stratégie de « camouflage » romanesque –, le style et l'organisation narrative de notre auteur, pour Villena, ne sont que superficiellement modernes, en dépit de quelques audaces. Il est temps de voir quelles sont ces audaces et de nuancer peut-être l'avis de Villena lui-même vis-à-vis de son cher Retana.

Les titres des dix chapitres de *Las «locas»*, qui raconte cette chronique du quotidien, en une journée de plaisir(s), d'un groupe d'amis homosexuels, jouent sur les ficelles habituelles de ce genre de production, avec des questions (« ¿Amigas o amigos? », I, qui rappelle l'ambiguïté de titres comme *Los ambiguos* ou *Mi novia y mi novio*, autres romans de Retana), des exclamations (« ¡Ay , Jesús, cómo está el patio!», II), censées, comme celle-ci, reproduire un ton, un langage spécifiques, pour dépeindre l'atmosphère frivole et frénétique de ce groupe, à mettre en parallèle avec l'ironique « Coloquio versallesco », V, qui moque les froufrous, les affèteries et les ronds de jambe du groupe. Citons aussi les titres, alléchants pour le lecteur, dotés d'un contenu tabou, tout en se voulant contempteurs du vice (« Los malditos hombres », III ou « Los rebaños de Sodoma », VIII)... Rien de très moderne, donc, ni dans le fond, dans ces titres typiques

---

los bolsillos llenos de reales » (le mot « postín » revient à plusieurs reprises dans le roman *Divino*, comme dans *Las «locas»*).

[53] *Id*., p. 117. C'est l'auteur qui souligne.

[54] *Id*., p. 133.

des productions populaires de l'époque, ni dans la forme, car être populaire n'est pas nécessairement être moderne.

À cet égard, le titre du dixième et dernier chapitre de *Las «locas»* est très instructif, car il est plein des ambiguïtés de l'écriture de Retana. Avec « Un drama "modern style" », outre la mise en abyme annoncée[55], on a affaire à la fois à l'adjectif « moderne », revendiqué – en anglais, de plus, ce qui est sans doute le gage d'une modernité supplémentaire – mais, en même temps, le *modern style* n'est rien d'autre, en art, que l'expression anglaise pour l'*art nouveau* français, le *jugendstil* allemand, le style *Tiffany* nord-américain et le *modernismo* espagnol, c'est-à-dire un mouvement qui en est à sa fin, détrôné qu'il est, progressivement et à partir de cette même date, par l'*art déco*. Ce titre montre encore une fois le décalage de notre auteur par rapport à l'histoire et à l'art.

Malgré tout, on notera qu'il n'est pas le seul à baigner dans cette ambiguïté : la modernité des années 20 est ici balbutiante, incertaine et hybride, car on est en 1919 : tout cohabite dans ces années 1915-1920, le *tardomodernismo* comme le *prevanguardista*, dans le magma parfois obscur et paradoxal des esthétiques de transition.

Une certaine modernité, aux contours vagues, est malgré tout revendiquée, dès la première page, à partir de la description du décor : « Todo era especialmente femenino y coquetón en aquella espaciosa alcoba, decorada con exquisita modernidad » (p. 41), ce qui sera une constante que l'on peut annoncer de l'œuvre de Retana, à savoir : la modernité par le lieu, le décor et les objets (la présence d'un gramophone, par exemple, p. 65), parmi lesquels des vêtements à la mode, même si ces éléments de décor sont mêlés d'emprunts au décadentisme (« el reloj de esmalte azul », « la cama turca » ou « los frágiles muebles de maderas claras », p. 41). On croit comprendre que le comportement « moderne » de personnages d'un même groupe ne peut surgir, pour le romancier, que dans des lieux adaptés qui disent aussi au non initié la modernité, et la spécificité, du groupe atypique en question.

[55] Annoncée par la dernière phrase du chapitre précédent, « ¡La hora de la tragedia había sonado! », à prendre au degré que l'on veut... le second, peut-être, puisque la « tragédie » se résume à un vol de portefeuille. Le suicide annoncé du héros volé, dans une posture grandiloquente et *camp* – c'est-à-dire d'un kitsch assumé – que n'aurait pas reniée les futures *drama queens* de *La cage aux folles*, n'aura pas lieu. Au passage : enfin un roman avec des homosexuels, qui, à l'époque, ne se suicident pas !

On objectera tout de même que cette modernité du décor, car elle n'est justement que *décor* et apparence, n'est pas la plus radicale des modernités, et que cette modernité de la *forme*, dans un certain sens, se substitue à celle d'une autre forme, celle de l'écriture, précisément, et qui s'avère, quant à elle, absente. Cette pseudo-modernité camoufle son absence formelle et esthétique par la surabondance et l'accumulation de ces meubles, accessoires, gadgets et pièces de vêtements, dans lesquels nous voulons voir, en opposition à ce prurit de modernité, une mise en abyme peut-être inconsciente du caractère superficiel et frivole de ce groupe, dont Retana était pourtant, dans la « vie réelle », partie intégrante.

Quant aux références à des danses nouvelles, elles sont, là aussi, ambiguës : plusieurs fois citées (rumba, p. 72), elles ne le sont pas de manière franchement laudative[56], mais, comme l'évocation de Raquel Meller ou de Pastora Imperio, icônes gays avant l'heure, elles représentent le côté hétérodoxe des personnages, supposément fous de danse, selon le lieu commun accolé aux homosexuels[57].

Dans le même ordre d'idée, les références à des lieux réels disent une certaine modernité, mais laquelle ? Celle des endroits à la mode, chic et chers, plutôt que véritablement modernes. Or, la mode, c'est ce qui se démode, disait Cocteau, non sans justesse, et ces lieux du tout-Madrid (Cf. le Ritz, p. 51, le Palace Hotel, p. 84, le Teatro de Price, p. 111, la Cibeles, p. 142) ou ces personnages prétextes à *name dropping* (cf. les danseuses populaires Pastora Imperio, p. 59, la Argentinita ou Raquel Meller, p. 67, Vicente Pastor, le torero, p. 76) sont davaantage le reflet d'une époque et d'une atmosphère passées que celui d'une modernité qui, elle, on le sait, devrait perdurer dans la diachronie si elle est authentique.

Quant à la thématique homoérotique, comment est-elle restituée et traduite, derrière les protestations de façade du prologue de Retana ? Les très rares hétérosexuels croisés dans le roman n'en sont pas pour autant loués par le pseudo-narrateur ou voix auctoriale. Par exemple, le personnage emblématique de Guillermo, frère de Rafael, est présenté comme un mâle agressif (« quedó afirmado en él el concepto de la honorabilidad y los deberes del macho »), voire brutal (« combatió al primogénito

[56] D'ailleurs, lorsque Retana écrit que Rafaelito tente de danser le *Tabaquiño*, il écrit : « [...] [S]e cimbreaba convulsivamente, con esos movimientos epilépticos característicos de la danza de moda » (p. 65), ce qui est pour le moins une description ambiguë, sinon péjorative, des danses dites « modernes ».
[57] C'est pourquoi, par exemple, le protagoniste gay du film *Diferente* (Luis María Delgado, 1962), sorti en pleine censure franquiste, n'est jamais nommé comme tel, mais il est dit « différent » car il aime danser.

valientemente, sin perjuicio de llegar a la agresión personal cuando las circunstancias lo exigieron », p. 96), prêt au chantage envers son frère : « [C]uando [Rafael] quería aplacarle o buscar su complicidad, no tenía más que brindarle un puñado de pesetas: recurso que si bien resultaba infalible, degeneró en abuso por parte de Guillermo, que explotaba su silencio y su benevolencia con demasiado cinismo. » (p. 96)

C'est même la patience et la sérénité de Rafael qui feront s'adoucir quelque peu le bouillant et hypersexuel Guillermo et son tempérament « eminentemente perforador » (sic) (p. 95). Selon nous, l'un des passages les plus importants du roman est cette altercation entre le frère hétérosexuel et le frère homosexuel. En effet, après cette présentation sombre de Guillermito, où le jeune homme excité menace de frapper son aîné dévoyé, Retana présente *a contrario* un Rafaelito sympathique et doté d'un bon caractère, qui présente à son frère – comme au lecteur – une profession de foi vibrante et fort peu banale à l'époque, que nous nous devons de reproduire *in extenso* avant de la commenter :

> –¿Causo algún mal a nadie con mis cosas? Si hago algo, siempre es de acuerdo con la parte beligerante, y nunca en perjuicio de un tercero. El que no esté conforme con mi modo de ser, que me quite lo que me da o que me retire el saludo.
>
> Luego, exacerbado, terminó:
>
> –¡Y hago con mi cuerpo lo que me da la gana! ¿Te enteras? (p. 98)

Plusieurs remarques s'imposent ici : derrière la métaphore guerrière du début de la citation, inspirée peut-être du récent conflit mondial, on lit surtout le plaidoyer pour un usage libre, responsable – personne n'est forcé, ici, et une quelconque transaction financière ne rentre pas en ligne de compte – et surtout privé, du corps, ce qui sera la revendication principale, des années plus tard, des mouvements de libération gays, mais aussi féministes. Face au « ¡[...] [D]e buena gana te daba un par de hostias! », réponse du jeune frère qui l'accuse alors de souiller son nom, la répartie de la « loca » ne manque pas de courage, ni le message adressé au public de clarté. Le frère hétérosexuel apparaît bel et bien comme le méchant de l'histoire, borné et violent. Le lectorat a reçu ici une leçon explicite de tolérance, grâce aux pouvoirs de la littérature et de la « mise en scène » théâtrale de Retana.

Ce n'est sans doute pas un hasard si les références concrètes à la répression possible, dans le Madrid de cette époque, de l'homosexualité en tant que trouble à l'ordre public se multiplient à partir de cette scène, suggérant par ce biais qu'il ne s'agit pas d'un conte que cette histoire des *«Locas»*, mais bien d'un reflet à peine déformé du réel de l'époque. Retana semble nous dire que l'arbitraire de l'autorité peut s'abattre à tous moments sur les « invertis », s'ils dépassent le seuil de tolérance, précisément, accordé à leur « visibilité » en tant qu'artistes ou nobles excentriques. Citons : « [...] [C]omo nos enzarcemos, vamos a parar en la Comisaría » (p. 107), ou, plus encore, la présence d'un policier en civil dans le public d'un spectacle de travesti : « –Andad con precaución, porque ese que está al lado de Juanita es policía. » (p. 116)

C'est d'ailleurs le spectacle d'un travesti, dans l'antépénultième et l'avant-dernier chapitres du roman (VIII et IX : « Los rebaños de Sodoma » et « El apio maravilloso »), qui constitue pour nous le véritable clou du roman, malgré ces deux titres racoleurs. Il est en réalité l'évocation amène d'un monde en soi, clos, mais brillant, menacé, mais joyeux, qui pourrait être un ghetto du fait de l'intolérance de la société hétérosexiste, mais qui, lui, accueille volontiers dans son îlot une faune d'hétérosexuels. Ces spectateurs-là, même si leur présence est motivée par le rire, sont certes issus du « premier sexe », mais s'en retournent pourtant admiratifs et vaguement troublés – en tout cas, émoustillés – par la démonstration artistique d'un individu du troisième sexe, qui leur offre une parenthèse – hélas, une parenthèse seulement – par inversion des valeurs de la prude et austère société espagnole du temps. Cette inversion s'opère aussi grâce à la plume experte et connaisseuse de Retana, et de l'intérieur, sans moquerie particulière.

D'abord, ces chapitres du spectacle travesti s'inscrivent dans le réel, non seulement avec la référence au Théâtre Price (p. 111), sur la Plaza del Rey, mais aussi avec la référence à la figure authentique d'Egmont de Bries, le chanteur et comique travesti qui fut la coqueluche du tout Madrid pendant ces années 20[58], y compris pour le public hétérosexuel. Ce dernier appréciait en effet ses imitations des grandes vedettes du *cuplé* de l'époque. Retana loue alors et l'artiste et son art, celui d'un homme qui, « amparándose en el sagrado pabellón del arte, como Egmont de Bries, lejos de

[58] Sur de Bries, voir L. A. de Villena *in El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, p. 87.

provocar un movimiento de protesta, conquista la voluntad del público » (p. 112-113), alors que, d'après notre auteur, il ne recevrait que quolibets hors de cette enceinte.

Magie de l'art, même celui, mineur, de l'imitation, qui permet de dire, faire et faire accepter certaines choses impossibles, tout comme l'art du roman par rapport à la « vraie vie », en quelque sorte... Retana insiste même sur la nouvelle acceptation du troisième sexe qui pourrait se faire jour grâce à un tel artiste, puisque « no faltan ciudadanos austeros que simpatizan con el joven y notable imitador de estrellas » (p. 112).

Ce spectacle « réel » compte, de plus, avec la participation de Pepito Rocamora, dessinateur de costumes, et Aurelio de Regoyos, écrivain sulfureux, doubles à peine déguisés de Pepito Zamora et d'Hoyos y Vinent, deux institutions gays de Madrid. Rocamora montre, sous la plume de Retana, une « générosité sans précédents » (p. 114), tandis que le second est tout autant présenté en bonne part, puisque : « [s]u único defecto era estar obsesionado por la inversión sexual (sic). » L'opinion publique, en revanche, est tancée discrètement, au détour d'une phrase, par la voix narrative-auctoriale : « Su excepcional talento [...] le ayudó a vencer los recelos que su alocada existencia despertaba entre esa parte de la sociedad *que ostenta la categoría de sensata*. » (p. 115, nous soulignons)

Au passage, c'est encore une fois le talent artistique, donc l'art, qui sauve l'inverti, tel cet Egmont de Bries, « admirable y admirado imitador » (p. 120), Protée génial pour lequel le romancier ne mégote pas ses compliments, allant jusqu'à clore ce chapitre par ces derniers mots ici cités.

Dans cette scène clef où Retana ose comme jamais prendre la défense de ses « coreligionnaires » (le mot est écrit), le personnage de l'écrivain Regoyos raconte l'histoire d'un ex-député pris en train de tenter de séduire un jeune homme dans un tramway, incident qui pourrait provoquer un scandale aux Cortes. Face à la défense présentée par l'inverti, certes comique pour le lecteur (en style indirect libre : « [...] [E]lla ha sido diputada romanonista y [...] la respetabilidad de una madre de la Patria no puede colocarse en tela de juicio »), Retana fait aussi réfléchir le lecteur et conclut, par la bouche d'un autre personnage, qu'il serait bon que les invertis se manifestent publiquement et cessent de vivre dans le mensonge et l'hypocrisie en menant une double vie : « Hay mucha *loca* tapada, y conviene que el público se entere, para que vea

que hoy el que no *torea* es porque no tiene con quién. » (p. 117-118) Donc, si les hommes politiques étaient aussi courageux que Regoyos/ Hoyos (modèle d'audace pour le romancier, dans la vie réelle), la société avancerait peut-être... Mais ce souhait s'arrête néanmoins aux propres ambiguïtés et paradoxes de l'homme Retana !

Le second chapitre consacré à ce spectacle, le neuvième, joue donc de son titre mi-chèvre, mi-chou, « El apio maravilloso », puisque l'inverti, « el apio »[59], « le céleri », selon la dénomination péjorative de l'époque, est tout de même, de manière oxymorique, « maravilloso ». De même, la voix narrative est toujours en admiration, pas du tout cachée cette fois, pour cette « femme succulente », plus femme que les vraies Julia Fons et Pastora Imperio. La de Bries masque, quant à elle/lui, « un homme doté de tous les attributs masculins » (p. 123) et se retrouve capable de troubler le plus sérieux et le plus viril des hommes, le pompier du théâtre (« capaz de intranquilizar al bombero de guardia », p. 124).

Cette confusion des genres, apte à confondre également les sens des spectateurs, quelle que soit leur sexualité, est un plaidoyer *queer*[60] avant l'heure, qui ne manque à l'époque ni de modernité, ni d'originalité et encore moins d'audace. De plus, via la figure de Regoyos, l'auteur rabat le caquet à l'un des personnages homosexuels du public, lequel raille ce spectacle efféminé et grotesque qui desservirait, selon lui, « la cause » homosexuelle et sa respectabilité (p. 125) : il s'agit là d'une polémique interne aux gays, qui n'est pas close encore aujourd'hui, que de savoir si les gesticulations des homosexuels efféminés nuisent à l'avancée de la reconnaissance du droit à l'« indifférence » envers les homosexuels en général.

On retrouve ces oppositions internes au milieu homosexuel – de l'époque, ici, bien sûr –, p. 127, lorsqu'un admirateur d'Egmont de Bries dit à un autre spectateur, une « *loca* perversa y disimulada », de quitter le spectacle s'il ne veut pas cautionner la dernière imitation de Bries, c'est-à-dire celle d'un... homme, tout simplement, ce qui semble précisément poser problème au spectateur en question, homosexuel honteux : « ¿Qué derecho tienen a ofenderle [a de Bries]? Cada cual se gana la vida como puede,

[59] Ou les injures de certains spectateurs lors du numéro d'imitation d'Egmont de Bries : « Mariposa, goloso » (p. 124) ou « Sape, sarasa, fuego » (p. 126), autres termes péjoratifs alors à la mode.

[60] Le « queer », anti-théorie d'origine anglo-saxonne apparue durant les années 80, questionne les identités sexuelles et cherche une manière de dissoudre les frontières de sexe, de genre et de sexualité, pour multiplier à l'infini ces « identités » et dépasser les étiquettes (gay, lesbienne, transsexuel...) en un vaste creuset qui rendrait compte d'un mouvement perpétuel contestant les normes sexuelles, culturelles et sociales, y compris celles mises en place par les minorités sexuelles elles-mêmes.

y con su trabajo no perjudica a nadie. » On notera, une fois de plus, que ce dialogue créé par le romancier dit, plus ou moins inconsciemment – ou par stratégie de – la valse-hésitation de ses propres pensées et de son comportement personnel face au voiler/ dévoiler de sa vie publique en tant qu'homosexuel caché.

Ce chapitre décidément très riche s'achève par un ultime moment important dans l'économie du roman et de sa possible propension à la lézarde. Il propose en effet, dans sa dernière page, une profession de foi sur l'érotisme dans les romans populaires, sous les auspices d'un Regoyos en charge de l'instance narrative. L'écrivain multiplie ici les références aux modèles décadents français, tel le maître en décadisme Octave Mirbeau, ici cité (p. 130), auteur du *Jardin des supplices* (1899) et du *Journal d'une femme de chambre* (1900), et décédé deux ans auparavant. Dans ses grandes lignes, la chimère « Retana/Regoyos » reproche aux continuateurs du romancier Felipe Trigo, cité nommément, d'avoir fait de la sexualité en général « algo que tiene visos de pecado » (p. 129). On relèvera le paradoxe, car ce jugement sur Trigo est très discutable, tandis qu'un Mirbeau, vingt ans auparavant, comme un Lorrain ou un Gourmont, d'esprit bien plus fin de siècle, étaient, quant à eux, davantage tournés vers cette idée de « perversion »[61].

Malgré tout, Retana proclame de façon générique que l'érotisme littéraire « no es sino el estallido de toda la rugente poesía, toda la amplitud vital y todo el grandioso estremecimiento de la Naturaleza » (p. 129), déclaration qui plaide pour le caractère naturel de la (de toute) sexualité, et va même plus loin : « Durante el acto sexual se piensa siempre en elevarse por encima de todos los prejuicios sociales y de todas las leyes » (p. 130) : pas de doute, même cachée derrière une généralité, c'est bien de toutes les orientations sexuelles qu'il s'agit ici, bien que l'homosexualité, par ailleurs raillée de manière trop hyperbolique pour être honnête dans les grandes lignes du roman, ne soit pas nommément citée.

Pour Retana, ici, la liberté sexuelle détruit les catégories sociales, credo gay s'il en est, en autorisant les rencontres de classes improbables, et elle va au-delà des dogmes, des conventions et même de la « Loi », à lire derrière « les lois ». *L'artiste*, enfin, en

[61] Il faut sans doute comprendre dans les paroles de Retana que, chez les décadents, la luxure était assumée, dans sa perversion même, au sens barthien du terme, c'est-à-dire de « sexualité improductive », tandis qu'avec Trigo, on se situerait davantage dans l'hygiénisme. Mais, même résumé ainsi par nos soins, le paradoxe demeure, et la lecture faite par Retana des auteurs français de son époque reste extrêmement subjective.

écho à l'exemple du Teatro-Circo Price, est vu comme le plus apte à remettre en cause les ou la Loi(s), par l'art, ici du roman, comme Egmont de Bries dans le sien, l'imitation[62].

La modernité, c'est aussi l'utilisation reconnue et explicite d'un langage particulier par ce groupe, comme le recours au féminin déjà évoqué[63], soit, moins spécifique, à des emprunts lexicaux aux langues étrangères : certes, ces pérégrinismes sont fort nombreux[64], dans plusieurs langues, dont le français, ce qui est le gage d'une certaine ouverture et même d'une certaine transgression[65], mais quelle modernité peut se dresser derrière cette écume de mots à la mode, sinon le snobisme de ceux qui parlent *comme*, mais ne sont pas (des Français, des Anglais, des Américains, etc.), et la critique de l'époque l'a d'ailleurs reproché à Retana ?[66]

On notera plutôt les jeux entre la fiction et le réel, à l'œuvre dans ce roman, présenté avant tout comme le reflet d'une réalité, avec « effets de réel » barthiens et noms d'emprunts proches des vrais, pour ménager les amis de la « vie réelle ». Mais ces jeux, selon nous, ne sont pas nécessairement à inscrire dans le champ de l'absolue modernité. Précisons, en effet, que ces jeux de miroir sont courants dans ce genre de littérature populaire[67] et en constituent des ficelles, qui plaisent au public avide de complicité et de

---

[62] De là à dire que, via une mise en abyme, Retana nous avoue ici qu'il est un imitateur qui fait volontairement des parodies – ou au moins des pastiches – de roman populaire, en reprenant les recettes à succès pour gagner le public, *mais* en y instillant l'homosexualité et d'autres audaces sexuelles et sociales, comme de Bries, pour ouvrir l'esprit du public à la tolérance via l'humour et le second degré, il n'y a qu'un pas que l'on se refuse à franchir tout de go.

[63] Moderne, car cette féminisation du discours, même moqueuse, n'est pas sans « heurter l'une des règles de fer de l'organisation sociale, qui est que les hommes s'expriment comme des hommes, et les femmes comme des femmes ». Cf. le très drôle et très juste article du linguiste Gilles Siouffi, « Les homos parlent-ils comme les hommes ou comme les femmes ? », *in* Patrick Mauriès (dir.), *Les gays savoirs*, Paris, Gallimard/ Centre Georges-Pompidou, 1998, p. 211, cité *in* N. Balutet, p. 205.

[64] « Bibelots » (p. 41), « budoir » (sic) (p. 44), « polisoir » (sic) (p. 45), « tailleur » (p. 56), « trouvaille » (p. 58), « toilette » (p. 66), « trousseau » (p. 75), « un raté » (p. 118), pour le français ; « grill » (p. 55), « smoking » (p. 76), « bar » (p. 108, encore entre guillemets à l'époque), pour l'anglais. Liste non exhaustive.

[65] « [...] [S]e preguntaba [uno de los personajes] con otros amigos afrancesados por qué esas ideas de transgresión y buen gusto siempre venían de París » (*Divino*, p. 79) ; et, dans *Las «locas»*, « una mirada *estilo París* » (p. 116), c'est-à-dire, dans le texte, le regard de séduction énamouré et audacieux lancé par un homme à un autre, comme il est censé être lancé à Paris, chez ces séducteurs sans vergogne que sont les Français…

[66] En réaction à ces critiques, faites aussi à Hoyos, certains écrivains galants, « comme J. Belda et Á. Retana, produiront leur propre parodie, la mêlant aux autres textes, installant très vite une redoutable confusion », Ch. Rivalan Guégo, p. 68. On peut se demander jusqu'à quel point cette parodie irrigue l'écriture de *Las «locas»*. Des éléments de réflexion sont donnés dans ces pages.

[67] Voir Ch. Rivalan Guégo, particulièrement p. 61-71.

(pseudo-)révélations à deviner derrière les lignes, comme autant de devinettes et de divertissements attendus.

Ces jeux entre réel et fiction ressortissent aux clins d'œil faits aux lecteurs, « entendidos » ou pas, davantage qu'à une révolution formelle. On citera l'âge du héros, « veinte años desde hacía siete » (p. 42), ce qui correspond à peu près à l'âge de Retana en 1919, lequel jouait, de plus, avec son âge supposé, puisque, comme le Dorian Gray, il paraîtra bien plus jeune que son âge et, ce, jusqu'à sa mort[68].

Nous considérons donc ce côté ludique comme artificiellement moderne, même si certains critiques trouvent qu'ils sont constitutifs de la modernité (et de la post-modernité, même, qui poussera le procédé à l'excès). Peut-être la critique veut-elle parler, dans ce cas, de la distance qui existe par rapport au processus de création, dans ces années 10-20 de passage à la modernité esthétique, et qui constitue précisément l'un des traits de la modernité esthétique ?[69]

Oui, mais chez Retana, on dira alors que c'est un jeu avec le public, où le cache-cache et le brouille-pistes avec la propre personnalité et la sexualité de l'auteur jouent le rôle le plus important : « Je dis sans dire, c'est moi et ce n'est pas moi, j'ai parlé avec ces gens, mais je n'en suis pas », traduirons-nous en synthétisant sa stratégie. Par conséquent, le côté spéculaire sur la création elle-même est fort ténu, même s'il peut exister.

On citera par exemple la référence dans une page de *Las «locas»* à un roman de Retana, *La carne de tablao*, de 1918, sans nom d'auteur, mais c'était un ouvrage qui venait donc de paraître, ce qui rend le clin d'œil évident, ainsi que la référence à deux romans galants, l'un de Joaquín Belda (*El alumno interno*[70]) et l'autre de Hoyos y Vinent (*Las frecuentaciones de Mauricio*, 1917[71]), les amis homosexuels de Retana. Quant aux références à l'actualité théâtrale, elles sont elles aussi présentes, comme

[68] Cf. L. A. de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, p. 23-27 : « El enigma de la edad. » C'est aussi de cette manière wildienne qu'est présenté le personnage de Pepito Rocamora (p. 114-115), et c'est là une obsession du romancier.

[69] Rappelons la définition de Carlos Serrano, qui parle du « *méta-*, du discours sur le discours, de ce travail sur les codes, [...] qui se systématise alors, pour devenir [...] le propre, le véritable signe d'identité de ce qu'il est convenu d'appeler la *modernité* » (c'est l'auteur qui souligne), cf. C. Serrano, « Le contexte international », *in* C. Serrano et S. Salaün (dirs.), p. 23.

[70] Malgré nos recherches, aucune référence à ce roman n'a pu être trouvée, pas plus que par les spécialistes consultés. Il n'a peut-être pas été publié.

[71] Présenté dans les bibliographies, dont celle de la BNE, comme une traduction par Hoyos y Vinent du roman d'un certain Sindley Place, écrivain anglais dont on doute fort, après maintes recherches là encore infructueuses, de l'existence même.

effets de réel – ces personnages vont voir les pièces à la mode – et aussi comme tentatives d'*outing* déguisé, lorsque le romancier mélange à plaisir auteurs à l'homosexualité présumée et auteurs à l'hétérosexualité assurée, dans une même évocation au féminin de ces dramaturges par les protagonistes du roman[72]. On entend alors parler de « las hermanas Quintero », de « doña Benita Pérez Galdós » et de « doña Jacinta [Benavente, sans doute] »[73]. Retana se prémunit ainsi de toute critique ou attaque contre sa propre vie privée en mélangeant gaiement monde *straight* et monde *gay* : Dieu – ou le Diable – reconnaîtra les siens, le public aussi...

On notera aussi quelques critiques contre la religion, comme dans cet exemple, dès la troisième page de *Las «locas»* : « [...] [L]a primera vez que un ciudadano se permitió favorecerle [a Rafael] con tocamientos inesperados, contaría él doce abriles, y no protestó porque se hallaba con su madre en un mitín católico » (p. 43)[74] ; ou dans celui-ci, où un prêtre, connu par le héros encore adolescent, est qualifié d'« ardent » par Rafael, et lui aurait même offert des chasubles et une bague bénie par le pape, à l'origine d'un miracle peu orthodoxe, à savoir que Rafael ait pu se réconcilier avec son amoureux Alberto (p. 86-87) : on est alors dans la lézarde du sacrilège allègre[75]. Cette forme de critique est d'autant plus audacieuse qu'elle se joue dans l'ironie acerbe, et que cet humour – d'époque – contre « les curés », dont la présence et le poids dans la société du temps irritait les progressistes et les laïcs, se fait en lien avec l'homosexualité, pour ne pas dire la pédérastie[76].

---

[72] « Outer », c'est révéler publiquement l'homosexualité de quelqu'un. On précise que la visibilité des homosexuels n'était possible que s'ils apparaissaient comme des individus efféminés à l'extrême, seule manière d'être perçus et de se revendiquer – par inversion mécanique et pragmatique – comme groupe distinct des hétérosexuels, même si la mode était, comme on l'a dit, à une certaine beauté androgyne de l'homme : les acteurs ou artistes homosexuels jouèrent de cette ambiguïté, comme Retana le fit, assurant qu'il « n'en était pas » dans la vraie vie, malgré son allure efféminée. Plus tard, sous le franquisme, la loi définira d'ailleurs comme plus dangereux le « maricón » ou homosexuel d'allure masculine, car indétectable, à la « marica », aisément reconnaissable car personne efféminée, et par conséquent facile à mettre hors d'état de nuire, voire inoffensive.

[73] C'est-à-dire à la fois de figures publiques hétérosexuelles et d'autres (plus ou moins perçues comme) homosexuelles. Tout ce passage est à lire p. 46-47.

[74] Mais le début de la phrase est « A creer a Rafaelito », ce qui ôte tout de même du poids à ses paroles, et exempte en tout cas la voix narrative – par précaution, on le sait – de toute complicité, dans ce cas, avec le héros.

[75] Et dans l'ironie amère, si l'on pense au motif de l'emprisonnement futur de l'auteur.

[76] C'est-à-dire l'attirance d'un homme mûr pour les adolescents. Les jeunes gens, chez Retana, sont bien jeunes, et lui-même n'aide pas à bien séparer chez le lecteur l'une et l'autre attirances sexuelles, entre homosexualité et pédérastie. Par exemple, le personnage de Juanito Sí-sí (« porque jamás había dicho que no a ninguna proposición contra natura », p. 128) est un dépravé âgé tout juste de seize ans.

L'humour permet de faire passer bien des critiques sans en avoir l'air, et Retana ne s'en prive pas[77], d'autant que l'on pourrait faire également une analyse du champ sémantique de la religion dans le roman, l'homosexualité étant assimilée à une religion « mantenida exclusivamente por sacerdotes que abominan de las sacerdotisas, a las cuales, sin embargo, envidian y suplantan » (p. 113)... comme la misogyne Église Catholique, sans doute ? En tout cas, celle-ci vaut bien celle-là, semble dire la voix narrative/ auctoriale.

Par rapport à la pédérastie, qui était souvent assimilée, à l'époque, à la pédophilie par le grand public, Rafaelito, porte-parole de l'homosexualité dans ce roman, condamne clairement les pédophiles, ce qui est nouveau à l'époque, et d'une manière on ne peut plus tranchée. Jugeons-en : « – No me explico que haya gentes que les gusten los niños pequeños para ciertas cosas. » (p. 85, après l'évocation d'un scandale impliquant des mineurs de douze ans)

La lézarde de Retana, ce peut être alors le choix de faire référence à l'actualité, mais, là encore, les remarques sont surtout destinées à faire rire : « – [...] Estos hombres del pueblo, cuando ven a las damas del gran mundo [eux, les personnages homosexuels du roman] se sienten bolcheviquis (sic). » (p. 58) Même si cette référence est parfaitement d'actualité, en 1919, elle est néanmoins superficielle et ne parle pas véritablement des rapports entre garçons du peuple (de gauche) et homosexuels mondains, bourgeois ou aristocrates (de droite). Nous verrons bientôt, en revanche, qu'il existe parfois dans ce roman une certaine réflexion sur le sujet des rapports de classes, non sans lucidité et autocritique, même cachées derrière le cynisme. Ici, en tout cas, la voix narrative (auctoriale, puisqu'elle est censée avoir connu ce groupe, sans dire jamais pourquoi elle serait si différente d'eux...) ne prend pas parti et se cache bien au fond du placard[78] de l'humour ironique.

---

[77] Mais l'humour n'est parfois pas aussi subtil, dans *Las «locas»*. Ne citons qu'un exemple, parmi d'autres du même genre : Juanito Sí-sí dit que, pour avoir l'air bronzé, il se passe de la teinture d'iode sur le corps, « Yodo, mucho yodo. ¡Cuanto más yodo, mejor! » (p. 129). Nous estimons inutile d'expliquer le jeu de mots avec « jodo », dans la grande tradition des paroles de *cuplé* à double sens, ni de multiplier les exemples de ce type.

[78] Dans ce roman, curieusement, le « placard » – le meuble, l'objet – joue un rôle important, puisqu'il recèle une petite boîte de santal avec le « trésor de guerre » de Rafael, c'est-à-dire ce que lui ont rapporté certaines de ses riches fréquentations – singulièrement celle du Marquis de Villamalo –, et l'on peut voir dans l'ouverture finale du « placard » contenant le « corps du délit », dirons-nous, un désir latent de la part de Retana d'en extraire au grand jour les secrets inavoués. Ce « placard », métaphore psychanalytique de l'espace des secrets de tout individu, est attesté dès le premier tiers du XX^{e} siècle, en

En outre, cette voix oppose, via les dialogues de ses protagonistes, la sobriété (sic) des tailleurs bleu porcelaine du héros et le mauvais goût de la « chusma encanallada » prolétaire (p. 57-58), ce qui constitue une réflexion somme toute limitée sur la chose politique…

Mais il y a un passage où ces personnages de la haute société discutent avec plus de lucidité de leurs drôles de rapports – tarifés – avec des hommes du peuple, soldat, groom, garçon de courses, mais aussi joueur d'orgue et même, audace supplémentaire, « un soldado de la Escolta Real » (p. 83) ! La comparaison que font les *locas* entre les jeunes gens de leur propre milieu et les rudes garçons issus du peuple, quand il s'agit de relations sexuelles, penche en défaveur des *señoritos* prostitués, beaucoup plus chers, mais bien moins dessalés. En effet : « – [...] ¿Dónde vas a encontrar tú por diez pesetas un señorito de *postín*? Y a fin de cuentas, ¿crees tú que te haría el mismo servicio? » (p. 77). Lorsque Rafael dit ironiquement à *la Duquesa* : « – ¡Cómo se nota que vos sois democrática y simpatizáis con la clase baja! », *la Duquesa* répond la « vérité », selon elle : « – Porque es donde se encuentran los verdaderos hombres de la raza: hermosos, resistentes... y económicos. » (p. 76)

Outre le cliché de la rudesse attractive des garçons du peuple, constitutif de l'un des thèmes de prédilection de l'homosexualité dans l'art[79], on remarque essentiellement que les rapports sexuels, ici, ne peuvent être que payants. La sexualité réelle et profonde de ces jeunes gens ne semble pas être un élément déterminant : alors, y a-t-il critique ou pas de ce genre de rapport(s) de domination par l'argent ? On peut le penser, peut-être, mais on se trouve alors pris entre une autocritique très cachée, une forme de lucidité et beaucoup de cynisme. Quand on sait que Retana mourra à cause d'un tel commerce qui s'est mal terminé, peut-être comme Pasolini ou, des siècles plus tôt, comme le Caravage, l'ironie de la réflexion saute à nouveau aux yeux.

On souhaiterait rapprocher cet extrait de ce que Villena, qui évoque aussi dans ses propres poèmes ces relations tarifées avec des jeunes gens du peuple désargentés, fait dire à certains de ses personnages de *Divino* : « – [...] [H]acemos el bien, porque

Espagne comme ailleurs dans le monde occidental, en tant que métaphore de l'homosexualité cachée. Cf., sur le sujet, le classique d'Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* [*Epistemology of the closet,* 1990], traduit en Espagne, en 1998 (Barcelona, La Tempestad) et en français, en 2008 (*Epistémologie du placard*, Paris, Amstaerdam, 2008).

[79] On pense, par exemple, aux gitons de Pétrone, aux paysans de Villon, aux voyous de Genet, aux Arabes du *bled* de Goytisolo, aux garçons sauvages de Villena, aux gigolos roumains de Bruce Benderson, pour en rester au seul domaine de la littérature.

ayudamos a estos chicos [de la juventud popular] a vivir y más de una vez les sacamos del arroyo, ¿no es cierto? » [dit Paquito Cortés][80] (p. 145 de *Divino*). Cynisme, quand tu nous tiens ![81]

Pour terminer cette réflexion, on voudrait relier ce roman de Retana à quelques textes européens de l'époque, qui parlent peu ou prou du même sujet, pour mieux apprécier la lézarde en question. Débutons par un court roman qui lui est contemporain, celui d'Yvan Goll intitulé *Sodome et Berlin*. Ce roman, situé de l'autre côté de l'Europe, un peu plus tard durant ces mêmes années 20, est moins amène que celui de Retana, mais on y retrouve une même préoccupation de chroniqueur sans illusions :

> [À] cette époque la perversion était la grande mode à Berlin. Le nihilisme moral, le désespoir physique étaient portés au paroxysme : pour leur échapper, les plus sensibles fuyaient vers les bocages de l'illusion et de la luxure. Sodome et Gomorrhe ressuscitaient à Berlin. On avouait publiquement son goût pour les drogues, on prônait l'envoûtement mystique, on affichait, malgré le § 175, des tendances homosexuelles ou lesbiennes. Et comme tout en Allemagne doit avoir cause et effet, une fiche de catalogue et une raison, cela s'appelait la Liberté, la vie intense, la grande frénésie, la divine extase[82].

Donc, on sent une même ambiance en Allemagne et une même ambiguïté de jugement narratif, même si le reste du roman ne parle pas uniquement d'homosexualité. En tout cas, dans son style et sa structure, ce *Sodome et Berlin* s'avère à la lecture plus avant-gardiste que *Las «locas»*, cela ne fait aucun doute. Par ailleurs, un titre comme *Primera actriz de vanguardia* (1929), autre roman de Retana à l'écriture bien peu avant-gardiste, ne doit pas nous abuser. Il récupère simplement un simple mot alors à la mode, à une époque où les plasticiens, cinéastes, dramaturges et poètes dits « de 27 » développaient, eux, de véritables « écritures » d'avant-garde, sans même parler de la prose et de ses tentatives du même type (Bacarisse, Jarnés, Ayala), ni même des romans

[80] L. A. de Villena, *Divino*, p. 45.

[81] C'est aussi le thème du roman très récent de Juan Bonilla, *Los príncipes nubios* (2003), où le protagoniste principal, d'abord employé dans une ONG, passe ensuite à l'organisation d'un réseau de prostitution d'hommes et de femmes issus d'Afrique, fournissant ainsi la *jet set* européenne en « chair fraîche », et affirmant qu'il donne à ses esclaves une vie meilleure et de l'argent qu'ils n'auraient sûrement pas eus dans leur tiers-monde.

[82] Yvan Goll, *Sodome et Berlin*, Saulxures, Circé, 1989 [1929], p. 72. Le § 175 allemand, institué en 1871, criminalisait les relations homosexuelles. Pourtant, on sait le climat de liberté (sexuelle), notamment à Berlin, de l'Allemagne pré-nazie, dont bien des romans se sont fait l'écho, parmi lesquels le fameux *Adieu à Berlin* (*Goodbye to Berlin*), de Christopher Isherwood (1939), porté à l'écran sous le titre de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972).

moins expérimentaux d'Unamuno, de Valle-Inclán ou de Gómez de la Serna, avec lesquels la comparaison formelle serait cruelle pour Retana[83].

De plus, si l'on élargit la réflexion à la production européenne ou nord-américaine des années 20, on se souviendra que la modernité y était en avance par rapport à l'Espagne, et Retana ne pouvait l'ignorer. Mais l'on redit que la prose la plus lue n'était pas celle-ci, et que les romans populaires constituaient précisément le socle académique, en fin de compte, de la production et de la réception en littérature.

Revenons donc à la lézarde du thème de l'homosexualité dans la littérature de l'époque : sur ce point, Retana n'est pas en reste d'audace pour l'Espagne, même si un Gide a l'air plus courageux en France avec son *Corydon*. Mais l'ombre de la condamnation de Wilde en Angleterre plane encore dans tous les esprits européens progressistes, et n'oublions pas que, lorsque André Gide publie son essai néo-platonicien en 1920, « está muerto de miedo »[84], alors qu'il s'agissait d'une édition très restreinte. Quant à son autobiographie avec *coming out*, *Si le grain ne meurt...* (1920), elle sort d'abord tirée à treize exemplaires, et ne paraît en édition courante qu'en 1926.

Même Proust, figure du gay Paris des initiés, prétend prendre les distances de la fictionnalisation et d'une apparente indifférence au sujet, apparemment noyé dans bien d'autres thématiques, dans sa *Recherche* (1919-1927) et met au point sa fameuse « stratégie Albertine »[85], pour parler de ces mondes cachés derrière les ors et les fanfreluches de l'aristocratie et de la bourgeoisie que sont ces *Sodome et Gomorrhe* (1922-1923), sur lesquels il se penche avec le même feint détachement d'entomologiste que Retana. Enfin, dans le domaine anglo-saxon, *Maurice* d'E. M. Forster, roman d'un amour homosexuel dans l'Angleterre victorienne, écrit dès 1914, ne sera publié, selon les souhaits de son auteur, qu'en 1971, après la mort de l'écrivain.

En conclusion, on dira que la lézarde de Retana réside davantage dans l'audace du thème abordé que dans la révolution formelle, esthétique, qui « emballe » ce contenu. Il

[83] Sur la modernité de l'écriture de Gómez de la Serna dans son époque, voir, par exemple, le sous-chapitre de B. Magnien « *Ramón Gómez de la Serna et l'avant-garde* », *in* « La prose d'avant-garde (1926-1934) », p. 224-226, ou mon article « Les années art déco de Ramón Gómez de la Serna : un Espagnol de l'avant-garde ? », dans les Actes du Colloque « Les années "Art Déco" : entre avant-garde et "néo-classicisme" (1920-1937) », organisé par l'Université de Reims, Pôle Patrimoine, Culture, Institutions, 2007, à paraître.

[84] Selon L. A. de Villena, Introduction à *Las «locas» de postín*, p. 16.

[85] On sait désormais qu'Albertine, aimée du narrateur « Marcel », est le masque de fiction d'un amour masculin de Marcel Proust, l'auteur.

est, malgré les précautions oratoires du prologue et, çà et là, dans les chapitres eux-mêmes, plus bienveillant, par exemple, qu'un Cansinos-Asséns ne l'est dans ses Mémoires, lorsque ce dernier évoque cette époque et ce monde-là[86].

Bien entendu, Retana ne peut aller trop loin, même thématiquement, et l'ambiguïté de son propos est un trait d'époque, quelle que soit la sexualité qu'il lui faut décrire – *a fortiori* l'homosexualité –, même si le lecteur gay – si l'on peut dire pour l'époque – trouvait dans ces romans bien du grain à moudre. Cette ambiguïté était non seulement de mise, censure et autocensure obligent, mais encore, ce genre d'écriture est à considérer comme la métaphore même du dire de la sexualité, un dire ardu pour exprimer ces sensations charnelles, mais qui engagent tout l'être, ce qui constitue une aporie pour l'écrivain qui ne veut pas tomber dans la pornographie[87].

De plus, si, comme on l'a dit, le prosélytisme homosexuel direct est alors impensable et impossible, la liberté de ton de Retana et sa « parodie » de roman galant hétérosexuel, en quelque sorte, permet de dire des vérités hardies, sous couvert d'amuser la galerie, ce qu'il faisait aussi :

> Y llegó lo más lejos que podía llegar, ya que la censura exigía –como mínimo– que al hablar de todo aquello no se evitasen las palabras *perversión*, o, *pecado*, y naturalmente todos los protagonistas terminaran mal. Pero ¿quién se atrevió –en clave– a retratar la vida homoerótica y aristocrática del final de la *belle-époque* madrileña, sino el Retana de ese libro de título atrevidísimo?[88]

---

[86] Voir Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato (Hombres–Ideas–Efemérides–Anécdotas...)*, t. I (1914-1923), Madrid, Alianza, 1985. Cansinos-Asséns va même jusqu'à *outer* certains artistes de l'époque, comme Pedro de Répide, Goy de Silva, le Chilien installé en Espagne Augusto d'Halmar, Ricardo Baeza, des figures somme toute mineures, certes, mais aussi Benavente et Hoyos, vrais secrets de polichinelle pour ce qui les concerne. Voir aussi, sur le sujet de la bohème madrilène, le roman contemporain *Troteras y danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala (1913), où l'on retrouve, au Théâtre-Cirque Price, Hoyos y Vinent sous un autre masque, celui d'un certain Honduras.

[87] C'est la théorie d'une « écriture impossible » de l'érotisme que développe Julia Kristeva dans son *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, relayée de manière convaincante par Christine Rivalan Guégo. De même, Juan Goytisolo fait remarquer dans un article sur Joaquín Belda que cet auteur « galant » contemporain de Retana, et contempteur, lui aussi, de la Restauration espagnole, utilise des métaphores gongorines pour dire le sexe (ici, de la femme) et l'acte sexuel sans jamais les nommer directement, censure oblige. Pour Goytisolo, Belda « gongoriza *malgré lui* a partir del momento en que se ve obligado a recurrir al uso de elipsis y eufemismos para imponer en sus lectores "su marca particular" », entre baroque et expressionnisme à la Valle-Inclán. Cf. Juan Goytisolo, « La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima » [paru initialement dans *Espiral*, 1976, n° 1], repris *in Disidencias*, Madrid, Aguilar/ Taurus, 1992 [1977], p. 313-353. Cf. aussi le sous-chapitre de Ch. Rivalan Guégo, « *La jouissance du verbe : Belda et Retana* », dans le chapitre « L'heure sexuelle », p. 192-194, sur les jeux avec les mots chez Retana.

[88] L. A. de Villena, « Álvaro Retana en el abanico de la "novela galante-decadente"», *in Turia*, octobre 1992, Teruel, n° 21-22, p. 27. C'est l'auteur qui souligne.

Laissons encore la parole à Villena, qui apprécie la valeur et l'importance de cette brèche, et pas seulement quant à l'expression de l'homosexualité, mais de la liberté en général :

> Gusto por la belleza, encomio de la homosexualidad, apoteosis de la juventud, androginia ideal y todo [...], con ese aire que la época solicitaba de *jazz-band*. Creer que el mundo es una breve noche loca. Que todo es picardía, que nada pasa. Que no hay más que guiño picarón de ojos, como en el cuplé. Cual el título de uno famoso y madrileñista todas las novelas de Retana son *Cuadros disolventes* [titre d'une pièce lyrique de Perrín, Palacios et Nieto, 1896], que querían ejemplificar una sociedad cosmopolita, avanzada y nueva que (como la vida del propio autor demostró) en España no llegó plenamente a fraguar[89].

Mais revenons plus particulièrement à l'homosexualité. Puisque l'on était désormais passé, à l'époque, du péché moyenâgeux et religieux, le « pecado nefando », à la pathologie, donc à la médicalisation de ce qui n'était plus qu'« un vice », Retana atteignait bel et bien au maximum de ce que l'on pouvait dire ou écrire. De plus, ces personnages avaient l'air inoffensifs et paraissaient bien s'amuser. L'auteur sut faire partager au lecteur, malgré ses dénégations[90], et souvent avec une vraie empathie vis-à-vis de ses personnages, une complicité dans la restitution bienveillante, mi-réaliste, mi-caricaturale[91], des mots, des comportements et des situations.

Bien sûr, dit encore Villena : « Todo está muy lejos – o no tanto – de lo que hoy conocemos por *mundo gay*; pero que en la España de 1919 se contara con tal desparpajo (pese a la cortina de autocensura y condena) es una novedad radical y valiente hallazgo »[92], c'est pourquoi ce roman constitue, on l'a compris, un « hito novedoso (independientemente de su calidad literaria) en nuestra literatura »[93]. On appréciera que le critique-poète l'oppose même, avec provocation, à une autre lézarde dans l'académisme, à savoir le roman d'Unamuno *Niebla*, de 1914 : « *Niebla* [1914] es una novela existencial y formalmente *moderna*, pero retrata un mundo, el de Augusto Pérez

[89] *Id*. ,p. 28.
[90] « C'est que même si l'exploitation de la thématique sexuelle s'accompagnait d'une dénégation narrative, comme toute dénégation elle incluait l'expression et la représentation de ce qu'elle condamnait », nous rappelle Ch. Rivalan Guégo, p. 209.
[91] Car la caricature est, selon nous, une expression du réel au carré.
[92] L. A. de Villena, Introduction à *Las «locas» de postín*, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.
[93] L. A. de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, p. 85.

y la pianista Eugenia, tan decimonónico – aunque se habla ya del cinematógrafo – que uno lo siente muy remoto, una España demasiado *profunda*, ¿no había otra?[94]

Pour Villena, c'est ce monde homosexuel, cette *sociedad rosa*[95], vécue sans honte, ni atermoiements, sans culpabilité ni remords, qui *est* le monde moderne, la Nouvelle Espagne des années 20 et de la première moitié des années 30 à venir. Mais c'est une société encore ghettoïsée, cryptée, et se refermant sur elle-même dès que le danger menace, qui est à lire derrière les extravagances et les divertissements fous de *Las «locas»*.

Ce roman en (relative) liberté annonce à la fois, thématiquement, les romans écrits dans les milieux gays espagnols post-franquistes, avec leurs codes et leur langage, ceux, par exemple, d'un Eduardo Mendicutti, d'un Terenci Moix ou d'un Leopoldo Alas, les poésies d'un Vicente Molina Foix et d'un Juan Antonio González Iglesias, les films d'un Pedro Almodóvar ou d'un Eloy de la Iglesia ou, pour la bande dessinée, d'une bédé de consommation courante comme *Vacaciones en Ibiza* de Sebas & Guille[96], et, dans une optique lesbienne, d'une bande dessinée récente de grande qualité comme *Salidas de emergencia*[97], sur la vie quotidienne d'un groupe de *bolleras*.

On précisera pour les amateurs d'histoires graphiques que le dernier titre cité est un équivalent lesbien de la série des bédés gays de l'Allemand Ralf Koenig[98], qui narre la vie quotidienne d'un groupe d'homosexuels dans la Cologne actuelle : son humour et l'universalité de son propos sur la sexualité et l'amour contemporains font que cette

[94] *Ibid*. C'est l'auteur qui souligne.
[95] Du nom de l'essai d'Óscar Guasch, paru en 1991 (Barcelona, Anagrama), le premier en Espagne sur le sujet, livre pionnier, mais qu'il fallu attendre, à cause de la glaciation franquiste, quinze ans après la mort du dictateur. On ne parlera pas ici, par manque de place, des rares œuvres artistiques sur le sujet, produites au compte-gouttes sur le territoire péninsulaire jusqu'en 1975 : Juan Goytisolo, bien sûr, pour les romans ; Jaime Gil de Biedma et Francisco Brines pour la poésie ; Luis María Delgado pour le cinéma et quelques autres... Le reste s'est exilé (de Luis Cernuda à Agustín Gómez Arcos, en passant, un temps, par Gil-Albert), même les chanteurs, comme les traqués Miguel de Molina et Luis Mariano.
[96] Barcelona, Egales, 2003.
[97] De Rosa Navarro et Gema Arquero, Barcelona, Odeonia–La Ciudad de los Libros, 2006, qui sont un peu les enfants post-modernes d'un Nazario. Les lesbiennes commencent à être visibles dans l'art (côté production), alors que, longtemps, seules en Espagne des figures comme celles d'Esther Tusquets et Ana María Moix incarnaient cette identité encore plus cachée que celle des homosexuels masculins, car une poétesse comme Gloria Fuertes, par exemple, était bien plus explicite dans sa vie que dans son œuvre... Mais c'est une autre histoire.
[98] Publiée en Allemagne depuis 1987 (chez Carlsen Verlag), en France depuis 1993 (chez Glénat) et en Espagne depuis 1987 également (chez La Cúpula), entre autres pays, avec un succès qui ne se dément pas depuis plus de vingt ans.

série peut être lue, comprise et appréciée par tous, et évite précisément le ghetto culturel pour *happy few*.

On veut dire par là qu'avec le retour d'une Démocratie et d'une législation véritablement progressiste, comme dans le reste du monde occidental depuis le vent de liberté qui a soufflé dès les années 60 et surtout 70, cette lézarde s'est agrandie. Désormais, en Espagne, la production gay et lesbienne, qu'elle soit littéraire, graphique ou cinématographique, a pignon sur rue[99], se vend – c'est sans doute, aussi, l'une des raisons de son acceptation médiatique, car il ne faut pas se cacher la réalité du marché – et se « consomme », dans des maisons d'édition spécialisées ou grand public, générant désormais, peut-être, un nouvel académisme : combien d'histoires produites par et pour des gays racontent-elles toujours les mêmes histoires, avec des personnages interchangeables, sans aucune invention formelle ? combien d'histoires produites pour le grand public – lecteurs, spectateurs, mais aussi téléspectateurs – ne font-elles pas apparaître le « gay de service », parfois, encore, sournoisement stigmatisé, sans lequel toute bonne fiction populaire qui se respecte ne saurait désormais exister pour pouvoir coller à l'air du temps ? Le phénomène est ici international.

La « société rose » produit donc, à la fois, des œuvres *de usar y tirar*, mais aussi, formellement, des chefs-d'œuvre, comme pour toute production artistique. Ce sont sans doute, dans ce cas, des œuvres qui, comme celles d'un Almodóvar (rentré quelque peu dans le rang depuis une décennie), d'un Álvaro Pombo ou d'un Juan Goytisolo, tentent moralement et esthétiquement de dépasser la simple problématique d'un désir particulier en l'universalisant, en la tirant vers celle, plus vaste et concernant tous les êtres, du désir en général. Lorsqu'une œuvre raconte des histoires propres à toucher le corps et le cœur de chaque homme et de chaque femme, non pas en gommant la spécificité d'un désir particulier, mais en le subsumant dans celui de la collectivité des « frères humains », elle est apte à leur parler, à nous parler véritablement à tous.

C'est peut-être cette ligne-là de partage qui sépare un socle d'académisme – maintenant que l'homosexualité, en Occident du moins, n'a plus à être dite à demi-mot – d'une lézarde propre à la modernité. Et, ce, même si la réaction conservatrice (triste pléonasme) et le puritanisme moralisant menacent, par cycles réguliers, d'un

[99] Voir mon article « Espagne », *in* Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 175-176.

retour toujours possible. N'oublions pas, en effet, que se joue ici le rapport entre une culture dominante et, malgré tout ce que l'on vient de dire, une culture, encore et toujours, dominée, car au moins en *minorité*, sinon en marge. Or : « Une culture dominante ne se définit pas d'abord par rapport à ce à quoi elle renonce, alors que les dominés ont toujours affaire avec ce que les dominants leur refusent – quoi qu'ils fassent du reste, résignation, dénégation, contestation, imitation ou refoulement. »[100]

La « morale du minoritaire », pour reprendre, cette fois, l'expression et le sens habituels de l'adjectif, chez le penseur Didier Eribon dans son essai sur Jean Genet, a joué des tours à Retana, dans son écriture et dans sa vie ambiguës, par rapport aux différentes stratégies adoptables face à cette culture dominante. Mais elle ne l'a pas empêché d'ébranler dans son pays, dès la fin des années 10, un socle présumé solide, inamovible et inaltérable… à tort.

Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims

[100] Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, Coll. « Hautes Etudes », 1989, p. 61, cité in Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, Coll. « Bibliothèque Histoire », 1996, p. 224.

El judío en la tela de araña : imágenes en conflicto en una novela africanista de Tomás Borrás

Résumé

La pared de tela de araña, premier roman de Tomás Borrás, fut considéré dès le début par la critique comme une grande œuvre d'ambiance exotique. L'action se déroule dans le Protectorat espagnol du Maroc. Le roman fut publié dans les années vingt, lors de la plus grande diffusion du séphardisme. Cependant, bien que l'œuvre partage certains des thèmes de celui-ci, elle fait étalage des lieux communs de l'antijudaïsme et pourrait même être interprétée comme étant opposée à ceux qui promulguaient de s'approcher du peuple juif.

Resumen

La pared de tela de araña, primera novela de Tomás Borrás, fue considerada desde el principio por la crítica como una gran obra de ambiente exótico. Su acción se desarrolla en el Protectorado marroquí. Fue publicada en los años veinte coincidiendo con en el momento de máxima difusión del movimiento filosefardí. Sin embargo, la obra, a pesar de compartir ciertos tópicos de éste, es un repaso a los lugares comunes del antijudaísmo, pudiendo incluso interpretarse como un enfrentamiento con los defensores del acercamiento al pueblo judío.

Abstract

La Pared de Tela de Araña, Tomás Borrás's first novel, was considered from the start by critics as a great work with an exotic atmosphere. The action takes place in the Spanish protectorate of Morocco. The novel was published in the twenties, just when the Philo-Sephardic movement was highly spreading. The book shares some topics with the movement. Yet, it makes a display of the commonplaces of antijudaism and could even be interpreted as confronting those in favour of getting closer to the Jewish people.

Juan José López Barranco afirma en su tesis doctoral que:

> La presencia del judío, la otra raza que cohabita con el moro en el norte de Marruecos es, al igual que sucedía en las novelas sobre la campaña del siglo anterior, más bien escasa y su caracterización no ha experimentado apenas variación. Siguen siendo ciudadanos de segunda, cuya vecindad, aunque tolerada, no parece despertar ni siquiera mediano entusiasmo entre la mayoritaria población musulmana. Sin duda, el desmedido amor por el dinero y el exiguo escrúpulo en la actividad comercial no resulta ajeno a esta peyorativa consideración, que también comparten los narradores y personajes cristianos de estas narraciones (2000, 378).

ISSN 1773-0023

Poco influyeron, pues, las políticas de acercamiento prosefardíes del doctor Pulido y compañía. Poco influyen hoy en día si, en una tesis doctoral de estudios literarios, encontramos justificado el desprecio generalizado (moros, cristianos, narradores) hacia cierto grupo étnico.

Christiane Stallaert (2003) observa la falta de rigor de los historiadores (y podríamos añadir la de los estudiosos de la literatura), ante la definición de términos tales como morisco o judío. Para la autora, el término más satisfactorio para estos grupos, en particular para la España medieval y moderna es la de grupo étnico que se define citando a Schermerhorn como « collectivity within a larger society having real or putative common ancestry, memories of a shared past, and a cultural focus on one or more symbolic elements defined as the epitome of their peoplehood » (2003, 4). A los judíos de Xauen, en 1920, o de Tetuán, en 1859, les conviene esta etiqueta más que la de raza. Por encima de cuestiones antropométricas, es el pasado común (el edicto de expulsión, la diáspora) y la cultura (la religión, la lengua), lo que les distingue de marroquíes y españoles. El concepto de raza ha estado, en cambio, asociado a clasificaciones fisiológico-morales y hoy en día se demuestra inane científicamente.

Y finalmente, ¿en qué se distinguiría racialmente el moro del judío? Como veremos en la novela, el personaje judío se infiltra sin ser reconocido en una montaraz cabila rifeña, por lo que los rasgos somáticos necesarios normalmente para la concepción de raza no son notables. Será entonces cuestión de carácter: avaricia, doblez… Sin embargo, estos rasgos también están anclados en el prejuicio hispánico hacia los moros. Pero, claro, todos son semitas.

Como nos enseña E. Said (2005), para conocer Oriente (y Marruecos es Oriente) está bien haber ido, pero lo que hay que hacer es haber leído, haber recibido mucha información, para que así nuestras observaciones estén filtradas por el prejuicio, y que cuando produzcamos un texto éste sea verificable en otros textos. Efectivamente, como veremos, la caracterización del judío norafricano apenas ha cambiado desde *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Alarcón, que no se caracteriza, digamos, por su originalidad con respecto a la imagen del judío, hasta la novela de Borrás. Sin embargo, un movimiento de carácter político-cultural ha hecho acto de presencia entre estos

años[1]: el filosefardismo, que contará con un extraordinario apoyo entre intelectuales (Cansinos Assens, Carmen de Burgos, Concha Espina) y políticos. Este movimiento se inscribe en otro más amplio, el de la Hispanidad o panhispanismo, generado como reacción ante el desastre del 98 que busca una alternativa en el ejercicio de un imperio cultural a través de la lengua y de los valores espirituales. Lo que trato de mostrar con estas páginas es como Borrás no aprecia el mensaje humanista que pudiera haber en el filosefardismo, pero se sirve de sus tópicos porque, en este momento, en España, han pasado a formar parte de stock de representaciones del judío. La falta de definición ideológica del movimiento prosefardí posibilitó, o incluso podríamos decir que generó el paso (como en los casos de Giménez Caballero o de Foxá) e incluso, la combinación (como en la obra que nos ocupa) de discursos filosefardíes y antisemitas.

El autor

Si se conoce someramente la obra de Tomás Borrás (Madrid, 1891-1976), podemos preguntarnos qué es lo que hace semejante personaje en un seminario sobre *le socle et la lezarde*: pluma del *ABC*, partícipe en el volumen colectivo *Poemas de la Alemania Eterna*, Periodista de Honor y Cronista Oficial de la Villa de Madrid, podríamos afirmar que se trata de uno más entre la larga nómina de autores fieles a los valores de la tradición, un perfecto representante de la cultura oficial del Régimen.

En torno a los años veinte alcanzó una gran notoriedad[2] que se vio coronada, en 1939, con la popular novela sobre las satánicas truculencias del bando republicano, *Checas de Madrid*. Su compromiso incondicional con los valores de la Falange, contribuyó a su olvido con la llegada de la democracia. La desmesura cuantitativa de su obra literaria y periodística (con la trivialidad que habitualmente ello genera), unida a la dificultad de situarla en una corriente artística, justifican tal vez, la pereza de los

[1] La novela fue terminada de escribir supuestamente en el año de la creación de la Casa Universal de los Sefardíes (1920) y publicada el año del decreto de concesión de nacionalidad "a los antiguos protegidos españoles o descendientes de estos y, en general, a individuos pertenecientes a familias de origen español que en alguna ocasión han sido inscritos en Registros españoles" (1924).

[2] En 1919, se estrena en el Teatro Real *El Avapiés,* ópera con la que se inicia su rica colaboración con Conrado del Campo. Para un mayor desarrollo de la colaboración entre músico y escritor, ver Albert (2006).

estudiosos ante su obra. No resulta sorprendente, por tanto, su desaparición en el panorama crítico actual[3].

Sin embargo, a partir del excelente estudio de Mechthild Albert (2003), no podemos despachar alegremente un autor que, si bien es innegable que forma parte de una tradición que alterna entre retrógrada y acomodaticia, tiene ciertos rasgos de interés que suponen una quiebra con los valores establecidos.

Miembro de una familia acomodada[4], desde su adolescencia publica artículos y cuentos en la prensa derechista. Durante los estudios de Bachillerato, arriesga su vida empachándose con la lectura completa de la Biblioteca Económica Filosófica: "una congestión cerebral. Está grave, pero puede salvarse" (1237). Tras dos años de zascandileo rousseauniano en la sierra, de vuelta a Madrid, se matricula en Derecho y comienza a escribir zarzuelas y revistas para el Novedades. La quiebra de la empresa familiar le obliga a abandonar los estudios y trabajar como camarero, ayudante de albañil y vendedor. Pero a los veinte años su vocación literaria se impone y decide dedicarse en exclusiva a las letras: en 1911 publica un libro de poesía: *Las rosas de la fontana*, y entra en la redacción de *La Mañana*. De redacción en redacción (*Tribuna*, *El Sol*, *La Nación*), de estreno en estreno (*El sapo enamorado, El hombre más guapo del mundo, Fantochines*..., llega a ser el autor oficial del Teatro Apolo), asiduo de la tertulia del café Pombo[5], alcanza durante los años de la dictadura de Primo de Rivera gran notoriedad y una posición económica desahogada, junto a su esposa Aurora Mañanos Jaufrett, *La Goya*, tonadillera de gran éxito. Contribuyó a la renovación de las artes escénicas, a través, por ejemplo, del acercamiento al teatro del Arte, a la pantomima (Jankovic, 2009), con su colaboración con artistas gráficos (Albert, 2006, 5-7) o como pionero en el teatro radiofónico (Barea Monge, 2002 y Albert, 2005). Facetas todas estas que, introduciendo su grano de innovación, no buscaban alejarse de las fórmulas comerciales.

Sin embargo, la República no resultará favorable para la pareja que, con un franco reaccionarismo, se posicionará frente a ella. Su carrera se verá coronada en este

[3] E. García de Nora (1971), que lo incluye en el saco roto de los narradores de transición, observa que "un silencio realmente extraño envuelve la figura y la obra de TOMÁS BORRÁS" (377).
[4] La información que a continuación se expone, proviene de unas pinceladas autobiográficas que el autor escribe en tercera persona para la introducción de la obra en la colección *Las mejores novelas contemporáneas*.
[5] Se trata del primer personaje a la derecha en el célebre cuadro de Gutiérrez Solana: *La tertulia del café Pombo* (1920).

momento por la llamada de Juan Ignacio Luca de Tena para ocupar las filas de *ABC*, desarrollando un periodismo más abiertamente político :

> Combatió también contra la ofensiva de la República, actuando en las elecciones y en los centros monárquicos. No fue difícil hacerle dejar sus comodidades. Y un día apareció en la redacción de *ABC*. Su misión, disparar contra lo malo de la República... que era todo. Y procurar sostener a las gentes en tensión y esfuerzo para evitar el hundimiento total de España en la deshonra, el bolchevismo, el crimen y el caos, y la desmembración (1967, 1281).

Su participación en la ajetreada vida política del periodo republicano fue tal que, según el historiador Ricardo de la Cierva, sería Borrás el autor de los documentos del supuesto complot comunista de la primavera del 36 que justificaría el Alzamiento (1969, 709). Herbert R. Southworth, tras dudar de la atribución ("Borrás conocería sin duda el panorama político español de la primavera de 1936 mejor que el autor de los documentos" [2000, 160]), acaba aceptándola "a falta de otros candidatos" (181). Sin embargo, el propio Borrás rozará inconscientemente la confesión sobre la creación de los falsos documentos.

> La casa de Borrás fue el último centro de reunión, coordinación y centralización de instrucciones, además de la propaganda, que se hacía a riesgo de la detención callejera. […] Y fue su éxito extraordinario cuando lograron [él y Carlos Ruiz de la Fuente, jefe de propaganda de Falange en el Madrid de la Guerra Civil] apoderarse de tras de las instrucciones que estudiadas y redactadas por el comité de rusos y españoles instalado en el Ministerio de la Guerra, minuciosa organización y planificación del golpe de Estado que se daría el primero de agosto para implantar… ¡ desde el Poder !... la República Socialista Soviética. Todos los libros que tratan de los inicios de la Cruzada, se refieren a esas hojitas, y algunos las copian. Salieron de casa de Borrás y circularon por toda España (1967, 1283-1284).

Su fascismo, cabe situarlo en la corriente más agresiva y "revolucionaria" que encarnaron las JONS de Ramiro Ledesma Ramos, del que fue biógrafo, junto a Juan Aparicio, Guillén Salaya, Giménez Caballero... En lo estético, esta corriente manifestó un tratamiento preferente por "los temas brutales, la violencia, el crimen, la prostitución, la enfermedad" (Rodríguez Puértolas, 1986, 501), lo que se vino a llamar tremendismo. Esta tendencia fue defendida por *El Español* y *La Estafeta Literaria,* publicaciones periódicas de "carácter militantemente fascista" (1986, 373) que, sin embargo, por este

asunto, se enfrentaron a otros importantes sectores del Régimen, como la Iglesia u otros sectores de Falange. Borrás tomó partido en esta polémica, declarando en el número 16 de *La Estafeta Literaria*:

> No puede ser almibarado quien sólo sabe de la miel que le untaron para que le devorasen las moscas. Se ha hablado, entre los mismos jóvenes, del *estilo brutal*, y de sus justificaciones. Si Cela, García Serrano, García Suárez (yo mismo, en *Checas de Madrid*), hemos hablado tajante y crudamente, no se tome a delectación por lo morboso, sino a propósito revulsivo (Rodríguez Puértolas, 1986, 501).

Por lo tanto, como podemos ver, Borrás no es simplemente uno más entre los autores fieles a la tradición sino que en su obra se encuentran divergencias que podrán llegar a transformarse en dominantes como es el caso del tremendismo en la narrativa de la temprana posguerra. Como dijimos, esta tendencia se encuentra presente ya desde primera hora en la obra narrativa de Borrás y, con la etiqueta de "estética de la crueldad", es estudiada a fondo por M. Albert como rasgo que le permitiría entrar en la nómina de los autores de vanguardia. Su obra narrativa resulta un puente entre el decadentismo y la vanguardia, una vanguardia que es producto, como dice García de la Concha, de "la exacerbación de ese modernismo romántico, mezcla de naturalismo, nietzscheanismo y subversión" (Albert, 2003,151).

Escritura y publicación de la novela

Un tanto embrollado parece el asunto de la escritura de *La pared de tela de araña*: firmada en 1920, publicada en 1924, su escritura está indisolublemente unida a la experiencia como corresponsal en la Guerra del Rif.

Juan José López Barranco afirma en su tesis que Borrás fue corresponsal en Marruecos para *El Sol*, durante la campaña que va del desastre de Annual a la pacificación del Protectorado, es decir, de 1921 a 1927 (2003, 1130). Mechthild Albert dice, en cambio, que ejerció esta función de 1920 a 1921 (2003, 73).

Lo cierto es que tenemos constancia de su presencia en África desde el día 13 de octubre de 1920, en el que firma un despacho en Kerikera, camino de Xauen, ciudad a la que se dirige ante la inminente toma por el ejército colonial español. Manuel Aznar lo

envía puesto que la toma de Xauen parece ser inminente y la noticia requiere una firma más prestigiosa que la del técnico militar Antonio Got[6]. Envía crónicas al periódico hasta el 30 del mismo mes, en el que desde Tánger, lejos ya de las incomodidades de la campaña y del agreste paisaje yeblí, reclamando la españolidad de la ciudad, zona internacional en la época. Después volverá a Melilla, el 21 de agosto de 1921, cuando, tras el desastre de Annual y Monte Arruit, la seguridad del presidio parece garantizada. Evidentemente, el tono y el contenido no pueden ser los mismos. Los títulos hablan por sí mismos: mientras en otoño de 1920 se alternaban telegramas y crónicas triunfalistas ("Nuestras tropas en Chefchauen" [*El Sol*, 15-X-1920, 1], "Los combates de Chefchauen" [20-X-1920, 1]) con estampas lírico-costumbristas ("El paisaje silencioso" [19-X-1920, 1], "Las Fiestas de la ciudad santa" [22-X-1920, 1]); en verano de 1921 predomina la crítica amarga ("Buscadores de muertos" [27-VIII-1921, 1], "¿Se habrá enterado el Señor ministro de lo ocurrido en Melilla?" [1-IX-1921, 1] o "La ingratitud de Melilla" [8-IX-1921, 1]).

¿Por qué si, como firma el autor, la novela ya estaba terminada en otoño de 1920 y cuando, tras el estreno de *El avapiés*, Tomás Borrás se encontraba en un momento dulce de su carrera, pasaron cuatro años hasta la aparición del volumen? La respuesta probablemente nos la puedan dar las circunstancias históricas a las que acabo de aludir, puesto que si en noviembre de 1920 las campañas del Rif marchaban viento en popa, ocho meses después, en julio de 1921, tuvo lugar el desastre de Annual que contradice su visión triunfalista de la epopeya colonial. Si tal y como aparece en el final del texto, la novela se hubiera escrito entre Tetuán y Xauen, en otoño del año veinte, es extraño entonces que no hubiera publicado antes del desastre. Aunque cabe preguntarse si la fecha con la que concluye la novela: "Tetuán-Xauen, otoño de 1920", no será una floritura de exotismo más, puesto que, a no ser que tuviera una fantasía oriental esbozada antes de su viaje africano, llama la atención que en la breve estancia de Borrás, en 1920, en Marruecos (desde el 13 al 30 de octubre, puede que una semana más) hubiera podido tomarse el trabajo de escribir una novela combinándolo con sus obligaciones como corresponsal. Quizás, si tenemos en cuenta esta hipótesis (que la

[6] Hoy en día nos puede llamar la atención la participación de Borrás en un diario progresista como era *El Sol* en ese momento, sobre todo cuando vemos el tono de exaltación bélica y colonialista de las crónicas que después serían incorporadas a la novela. Para la evolución ideológica de este periódico, véase González i Vilalta (2006).

novela se terminó posteriormente en España), se comprenda mejor que cuando por fin estaba preparada para ser publicada, el desastre de Annual la hiciera poco oportuna y eso le decidiera a guardarla en un cajón esperando que los ánimos estuvieran un poco menos caldeados.

Finalmente, con el golpe de estado de Primo de Rivera, en septiembre de 1923, se da carpetazo al expediente Picasso que cuestionaba la actuación del ejército español y responsabilizaba a Berenguer del desastre colonial. La situación vuelve a ser propicia para la publicación de la obra y, el primero de febrero de 1924, el semanal *Nuevo Mundo* publicitaba a toda página la próxima publicación por entregas de *La pared de tela de araña*, novela inédita de Borrás ilustrada por Bartolozzi. Las entregas comienzan el dos de mayo, llegando a su fin el catorce de noviembre del mismo año. Al día siguiente, las tropas españolas tendrán que retirarse de Xauen, pero para ese momento la novela ya era un éxito: publicada en volumen desde septiembre[7], Valentín de Pedro, en *Nuevo Mundo* (26-IX-1924, 30), le dedica una página de crítica laudatoria; la misma revista publica en otras dos ocasiones (22-X-1924, 9; 21-XI-1924, 30) sus retratos y unas líneas elogiosas; el diario *La Voz* (24-IX-1924, 7) también la alaba y reproduce un capítulo; la *Revista de tropas coloniales*, en su número de agosto, califica la novela como "brillante producción" (VIII-1924, 16) y, al mes siguiente, publica con ilustraciones de Bertuchi un capítulo de la novela de "nuestro querido y admirado" autor (IX-1924, 11).

En cualquier caso, lo que está claro, si cotejamos la novela con la tarea como corresponsal, es que alrededor de una cuarta parte de la novela sale directamente de la obra periodística. Prácticamente la totalidad de la segunda parte de la novela es una ligera reescritura (y a veces, ni eso) de sus crónicas de 1920.

Veamos un ejemplo. La crónica telegrafiada desde Sakia Cheruta el 14 de octubre y publicada el domingo 17, titulada 'Escenas de los campamentos de África. –La víspera de la entrada en la ciudad sant', acaba del siguiente modo :

> El general Berenguer, mientras el te (*sic*) se elabora, habla en árabe con el jeque. Cogolludo interviene de vez en cuando. Detrás de Berenguer, un negro con nuestro

[7] Madrid, Ed. Marineda, 1924. En 1931, la CIAP volvió a editar la novela. Curiosamente, esta casa editora pertenecía a Ignacio Bauer, presidente desde su fundación, en 1920, de la Comunidad Israelita de Madrid. No fue ésta la única obra de Borrás que publicó en esta firma, bajo la que, según Julio Caro Baroja (206), se agruparon muchos de los escritores que habían participado en campañas filosemitas.

> uniforme sonríe. Se ven en la oscuridad sólo sus ojos metálicos y su sonrisa de azúcar.
> La noche árabe, con aire perfumado, está llena por las notas de las guitarras de nuestros soldados y las canciones de nuestro Sur, que han sido antes árabes. Y estrellas que parecen remotos ojos que miran lo que hacemos, parpadean.

En la página 90 de la novela, a mitad del capítulo titulado "El paisaje sonor", encontramos este pasaje ambientado en el mismo campamento :

> El general Berenguer, mientras el té se satura de hierbabuena, habla en árabe con el bajá. Detrás de Berenguer, un negro con nuestro uniforme está en pie como un Otelo de teatro.
> La noche árabe, con su aire refrescado, como el agua se refresca con azahar, está llena con notas de guitarras de soldados y cantos de nuestro sur que han sido árabes. Las estrellas están tan cerca que parece que no hay, arriba, espacio infinito.

Con este fragmento, en el que el grado de reescritura es algo superior a lo habitual, podemos apreciar que el narrador testigo de la novela, del que desconocemos el nombre y la profesión pero le sabemos español y cuya intervención en la trama es prácticamente nula (describir estampas exóticas, exaltar al ejército español y, en particular, al general Berenguer en la toma de Xauen[8]...), es lector de *El Sol*. Bromas aparte, se puede apreciar el grado de importancia que tienen las crónicas de octubre de 1920 para la elaboración de la novela y por esta razón se recurrirá a ellas cuando puedan resultar de apoyo.

Argumento de la obra

Un moro rico e instruido de Tetuán, Abdala, se enamora de una muchachita, Axuxa, hija de un pobre tejedor. Abdala, a pesar de su vejez y de la oposición de su primera esposa, decide casarse con ésta. Las ceremonias y fiestas de la boda duran varios días, durante los cuales, Axuxa es instruida en el arte de amar por una *neggafa*, una "negra casamentera". A pesar de ello, cuando al fin llega el encuentro de los esposos en el tálamo, Abdala no responde. Axuxa se siente frustrada y confusa.

[8] El prestigio de Berenguer se encontraba en su cúspide. Incluso Lyautey considera que el Alto Comisario de España en Marruecos "procède avec une méthode, avec une sens de la politique indigène, avec une autorité qui lui font le plus grand honneur. Il a obtenu en moins de deux années des résultats incomparablement supérieurs à ceux atteints pendant les dix années précédentes". (Courcelle-Labrousse, 2008, 52)

Shalum, un joven y pícaro comerciante, que embelesa con su verbo y su gracia, sospecha la disfunción del viejo y urde un plan para satisfacer a la joven esposa. Primero convence a la criada de Axuxa, una "negrita" ingenua y supersticiosa, de que se trata de un embrujo y ésta se lo transmite a su ama. Para vencer el mal de ojo que recae sobre su marido, Axuxa debe realizar una serie de ritos mientras su marido duerme. Mientras los hace, llega Shalum y, haciéndose pasar por Abdala, posee a Axuxa. A partir de entonces, creyendo que la impotencia de su marido está superada, las exigencias de la joven son cada vez más acuciantes y la distancia entre el matrimonio se hace mayor.

Finalmente, tras una estancia de Shalum en casa de Abdala, el viejo descubre las intenciones del comerciante y empieza a sospechar la infidelidad de su esposa; sin embargo, antes de que su marido la castigue, Axuxa llama a su padre y solicita el divorcio alegando que sigue siendo virgen. Mientras tanto, Shalum ha huido al monte donde se refugia, casándose con una mujer de una cabila. Con el divorcio concedido, Axuxa vuelve con su padre pero, al día siguiente, es raptada sin que se sepa por quién. Abdala cree que se trata de Shalum e intenta matarlo pero, tras un intento fallido, reflexiona inseguro y envía a buscar a Axuxa a un criado suyo, Muley Idris, que contará toda esta historia al narrador durante el viaje[9]. Este narrador se limita a escuchar el relato de otros personajes con el que se teje el argumento; así pues, Muley Idris es prácticamente el narrador vicario de toda la primera parte.

En la segunda parte, "Xauen", Muley Idris, tras sus pesquisas en busca de Axuxa, acude a Xauen para contar al narrador el progreso de su investigación. Ya sabe dónde se encuentra Axuxa, en Beni Arós, un lugar santo para los musulmanes que, por lo tanto, había quedado libre del control y la influencia colonial. El narrador, al ser cristiano, no puede ir a rescatar a Axuxa por lo que piensa en recurrir a un judío. Muley Idris y el narrador acuden al *mellah* para buscar a alguien a quien encargar la misión: un platero llamado Abraham Yahuda Pinto. Los tres deciden que Yahuda irá a buscar a Axuxa y, tras esto, emprenden juntos un trecho del viaje hasta el puesto de policía de Beni Ider. Durante el camino, el moro y el judío irán alternándose para cantar las excelencias o para denostar el estado de la religión en Marruecos. La visión negativa que da el judío

[9] Juan José López Barranco objeta, con razón, esta opción narrativa puesto que "no parece la más adecuada para dar cuenta de la intimidad de los amantes o de sus recónditos pensamientos" (2003, 388).

corresponde con lo que vemos a lo largo de la novela: prostitución, gula, bisexualidad, *kif*..., dominan los sentidos de los cabileños; los santos de Marruecos son "la guerra, la lascivia, la hostilidad a lo de fuera" (Borrás, 1972, 135).

Cuando Abraham sale para Beni Arós, el narrador y Muley Idris se quedan en el puesto de montaña. Estas páginas le sirven al narrador para mostrar la vida cotidiana de un campamento y la administración de justicia por parte de la autoridad indígena fiel al colonizador. Días después llega Abraham Yahuda al campamento, disfrazado de moro y lleno de contusiones.

Por último, la tercera parte, titulada "Yebala (La montaña", narra el secuestro de Axuxa a partir de un supuesto relato de Abraham aunque el punto de vista sea el de un narrador omnisciente[10]. Presenciamos la vida bárbara de Jálak, el secuestrador a Axuxa, contratado por la primera esposa de Abdala, y la de otros bereberes de Beni Arós. El texto se recrea en la crueldad con la que tratan a la joven y en su formación como *chettaha* (prostituta). Cuando la formación ha terminado, los secuestradores y un viejo proxeneta la llevan a Tánger para que allí ejerza. Pero la policía indígena, advertida por el narrador, les sale al paso y la rescata.

En estos capítulos reaparece Shalum que ha transmutado su interés por Axuxa por la lucha por el poder. Jefe de una cabila cada vez más poderosa, sobre la que ejerce un poder absoluto llegando a ser considerado un santo, urde el asesinato del gobernador indígena de Beni Ider.

Axuxa rechazará el matrimonio que nuevamente le ofrece Abdala y será despreciada por su padre cuando éste vea su aspecto de *chettaha*. La muchacha que ha tomado conciencia de sí como mujer, del embrujo que ejerce en los hombres y del placer del sexo, no quiere volver a encerrarse con el viejo Abdala. Por otro lado, sabe que después de lo vivido, con las marcas que porta su cuerpo, no se puede plantear encontrar otro esposo y, en una conclusión que podría interpretarse casi como feminista, desea, como una Teresa de Cepeda al revés, ir a "la tierra de la civilización" para vivir como *chettaha*, porque allí reina la libertad y la fiesta y "las mujeres eran servidas por los hombres" (207)[11].

[10] De nuevo nos encontramos con las incoherencias narrativas.

[11] Téngase en cuenta el etnocentrismo que deposita el autor en la fantasía de Axuxa: en Marruecos las mujeres son secuestradas, tratadas como animales, etcétera, mientras que en Europa los hombres, caballerosos, sirven a las mujeres.

Sin embargo las cosas no pueden quedar así y el narrador europeo ha de imponer su moral. Abdala se pregunta qué le deparará el futuro a Axuxa. El narrador se recrea sensualmente imaginándose a la jovencita jugando al cosmopolitismo, entregada a fugaces amantes europeos y rápidamente cayendo en los bajos fondos, degradándose, pasando de prostituta a alcahueta. "Yo sí sabía su destino" (212), sentencia, con doble juego, el narrador.

Crónicas africanas:[12] los hebreos.

Según señala Eva Touboul:

> Aussi étonnant que cela puisse paraître, alors que, depuis près d'un demi-siècle, l'existence de Juifs hispanophones au Maroc et dans le reste du Bassin Méditerranéen est connue du grand public, les Espagnols qui s'intéressent à eux dans les années 1920 et 1930 semblent se poser sans cesse en inventeurs de cette branche éloignée de l'Espagne.(…)
> Mais ce qui intéresse au premier chef ces témoins, c'est l'espagnol qu'emploient les Séphardim. À la suite de Pulido, les voyageurs s'extasient de retrouver si loin de leur terre leur langue parlée par d'autres (2006, 128-129).

En Borrás, en el artículo que le sirve de esbozo a la novela también encontramos esta agitación del espíritu:

> Al oír el hablar nuestro idioma, nosotros nos conmovimos y empezamos a abrazarles:
> – ¡ No tengáis cuidado ! ¡ Ya sois libres ! (*El Sol*, 23-X-1920, 1)

En la reescritura para la novela de este episodio (la visita del narrador al *mellah*), su emoción desaparece, pero sí que nos dice que oye "hablar un recién nacido castellano, el castellano que todavía es romance" (1972, 109) que muestra el tronco común, de españoles y judíos. De ahí la piedad que genera el estado de subordinación indigna al que son sometidos por los moros y la asunción del rol de hermano mayor por parte del narrador. Y aún más cuando ese castellano arcaico es empleado para vitorear y agradecer al ejército español su liberación del yugo de los moros:

[12] Volanta de varias de las crónicas firmadas por Borrás para *El Sol*.

> – ¡Xed bien venidos! ¡Xed bien venidos! ¡Gracias españoles! ¡ la Reina! ¡Viva la Reina Isabel! ¡Viva España! ¡Muchas mercedes! ¡Mos lo robaban todo! ¡Estábamos espantidos! ¡Dios los truxo! ¡Xed bien venidos! (1972, 109)

Estos sentimientos, tanto de piedad entre los españoles, como de alivio y alegría entre los judíos, ya se encontraban en autores del siglo XIX como Núñez de Arce o Alarcón. El recibimiento además es el mismo que medio siglo antes en la entrada en Tetuán:

> – ¡Viva la Reina de España y su real compañía!
> – ¡Vivan los españoles!
> – ¡Viva la corona de España!
> – ¡Vivan los caballeros!
> El que así nos vitoreaba era el oprimido y saqueado pueblo hebreo (Núñez de Arce, 2000, cap IX).

O bien:

> – *¡Bien venidos! ¡Viva la Reina de España! ¡Vivan los señores!* –gritaban en castellano aquellas gentes; pero con un acento especial, enteramente distinto del de todas nuestras provincias (Alarcón, 2000, II, cap. 4).

La fraternidad que se manifiesta a través de la lengua también está presente en los nombres propios: "Las mujeres tienen nombres preciosos: "Clara Luna", "Sol Bello", "Deseada Felicidad", "Sahara", o "Flor de Azahar"" (Borrás, *El Sol*, 23 de octubre 1920, 1) o "Todos tenían apellidos españoles" (1972, 110).

Pero por encima de la lengua en sí, lo que conmueve a los españoles es oír un viejo romance castellano en tierra extraña. Es un elemento que no puede faltar en una obra que pretenda interesarse por los judíos. Como nos hace saber Eva Touboul (2006, I, 130s), *Los hebreos en Marruecos*, de Manuel L. Ortega, dedica 60 páginas a la presencia viva de romances en el norte de África, Giménez Caballero un capítulo de sus *Notas marruecas de un soldado*, y Foxá menciona los distintos romances que ha oído cantar durante su misión en los Balcanes. Borrás nos incluye la versión sefardita de un romance que pudo haber oído en Marruecos: se trata del *Romance de Delgadina*[13] que

[13] Es curiosa la sustitución de "sardinas saladas" de las versiones castellanas por la de "tocino" en el romance que transcribe Borrás.

los personajes oyen cantar dulcemente, a la hermana de Yahuda, desde el fondo de la casa. Este romance le sirve al narrador para tender lazos entre Xauen y Castilla. Borrás dedica casi dos páginas a la trascripción del romance que, cuando acaba, deja sumido en la emoción al narrador.

> Yo tenía oprimido el corazón. Aquel romance bárbaro, aquel poema de la Edad Media española estaba vivo en Xauen desde hacía siglos. Era una llamita de nuestro espíritu alimentada, avivada, inextinguible en el fondo del barrio maldito, del barrio sembrado de sal. Era el idioma, momificado en aquel calabozo, el idioma todavía niño, pero intacto de contaminación, preservado en aquel hoyo de murallas como la flor decantada del alma (1972, 121).

A través de este romance descubre la función de España en Marruecos, que se le revela como una misión espiritual, una tarea que puede regenerar a dos pueblos unidos por el vínculo de la lengua. Así lo ve, por ejemplo, Valentín de Pedro que considera la obra como un canto amoroso y comprensivo a Marruecos, en el que se acentúan los aspectos humanos :

> Y en todo el libro, ¡qué amorosa delectación al pintar personas, ciudades y paisajes! Ese maravilloso Tetuán… La emoción del poeta, al oír en la casa de unos judíos de Xauen, en los labios de una muchacha, el legendario romance de *Delgadina*… (26-IX-1924)

También Entrambasaguas destaca la inserción del romance, interesándose por el aspecto folklórico de la novela. Sin embargo, su visión es muy otra. Si Valentín de Pedro considera que el moro (y el judío, a través del romance) aparecen tratados sin el odio característico del español por el otro, en la introducción de Entrambasaguas se destacan "*la sensualidad materialista* y la crueldad innecesaria de los marroquíes" (1967, 1308, el subrayado es mío). Es más, la descripción del carnaval moro hubiera tenido que servir "para desistir de intentar labores civilizadoras, si el hombre no tuviera la vanidad satánica de redimir a seres, dejados de la mano de Dios" (1309). Está claro que el desarrollo de la historia juega en estas dos interpretaciones: en la primera, el colonialismo marroquí español está, mal que bien, en una fase expansiva, mientras que Entrambasaguas todavía no ha asimilado la reciente independencia de Marruecos.

Por otro lado, vemos que el narrador recurre a un judío para que le sirva como ayudante en la misión de encontrar a Axuxa. Abraham Yahuda es, por lo tanto, un personaje que muestra la suficiente valentía e inteligencia como para infiltrarse entre las tribus más bárbaras de la Yebala y para que, gracias a su actuación, la heroína sea liberada. Si nos limitamos a analizar sus actos, se trata del personaje que sale mejor parado de la novela: Abdala es fatalista e impotente, Axuxa es una víctima, a Shalum le mueve la avaricia y la lujuria, mientras que Muley Idris y el narrador apenas intervienen en los acontecimientos, limitándose a denunciar a la policía indígena el paradero de Axuxa.

Sin embargo, la inteligencia y la habilidad se convierten casi siempre en defecto cuando el personaje en cuestión es judío. Éstas están movidas por la avaricia y la venalidad: cuando el narrador y Muley encuentran a Yahuda por primera vez, éste oculta la joya que estaba lustrando temiendo que quieran quitársela. El narrador, para darle confianza, le lanza un duro y le dice abiertamente, mostrándole *a priori* su visión de los judíos, que acuden a él para hacerle ganar dinero. En el trato, el narrador, primeramente, propone pagar cierta cantidad por cada día que tarde el judío en encontrar a Axuxa, pero Muley Idris considera que "con soldada moneda por día, *alijudi* tardar mucho, estar sinvergüinsa" (124). Una vez cerrado el trato, que fija una cantidad invariable, el narrador, para sellar el acuerdo, se interesa por una pulsera que vende el judío por cuatro duros. Como Abraham oye decir al narrador que le parece barata, se la vende finalmente por cinco. Tampoco la hermana de Yahuda permanece insensible al dinero hasta el punto de que nos la presenta como a "un sediento que se ahogase en un río" ante el tintineo de las monedas.

Si la avaricia es uno de los lugares comunes en la caracterización de los personajes judíos que estudia Michäel Prazan, otro de los tópicos (que, según dicho autor, ya estaban definidos en la literatura del siglo XIX), es el de cierto tipo de entorno: "Tout ici évoque la saleté, l'impureté et la grossièreté" (2005, 40). Esta suciedad es lo primero que se nos dice de Abraham Yahuda: un judío "joven y horriblemente sucio" (Borrás, 1972, 118), del que el narrador teme "sus picores y sus piojos" (135). También su hermana hiede "como si empezase a pudrirse" (126) y al narrador en la platería le falta el aire dentro del puesto de Yahuda. Igualmente, para describir la platería y su ambiente

se utilizan adjetivos tales como pobre, lívido, ralo, enfermizo, raído, negro, terroso y tosco.

La judería es una callejuela miserable y hedionda a la que se desciende por una escalera iluminada por velas. La imagen de descenso y de las velas nos da una angustiante sensación de asfixia. La situación de marginalidad habría llevado a los judíos a la degeneración física como vemos en la desoladora descripción de la judería:

> El linfatismo, la anemia, decoloraban los cuerpos esqueléticos. La estatura había disminuido. Gente de labios blancos. Hombres de cuarenta kilos. Las casas, verdaderas mazmorras. La primera habitación, vestíbulo y retrete, almacenaba el estiércol humano desvaneciendo con el olor (110).

Otro de los motivos inevitables ante el tipo del judío es su descripción física desagradable; así, la dulce cantora del romance se transforma en "gorda y linfática" (125). Encontramos en Yahuda los tópicos del judío usurero, un personaje caricaturesco que, aparte de su obsesión por dinero, tiene ciertas características morfológicas. Siempre que aparece un personaje judío viene acompañado con una descripción física que acumula rasgos desagradables y ciertas constantes. Para Prazan, el judío usurero se caracteriza por "l'inclination des yeux, la forme du nez, la position des doigts, [...] ils sont les éléments convenus et indispensables à son identification" (2005, 41). En la platería encontramos "ojos desconfiados" (Borrás, 1972, 117). Pero es con una serie de hipérboles sobre el tamaño de la nariz de Abraham Yahuda Pinto, torpe remedo quevediano, con lo que se perfila de un solo trazo el retrato de Yahuda, que se presenta como una narizota de la que se burlan hasta los objetos. Nada menos que dos páginas dedica al "estigma" que es calificado como "monstruo", "monte", "islote", "hipopótamo" ; hay numerosas asociaciones con la oscuridad y el infierno, y explica el que los judíos vayan encorvados porque quieren esconder su nariz, cosa imposible; en otras palabras, los judíos no son asimilables.

No nos encontramos, por tanto, ante el judío en vías de integración en la sociedad europea que despierta el temor de un complot universal, sino ante unos pobres diablos que viven acobardados en la ignorancia: por ejemplo, como hemos visto arriba, vitorean a Isabel II puesto que creen que sigue siendo reina. Algo semejante ocurre en el

Diario...[14] de Alarcón que sin duda había leído. Borrás también busca la risa del lector, puesto que añade al anacronismo político el del vestido :

> La calle estaba llena de túnicas negras de hombres y batas blancas de mujer, batas de polisón. [...] Las túnicas negras se quitaron el gorro y las batas de polisón lloraban vitoreando a Isabel II, vago recuerdo de la guerra del 60. Las batas habían estado desde mediados del siglo anterior esperando un acontecimiento que les permitiera ostentarse. (1972,109)

Al utilizar la metonimia, deshumaniza a los hebreos transformándoles en objetos ridículos, viejos y fuera de lugar. Además, la idea de esperar indefinidamente algo que ya no va a llegar es otro de los tópicos del antijudaísmo cristiano.

La audacia de Yahuda contrasta con lo asustadizo del resto de la comunidad. Los judíos viven atemorizados y no saben hacer valer sus derechos. Tras la toma de Xauen, los españoles van imponiendo su misión civilizadora que se manifiesta en la liberación de los árabes cultos de los hostigamientos de los bereberes y en la supresión del trato denigrante hacia los judíos, pero estos, que continúan atemorizados, conservan sus viejos usos. De hecho, el narrador interviene directamente en el episodio en el que un judío se descalza al pasar ante la mezquita. El narrador le insta a que se calce, puesto que, con la llegada de los españoles, los judíos tienen ese derecho; pero, al hacerlo, un moro que está ante la mezquita, detiene su oración y se dirige al judío insultándole. El judío se refugia tras el español e invoca la nueva ley. El español acompaña al judío al barrio hebreo "para que no tuviese miedo" (109).

Una característica más, que en un personaje normal sería positiva, es la extremada capacidad de mediación que encontramos en Yahuda. Su facultad para hablar lenguas le permite interrelacionarse con unos y otros y el narrador le confía la misión puesto que "el judío es la mitad moro" (116): en el burdel de la aldea yeblí, Yahuda es capaz de

[14] Cerca de la plaza hízome reír y diome que pensar el siguiente diálogo, que acabó de revelarme la historia entera y el carácter de los judíos.
– ¡Viva la Reina... inglesa! – exclamó un hebreo de diez o doce años, fingiendo un entusiasmo loco al vernos pasar.
– ¡No digas eso! – le advirtió una muchacha, o, por mejor decir, una mujer de su misma edad.
– ¡Viva la Reina... francesa! – rectificó entonces el chico con redoblada energía.
– ¡Hombre, no!... – repuso la joven, llena de miedo.
– ¡Viva la Reina... española! – exclamó, por último, el israelita, temblando, como un azogado. (II, cap. IV)

confundirse entre los pocos clientes y enterarse del destino de Axuxa. Sin embargo, cuando trata de ser amigable con el narrador o con Muley Idris, no despierta su confianza. Esta gran adaptabilidad hace que el personaje tenga una identidad vacía por lo que un judío es intercambiable con otro judío: "el judío se repetía a lo largo de la calleja, una, dos, varias veces, muchas veces, como si un judío y su tiendecilla fueran reproducción de la primera tiendecilla y del primer judío de la calle." (117)

La astucia de Yahuda es tal que logra engañar a sus compañeros de aventura: al regresar de Beni Arós, Muley está contento al verle magullado porque consideraba que era inútil la participación del judío; pero, en realidad, se trataba de una treta. Abraham creía que el narrador tenía un interés personal por Axuxa y que, gracias a sus investigaciones, podrá encontrarla y hacer con ella lo que quiera; por eso le hace creer al criado de Abdala que ha fracasado en su misión cuando, en realidad, las magulladuras son falsas. Por lo tanto, vemos que el judío es astuto pero también malpensado; sin embargo, habría que reconocer que muestra una fidelidad extremada por el narrador contratante de sus servicios, que le lleva a adelantarse a los que supone sus deseos. Tras descubrir el pensamiento retorcido de Yahuda, el narrador muestra cara de disgusto y, con desprecio, le arroja al judío las monedas prometidas. Éste teme ser golpeado, pero coge las monedas a gatas y se retira "saludando como un animalito sumiso" (184). Fácilmente se intuye la figura de Judas que, por unas monedas, es capaz de vender a una persona: "– Ya tienes la niña a tu alcance – venía a decirme su expresión astuta y complaciente. Unas cuantas monedas y caerá en tus brazos y te la podrás llevar" (184).

De todas formas hay que tener en cuenta que, aunque esté en estilo directo, es el narrador quien proyecta estas supuestas palabras en el personaje y que tal vez correspondan a los deseos ocultos del español.

El rechazo del español ante la propuesta del judío es, en el fondo, el rechazo a la convivencia en igualdad en Marruecos, una convivencia que podría haber llegado a ser fértil. Axuxa, en la que podemos ver una alegoría del país magrebí, es maltratada por los bereberes que no reconocen su humanidad y se ve frustrada ante su marido, el árabe, impotente. Pero el narrador occidental, "pour devenir un orientaliste – au lieu d'un Oriental –, il a dû se refuser les plaisirs sensuels de la vie domestique" (Said, 2005, 190) y aunque sabe sus deseos, solo ve en ella una prostituta.

Pero volvamos a nuestro personaje, Abraham Yahuda, que sale incólume de la tienda del narrador. Muley le insulta, le llama "hijo de tus padres" (insulto muy celebrado entre los moros) y otro moro llegará a intentar matarlo, lo que evitará la providencial actuación de un sargento español. El odio entre moros y judíos aparece en repetidas ocasiones: el episodio de las babuchas; de camino a Beni Ider, cuando Muley quiere pegar a Yahuda; en la judería, donde antes de salir, Muley orina en mitad de la calle... El español se presenta entonces como civilizador frente a la violencia del moro y a la falsedad del judío: "El falso cariño de Yahuda no había desarrugado el ceño al adusto" (Borrás, 1972, 127). Este odio, que no se combate de modo real sino que se utiliza hipócritamente para hacer presentar como necesaria la intervención de un pueblo pacificador y civilizado. ¿Qué mejor país que España, unida por vínculos históricos, geográficos y espirituales con moros y judíos para llevar a cabo esta misión?[15]

Finalmente, el narrador siente en el fondo igual desprecio por judíos y moros. A estos últimos los divide en bereberes y árabes. Los primeros, ejemplificados por Jálak, están llenos de vigor, son individualistas y no pueden formar una nación. Son seres primitivos, brutales, entregados permanentemente al placer y a la violencia, tratando a sus mujeres como bestias de carga. Los árabes aman a su país, son cultos, y aceptan el progreso que puede aportar Occidente, pero son un pueblo decadente, sin fuerzas generadoras, como Abdala. Pero, al cabo, hay más identificación con los crueles bereberes que con los sefardíes (a los que nunca llama así, evitando recordar el vínculo) o con los moros fieles al Protectorado español[16]; y aunque en el breve instante de idilio con los judíos, embelesado el entendimiento por el canto del romance, el narrador español interprete que la lucha de España es la del "poder de lo inmaterial" (1972, 121), al final no hay nada que permita entender qué hay de bueno en la presencia de España en Marruecos si no es la manifestación de una superioridad (¡y a qué precio!) bélica. Esta superioridad se pretexta como una intervención pacificadora entre dos grupos que mutuamente se desprecian y que a su vez son despreciados por el colonizador. El personaje español observa que: "Aborreciéndose, el hebreo vive a costa del musulmán

[15] A lo largo de la segunda parte se insiste en las semejanzas paisajísticas de España con Marruecos (Guadarrama, Serranía de Ronda, Andalucía, huerta valenciana). También Xauen se parece por fuera a un pueblo andaluz y por dentro a Toledo.
[16] Ver Mechthild Albert, (2003, 164s).

y le es imprescindible a este para el comercio, para ciertas diligencias de la vida y también para tener en quien descargar sus cóleras, para disponer de un esclavo" (116).

La idea que nos transmite la novela es que los españoles, en cambio, aborreciendo a unos (parásitos, cobardes) y a otros (violentos, montaraces), encontrado en ambos grupos la doblez del semita (Shalum y Yahuda son, a su modo, traidores), viven a costa de los conflictos de los autóctonos que les son imprescindibles para justificar su presencia.

Historia de un nombre

Por último, quisiera resaltar cierto detalle que, en el momento de la salida de la novela, no pudo pasar desapercibido y que desde luego no es gratuito.

Quien esté algo familiarizado con la actualidad de principios de siglo tal vez le suene cierto nombre: Abraham S. Yahuda[17]. Si no es así, esta cita de las memorias de Cansinos le permitirá hacerse una idea :

> –¿Sabe usted que ya soy tan conocido aquí como Galdós? Ayer fui a una sombrerería a comprarme un sombrero... y al dar mi nombre para que me lo enviaran al hotel, el comerciante se me quedó mirando estupefacto y me dijo: – Ah. ¿Pero es usted el doctor Yahuda? ¿El de las conferencias? ¡El sabio sefardí!...(I,1996, 458)

Nacido en Jerusalén en 1871, participante en el primer congreso sionista, el doctor Yahuda fue invitado por el Gobierno español, en 1913, para pronunciar una serie de conferencias sobre lengua y literatura rabínicas. La intención del Gobierno era atraerse las simpatías de los sefardíes de Marruecos y dar a la comunidad internacional una imagen de tolerancia religiosa. Gracias a su presencia, España pudo dar una imagen de tolerancia y apertura, necesaria para la reintegración del país en el grupo de naciones que se consideraban a sí mismas como civilizadas y capaces de llevar a cabo, por lo tanto, una misión civilizadora en las colonias. El *lobby* filosefardí español se hizo eco de su presencia y las conferencias tuvieron un éxito tal que se repitieron al año siguiente con semejante resonancia. Desde la prensa parte una campaña para que se le cree una

[17] Consúltese, por ejemplo a Gonzalo Álvarez Chillida (2002, 265-267). Por si quedara alguna duda en que la coincidencia es buscada, nótese que tras la S. de Abraham S. Yahuda se esconde el nombre de Shalom. Shalum es el nombre de el otro de los personajes negativos pero inteligentes que pueblan la novela.

cátedra de Lengua y literatura rabínicas en la Universidad Central de Madrid, iniciativa secundada por el congreso y aprobada por real decreto, el 19 de junio de 1915. Ejerció durante los años que estuvo en España un papel notabilísimo en el movimiento sefardí, ensombreciendo al mismo Pulido, que siempre le vio con ciertos celos. Ligadas a su presencia tuvieron lugar la constitución de las comunidades judías y la inauguración de sinagogas (Sevilla, Madrid, Barcelona). Jugó un importante papel durante la I Guerra Mundial, logrando que el gobierno español defendiera a los judíos palestinos de la amenaza turca. Con el fin de la Gran Guerra, Yahuda regresa a Londres de donde solo volverá como profesor para dar cuatro meses de clases en 1920. Durante los años de la República intervendrá en el intento fallido de que Einstein acepte una cátedra en España.

Escogiendo el nombre de Abraham Yahuda para el personaje judío de *La pared de la tela de araña* Tomás Borrás está atacando, por tanto, al epítome de la causa sefardí y esto no se le podía escapar a nadie medianamente informado. Los que defendían, pues, el acercamiento hacia los judíos resultaban risibles, si no cómplices, y el mismo Gobierno español perdía dinero y fuerzas dedicándolas a la labor cultural.

Entre la nómina de escritores que participaron en causas filosefarditas, no se encuentran autores del Pombo, y eso que Ramón Gómez de la Serna había sido habitual del salón de Carmen de Burgos que, con Cansinos, eran los periodistas que mayor publicidad dieron al movimiento. Este último presentó en el salón literario de *Colombine* a importantes figuras del filosefardismo como José Farache o el mismo Yahuda.

Basta echar un ojo a *La novela de un literato* para ver que las relaciones de Cansinos con Ramón y su círculo no eran muy buenas. En la casi única aparición de Borrás a lo largo de las memorias, este hace el papel de perrillo faldero de Gómez de la Serna, cuando en algún momento se oyen voces discordantes : “Una voz, quizás la de Tomás Borrás: ¡Ramón tiene mucho talento! ¡Ramón es muy grande!” (II, 1996, 62)

La pared de tela de araña resulta pues, además de otra de tantas obras elaborada a base de tópicos antijudíos, un ataque dirigido al grupo filosefardita del que forma parte muy notable Cansinos-Asséns. En ella, Abraham Yahuda, el prestigiosísimo sefardí, para el que se había creado especialmente una cátedra a pesar de no disponer de la nacionalidad española, presente en cualquier evento relacionado con la política o la

cultura judía durante los difíciles años de la I Guerra Mundial, se transforma en un sucio y misérrimo platero del *mellah*. Ambos sirven los intereses españoles, ambos llevan a cabo su misión satisfactoriamente, ambos son vistos finalmente con ingratitud y desprecio (parece ser que Yahuda nunca cobró su salario por las clases de la universidad [*El Heraldo de Madrid*, 25-XI-1927, 16]).

Ares Manso, Valladolid-
Lyon II-Paris III

Bibliografía

Alarcón, Pedro Antonio de, *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, http://wwww.cervantes virtual.com/servlet/SirveObras/05813863299447251867857/index.htm.

Albert, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor Libros, 2003.

_ "Tomás Borrás y los comienzos del teatro radiofónico en España", *in* Albert, Mechthild (coord.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005, p. 563-584.

_ "Examen crítico de los escritores fascistas: el ejemplo de Tomás Borrás", Congreso internacional La Guerra Civil Española, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2006, http:www.secc.es/media/docs/18_1_M Albert.pdf.

Álvarez Chillida, Gonzalo, *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

Barea Monge, Pedro María, "70 años de *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás", *ZER: Revista de estudios de comunicación*, nº 12, 2002, http://www.ehu.es/zer/zer12/barea12.htm.

Borrás, Tomás, "Moros de Córdoba", *in Revista de tropas coloniales*, Ceuta, IX-1924, p. 11-12.

_ *Ramiro Ledesma Ramos. Fundador de las JONS*, Madrid, Editora Nacional, 1971.

_ *La pared de tela de araña*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

Cansinos-Asséns, Rafael, *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1996.

Caro Baroja, Julio, *Los judíos en la España contemporánea*, III, Madrid, Ediciones Arión.

Cierva, Ricardo de la, *Historia de la guerra civil española. Tomo primero: perspectivas y antecedentes, 1898-1936*, Madrid, Librería Editorial San Martín, 1969.

Courcelle-Labrousse, Vincent, Marmié, Nicolas, *La Guerre du Rif. Maroc 1921-1926*, París, Tallandier, 2008.

García de Nora, Eugenio, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, Madrid, Gredos, 1973.

González i Vilalta, Arnau, ""Gaziel" y *El Sol*, un proyecto periodístico imposible (diciembre 1934-enero 1935)", *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 28, 2006, p. 243-253, http://revistas.ucm.es/ghi/0214400x/articulos/CHCO06061102 43A.PDF.

Entrambasaguas, Joaquín de, Introducción a *La pared de tela de araña*, de Tomás Borras, en *Las mejores novelas contemporáneas*, VI, Barcelona, Planeta, 1967, p. 1269-1321.

"Figuras de actualidad" *in Nuevo Mundo*, Madrid, 22-X-1924, p. 9.

Jankovic, Lise, "Compte rendu de *De un teatro sin palabras, la pantomima en España de 1890 a 1939*, Emilio Peral Vega", http://crec.univ-paris3.fr/theatre-CR8.pdf.

"La gente a quienes el estado español debe dinero", *in El Heraldo de Madrid*, Madrid, 25-XI-1927, p. 16.

López Barranco, Juan José, *La guerra de Marruecos en la narrativa española (1859-1927)*, tesis doctoral de Literatura española, dirigida por Santos Sanz Villanueva, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, http://eprint.ucm .es/tesis/19972000/H/3/H3063201.pdf.

"Notas bibliográficas", *in Revista de tropas coloniales*, Ceuta, VIII-1924, p. 16.

Núñez de Arce, Gaspar, *Recuerdos de la campaña de África* (1860), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, http://www.cervantesvirtual.com/servle t/SirveObras/35705063434358274976613/index.htm.

Pedro, Valentín de, "Una bella novela marroquí. *La pared de tela de araña"*, *in Nuevo Mundo*, Madrid, 26-IX-1924, p. 30.

Prazan, Michaël, *L'écriture génocidiaire. L'antisémitisme, en style et en discours*, París, Calman-Levy, 2005.

Rodríguez Puértolas, Julio, *Literatura fascista española (Historia)*, Madrid, Akal, 1986.

Said, E. W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident,* Paris, Seuil, 2005.

Southworth, Herbert R., *El lavado de cerebro de Francisco Franco. Conspiración y guerra civil*, trad. Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 2000.

Stallaert, Christiane, "La cuestión conversa y la limpieza de sangre a la luz de las conceptualizaciones antropológicas actuales sobre la etnicidad", *in* Joan i Tous, Pere y Nottebaum, Heike (ed.), *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España (siglos XVI-XX)*, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, p. 1-27.

Touboul Tardieu, Eva, *Le séphardisme. Avatar de l'hispanité (1920-1936)*, tesis doctoral de estudios ibéricos, dirigida por Serge Salaün, Paris, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2006.

"Una admirable novela de Tomás Borrás", *in Nuevo Mundo*, Madrid, 21-XI-1924, p. 30.

"Un libro nuevo. *La pared de tela de araña"*, *in La Voz*, Madrid, 24-IX-1924, p. 7.

L'innocence comme échappatoire: brève enquête sur Mario Lacruz

Résumé

L'article suivant est consacré à l'analyse du premier roman de Mario Lacruz, *El inocente*, publié en 1953, et considéré comme le premier « polar » espagnol. Il s'agit d'un livre déroutant et inclassable, qui accumule bon nombre de transgressions et entorses par rapport aux règles du genre. On y soulignera en particulier une tonalité existentielle, voire religieuse, où la poursuite de Virgilio Delise, l'innocent injustement soupçonné de la mort accidentelle de son beau-père, permet de montrer, sous une forme épurée, l'engrenage répressif du régime franquiste, ainsi que les traumatismes de la violence fratricide qui sont à l'origine de son fonctionnement. À bien des égards, *El inocente* trace une lézarde complexe sur le socle de la littérature espagnole d'après-guerre, où s'entrevoit l'éclatement ludique du polar de la Transition.

Resumen

El siguiente artículo está dedicado al análisis de la primera novela de Mario Lacruz, *El inocente*, publicada en 1953 y considerada como precursora de la novela negra española. Se trata de un libro inclasificable y desconcertante, que ofrece numerosas infracciones y transgresiones con respecto a las leyes del género. Identificaremos en particular una tonalidad existencialista, acaso religiosa, donde la persecución de Virgilio Delise, el inocente injustamente acusado de la muerte accidental de su padrastro, permite mostrar la mecánica represiva del régimen franquista, así como los traumas de la violencia fratricida que alientan en las raíces de su historia. Por muchos aspectos, *El inocente* dibuja una grieta compleja sobre el zócalo de la literatura española de la posguerra, donde se entrevería el estallido lúdico de la novela negra de la Transición.

Abstract

The following article is devoted to the analysis of Mario Lacruz's first novel entitled *El Inocente* , published in 1953, and considered as the first Spanish whodunnit. It is a puzzling and unclassifiable book which accumulates quite a few transgressions and infringements of the rules of this genre. It is particularly worth noticing an existential or even religious tone. Indeed, the pursuit of Virgilio Delise, the innocent unjustly accused of the accidental death of his father-in-law permits to implicitly show the repressive trap of the Franco regime and the traumas of the fratricidal violence which are at its origin. In many respects *El Inocente* represents the beginning of a complex crack in the basis of the post-war Spanish literature in which one can already see the playful explosion of whodunnits during the Transition.

ISSN 1773-0023

Un écrivain intempestif

Mario Lacruz Muntadas (Barcelone 1929-2000) est loin d'incarner le type d'intellectuel méconnu ou ignoré, englouti dans les oubliettes d'une histoire que l'Espagne d'aujourd'hui, dans son empressement à atteindre une modernité mal comprise, aurait relégué à l'arrière-plan estompé des pages révolues. Son décès, il y a bientôt dix ans, a fait l'objet de nombreux hommages et d'une reconnaissance presque unanime dans la presse quotidienne, et multiples sont les éloges que les principales figures littéraires lui ont consacrées[1]. Ses archives personnelles, qui accumulaient un certain nombre d'ouvrages inédits ou inachevés, ont été depuis lors soigneusement ordonnées, et ont abouti à la publication récente d'une série de romans posthumes[2], dans un élan où l'on a également repris les trois ouvrages parus de son vivant.

Il est vrai que Mario Lacruz, s'il s'est donc avéré qu'il avait écrit plus qu'il ne semblait, a rarement livré au public le fruit de son travail de création qui s'est, d'autre part, concentré au tout début de son parcours. Il n'a que dix-neuf ans quand il commence à écrire *El inocente*, qui obtient, en 1953, le prix Simenon, lors de sa première édition, et qui sera finalement publié par l'éditeur Luis de Caralt[3]. Sur la

[1] Nous faisons ici allusion aux paroles élogieuses de Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Luis Carandell, Carmen Balcells, Francisco Umbral, Pere Gimferrer, etc., reprises sur le site web consacré à Mario Lacruz: http://perso.wanadoo.es/mariolacruz/. Quelques articles publiés dans *El País* permettent également de mesurer l'importance, voire le retentissement, provoqué par sa disparition, en particulier "La muerte del editor Mario Lacruz provoca una honda desolación en el mundo de las letras" (Rosa Mora, 15 mai 2000), ou encore "Un gran homenaje al editor Mario Lacruz reúne al mundo de las letras en Barcelona" (Xavier Moret, 10 octobre 2000).

[2] "Cuando sus cinco hijos abrieron el 'armario sagrado' donde Lacruz apartaba las herramientas de bricolaje de la curiosidad familiar, descubrieron una columna de papeles de metro y medio de altura. Según cuenta su hijo Juan Max Lacruz, allí estaba la anunciada novela autobiográfica *Sinfonía inacabada: mil días en la montaña*, y con ella, otros muchos textos inéditos: dos novelas (*Intemperancia* y *Barbará*) que completaban con *La tarde* (1955) una 'trilogía sentimental' sobre la España del siglo XX; una segunda parte de *El ayudante del verdugo* (1971), titulada *Hoy como ayer*; tres novelas biográficas sobre Gaudí, Churchill y Simenon; una novela policíaca de humor escrita (¡en inglés!) antes de *El inocente* (1953 sic.) y titulada *He who pays the sniper*; la novela de intriga *Opus 17*; la saga sobre la Guerra Civil *Huida de España*; el relato *Yvón o la anochecida*, además de 'un buen número de cuentos y otros textos de difícil clasificación" (Miguel Mora; "La vocación escondida de Mario Lacruz", *El País*, 4 mars 2004). Jusqu'à présent ont déjà vu le jour *Gaudí* (Ediciones B, 2004), *Intemperancia* (Ediciones B, 2005), le polar de type humoristique *Concierto para disparo y orquesta* (Funambulista, 2005), ainsi que la collection de nouvelles *Un verano memorable y otras historias* (Menoscuarto, 2006), qui reprend un certain nombre d'histoires parues en revues au fil des ans, en particulier quelques unes publiées sous le même titre dans la minuscule "Enciclopedia Pulga" de la maison d'édition Plaza, en 1955.

[3] Suite à d'importantes difficultés financières, la maison d'édition Aymá, qui convoqua le premier et dernier prix George Simenon, avec un jury composé par Nestor Luján, Carlos Martínez Barbeito et Rafael Vázquez Zamora, se vit incapable d'affronter la diffusion du roman vainqueur. Celui-ci finit donc par atterrir chez Luis de Caralt, qui prit en charge la première édition officielle du livre, en 1953.

ISSN 1773-0023

lancée, il achève en deux ans son deuxième roman, *La tarde*, qui remporte, en 1955, le prix Ciudad de Barcelona. Mais ce brillant démarrage s'interrompt pendant plus de quinze ans. À la demande de l'éditeur Germán Plaza, Mario Lacruz dirige le lancement de "Libros Plaza", une des premières collections de poche dans l'Espagne d'après guerre. C'est le début de sa carrière d'éditeur, qui occupe désormais une grande partie de son temps consacré auparavant à l'écriture. Dans ce domaine, la contribution de Lacruz à l'histoire culturelle de l'Espagne actuelle est absolument fondamentale, et pourrait bien égaler à ce titre le rôle de Carlos Barral. D'abord chargé de la direction littéraire chez Plaza, qui rachète, à la suite du décès de son fondateur, la maison d'édition Janés, pour devenir Plaza&Janés, il prend ensuite la tête de Argos-Vergara, à partir de 1975, et devient finalement directeur général de Seix-Barral, où il prend sa retraite en 2000, quelques mois avant sa mort.

Il est sans doute utile de rappeler ici que le métier d'éditeur, dans l'Espagne franquiste, représentait un véritable « ballon d'oxygène » pour les esprits curieux ou inquiets qui tentaient de percer l'opacité du régime, et pour lesquels la découverte des œuvres majeures de la littérature du XXe siècle constituait un acte de liberté, une fenêtre ouverte sur le monde extérieur. C'est à cette tâche indispensable que s'est attelé Mario Lacruz, en fin connaisseur des principales tendances de la culture contemporaine qu'il a, par certains aspects, contribué à façonner. Mais s'il convient sans aucun doute d'incorporer l'étude des métiers de l'édition à l'histoire culturelle de la modernité espagnole, puisqu'ils ont joué un rôle essentiel dans la circulation et le déclenchement des innovations littéraires, cette facette de la personnalité de Mario Lacruz échappe ici à notre propos. Elle est par contre appelée à servir ce que nous pourrions qualifier comme le mystère ou la légende du personnage.

En effet, le silence de Mario Lacruz nous autorise à l'inscrire dans la tradition de ce qu'Enrique Vila-Matas nomme les « Bartleby » de la littérature, qu'il décrit de la sorte:

> Hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. (Vila-Matas, 2000: 12)

ISSN 1773-0023

Nul doute que notre auteur pourrait aisément faire partie de ce catalogue. Un brillant démarrage, avec deux premiers romans qui décrochent chacun un prix, sont salués par la critique et par la reconnaissance publique[4], puis plus rien: un silence presque total jusqu'à la fin, qui ne se voit interrompu qu'en 1971 par la publication de *El ayudante del verdugo*, le portrait d'une réussite où perce toute la corruption sociale et morale du franquisme, et qui sera finaliste du Prix de la Critique. Cependant, Lacruz n'a jamais justifié son silence par une sorte de paralysie ou de renoncement, de « I would prefer not to » semblable au scribe melvillien. Ce sont plutôt les obligations du métier, le besoin de gagner sa vie qui l'ont contraint à réprimer son désir d'écrire, ainsi qu'une certaine tendance à en reporter l'instant, par nonchalance ou par paresse. Lui-même l'attribue également à la fréquentation du monde de l'édition, ainsi qu'à son succès initial, qui l'auraient en quelque sorte « vacciné » contre le narcissisme de l'écrivain et l'impératif de publier, dans un marché où prolifèrent les tirages superflus[5].

Un autre aspect, qui renforce l'isolement de Lacruz et son détachement de l'écriture, tient probablement à son côté inactuel : un premier roman qualifié de « noir », alors que le genre apparaît tout à fait étranger à la tradition espagnole (1953), un deuxième marqué par l'atmosphère introspective et intimiste de la narration, comme l'évocation d'une « belle époque » avant l'orage, à un moment où le réalisme « social y comprometido » domine la scène littéraire (1955), puis un réquisitoire contre la

[4] Parmi les preuves de ce succès et de cette reconnaissance, nous pouvons inclure les nombreuses traductions de ses ouvrages (en français d'abord, mais également en italien, allemand ou anglais, entre autres), ainsi que leur passage au format audiovisuel. Les versions françaises, pour ne citer que l'exemple le plus proche, seront publiées chez Presses Internationales (Coll. Inter policier), en 1961, et Robert Laffont, en 1966 ; les traducteurs ne se privant pas de modifier les titres à leur guise, *El inocente* deviendra *Feu caballero* (trad. de G. Hall), et *La tarde*, *Tard dans l'après-midi* (trad. de D. Eyquem). D'autre part, *El inocente* fera l'objet d'une adaptation au cinéma à laquelle Lacruz participera comme scénariste, sous le titre de *Muerte al amanecer*, dirigée para José María Forn (1960). Les droits de *El ayudante del verdugo* seront également rachetés par la télévision vénézuélienne, pour produire un téléfilm que nous serions assez curieux de voir.

[5] Nous citons les explications du propre Lacruz dans une interview accordée à Constantino Bértolo, où il fait preuve d'une grande lucidité à son égard : « Más que un motivo habría que hablar de una serie de motivos. En primer lugar, mi actividad profesional de editor me restaba mucho tiempo. Sin duda, un momento decisivo de mi vida fue cuando cometí el error de pensar que debía encontrar un trabajo que me permitiese escribir con tranquilidad, y encontré un trabajo que me pareció eso y, en realidad, me ha impedido escribir. Por otra parte, el éxito de las dos primeras novelas me hizo perder la necesidad de vanidad que sin duda hay en todo escritor. No he sacralizado la labor de creación literaria, pero lo creativo sigue tirando. Me digo a mí mismo : esto es un trabajo para ganarme la vida, que no es poco, pero el año que viene voy a volver a escribir. Sin llegar a pensar, en absoluto, que el hecho de no seguir escribiendo tenga la menor trascendencia. Un poco para mí y basta. El mundo editorial actúa como una especie de vacuna contra el afán de escribir, partiendo de la idea poco caritativa de que la mayoría de los libros que se publican da lo mismo que se publiquen o no. El silencio narrativo vino primero por un proceso de autoengaño –mañana empiezo- y luego de adormecimiento. » (Bértolo, 1984, 220)

corruption franquiste, quand la tendance est à l'expérimentalisme et au « métalittéraire » (1971), sous l'égide de la déconstruction à la Tel Quel.

Lacruz semble nager à contre-courant, indifférent aux normes et aux priorités de son temps, sans se soucier des modes et des cénacles pontifiants. Lui-même se définit comme un « francotirador », et fait cavalier seul : « parece que siempre llego tarde, a destiempo » (Bértolo, 1984, 219). Une formule à l'attribution incertaine (Bértolo parle d'un « prestigioso profesor universitario » indéterminé, mais une autre source signalerait Miguel Delibes) soutient que « en el caso de Mario Lacruz no resulta nada fácil discernir si se trata de un novelista "de antes o de después" » (Bértolo, 2000, 203). Ce caractère intempestif, mêlé au silence et au mystère inhérents – dans la lignée des *Bartleby* illustres – à celui qui abandonne l'écriture, va forger une certaine légende autour de Mario Lacruz, une aura d'écrivain dont la fréquentation serait réservée aux *happy few*. Comme le constate Eugenio G. de Nora dans son panorama sur *La novela española contemporánea*, Mario Lacruz est difficile à classer, ce qui tend à l'écarter des généalogies et des étiquettes auxquelles se montre si propice la critique littéraire espagnole :

> Se olvida frecuentemente, al hablar de los novelistas jóvenes, el nombre de Mario Lacruz. ¿Es solamente por desconocimiento, dado que el autor ha publicado poco y guarda silencio hace años? Pensamos que es también por comodidad. En efecto, Lacruz es un narrador "inactual", cuya obra parece "de antes o de después", y no se adapta sin esfuerzo a los esquemas simplistas al uso (el novelista mismo tiene plena conciencia de ello). (Nora, 1971 III, 280)[6]

C'est pourquoi l'accumulation d'inédits parus depuis quelques années a peut-être définitivement brisé le « mystère Lacruz », en démontrant qu'il n'avait, de fait, jamais cessé d'écrire, mais bien plutôt renoncé à publier, en vertu d'une auto-exigence que le passage du temps se chargera de justifier ou non[7]. En tout cas, la véritable postérité de

[6] Eugenio G. de Nora semble identifier ce « prestigieux professeur », car il attribue la citation en note à : Domingo Pérez Minik (1957), *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, p. 330.

[7] À notre avis, et bien qu'il soit trop tôt pour l'avancer, il s'agit surtout d'œuvres mineures, qui donneraient raison au critère et aux choix conscients de l'auteur qui renonça à les publier, exception faite, mais ce n'est qu'une hypothèse, de son roman autobiographique intitulé *Sinfonía inacabada: mil días en la montaña*, auquel il travailla jusqu'à sa mort. Selon une rumeur à laquelle nous nous garderons d'accorder toute crédibilité, les disputes familiales autour de son héritage sont vraisemblablement en train de retarder sa parution. Cf. Rafael Conte, "Mario Lacruz, editor o escritor", *El País*, 22-X-2005: "Aunque seguimos esperando el relato de su infancia rural […] en el que estaba trabajando cuando falleció, y cuya publicación se está retrasando al parecer por problemas familiares…"

son œuvre se trouve en pleine gestation, pourrions-nous affirmer, puisque, depuis sa mort, sont parus plus de livres qu'il n'en avait jamais publiés de son vivant. Une telle situation entraîne plusieurs conséquences. Tout d'abord, il serait risqué d'établir un bilan d'ensemble puisque, d'une part, l'éventuelle « modernité » de son œuvre inédite n'a joué aucun rôle, enfouie comme elle l'a été dans l'armoire de son bureau, et, d'autre part, l'image que nous pourrions en donner serait forcément incomplète et partielle. Mais surtout, c'est l'entière « légende » de Mario Lacruz qu'il faudrait reconsidérer, à partir du moment où le silence qui avait condamné cette œuvre à n'être, en quelque sorte, que la promesse de ce qu'elle aurait pu devenir, masquait, en fait, le flux secret d'une écriture, qui ne commence qu'à peine à nous dévoiler la totalité de ses « mystères »[8].

Nous manquerions donc de perspective pour évaluer cet auteur à la lumière d'une problématique telle que celle du « socle et de la lézarde », qui vise à identifier les signes avant-coureurs de la modernité parmi la « classe moyenne » des écrivains plus ou moins méconnus, voire oubliés. Si l'œuvre de Lacruz reste encore à connaître, dans une époque forcément étrangère aux circonstances où elle avait été conçue – et donc tout à fait détachée de leur portée –, il conviendrait alors de restreindre notre analyse aux livres effectivement publiés, pour envisager leur signification dans leur contexte particulier. Je veux parler de cette image de « précurseur » qui, liée à l'inactualité d'une œuvre semblant appartenir au passé ou au futur de son présent, en reconnaît la modernité sur le fil du rétrospectif. C'est l'étiquette d'écrivain « culte », que nous apposerions aujourd´hui à des auteurs passés inaperçus, mais dont l'influence s'est accrue au cours du temps.

Tentons alors de préciser en quoi consiste cette réputation, et quelles sont les raisons littéraires, plus que biographiques, qui permettraient de l'argumenter. À notre avis, la postérité de Mario Lacruz et son importance dans le champ littéraire espagnol proviennent essentiellement du statut accordé à son premier roman, *El inocente*, en tant que précurseur du polar moderne espagnol. En effet, il y a fort à parier que si Lacruz n'avait publié que *La tarde* ou *El ayudante del verdugo*, sans renier leur indéniable

[8] Rosa Montero, lors de la parution de *Gaudí*, manifestait de la sorte sa surprise : "Cuando me enteré que habían aparecido todos estos inéditos, me sentí como una imbécil. […] Siempre le decía : « ¿Por qué no escribes más? » Y él respondía : « Es que no tengo tiempo, tengo una familia ». Nunca entendí por qué había dejado de escribir. Ahora veo que lo que hizo fue dejar de publicar. Más misterio", Miguel Mora, "La vocación escondida de Mario Lacruz", *El País*, 4-IV-2000.

qualité, le simple silence éditorial serait difficilement parvenu à soutenir cette image de précurseur ou visionnaire interrompu. Ce livre supporte la lourde réputation d'incarner le premier roman noir de la tradition littéraire espagnole, mentionné dans toutes les généalogies et les études du genre. Or ce premier « polar » est déconcertant à bien des titres, à cause de sa « qualité», dirons-nous pour simplifier, ce qui l'écarte ainsi des préjugés qui considérèrent pendant longtemps ce courant comme une sous-littérature vouée à la médiocrité de la consommation de masse.

Parmi ces jugements contradictoires se noue la surprenante singularité de *El inocente*, sorte de météore inaugurant une tradition à laquelle pourtant il n'appartiendrait pas complètement. Cette position bancale et instable nous permettrait d'identifier le livre comme une lézarde marginale, frayant ses innovations sur le socle d'un genre qu'il amorce en le réinventant. Nous limiterons donc notre parcours en compagnie de Mario Lacruz à ce premier roman, dans la mesure où il constitue le meilleur signal d'une modernité entremêlée au socle d'une écriture souvent caractérisée par sa production sérielle. Pour ce faire, nous étudierons la portée du livre dans la lignée du polar espagnol ou, si l'on préfère, sa position dans le champ, pour reprendre les termes de Bourdieu, nous consacrant par la suite à l'analyse de ses axes thématiques, et enfin de ses stratégies textuelles. Cette distinction quelque peu « scolaire » aura néanmoins l'avantage de nuancer une image un peu trop fixe, voire schématique, par le détail d'un texte dont l'appartenance au genre n'entrave pas la dimension novatrice.

À la poursuite de *El inocente*: un polar existentialiste dans l'après-guerre espagnole.

> *El inocente* es una obra de difícil situación en el espacio literario de la posguerra española; sin encajar cómodamente dentro de los parámetros de la novela social de la época ni tampoco dentro de la tradición policíaca de la novela popular escrita a destajo, la novela de Mario Lacruz hace inservible la convencional barrera entre literatura y subliteratura. Esto supone a la vez una bendición y una condena. Si bien la posición de francotirador de Mario Lacruz ha posibilitado que su novela trajera un bienvenido soplo de aire nuevo (todavía hoy, casi cuarenta años más tarde, sorprenden su carácter innovador y su extraordinaria frescura, que no han perdido nada de su fuerza original), al mismo tiempo su marginalidad ha emplazado al autor en el limbo de los justos (e inocentes), esperando todavía el momento final de su recuperación al Canon. (Colmeiro, 1994, 140)

Ces paroles de José Colmeiro, dans son ouvrage sur *La novela policíaca española*, permettent de cerner l'enjeu qui nous occupe. Enumérons-en brièvement les différents aspects. Premièrement, l'après-guerre espagnole constitue probablement, au XXe siècle, le dernier moment où la modernité culturelle apparaît comme une tâche à reconquérir. Les années quarante étant marquées par la table rase du foisonnement des années précédentes, la renaissance littéraire mettra longtemps à fructifier et à combler l'hémorragie vitale et intellectuelle qui avait saigné le pays[9]. Ce n'est véritablement qu'à partir des années cinquante que va se développer, non seulement un courant critique ayant recours, pour échapper à la censure, au prétendu objectivisme réaliste, mais le besoin d'accorder cette critique aux innovations romanesques de l'époque. Ainsi, l'écriture de *El inocente* (1953) s'inscrirait dans la même logique que *La colmena* (1951), allant même jusqu'à se voir comparée à l'éclatement de *Tiempo de silencio* (1962), dix ans plus tard (Colmeiro, 1994, 144, note 22).

Cependant, la trame du roman reprend un certain nombre d'éléments caractéristiques de la tradition policière, à un moment où le genre n'existe en Espagne que sous la forme de traductions et d'adaptations du modèle anglo-saxon. En effet, la reconstruction d'une histoire du polar en Espagne se heurte à des extrapolations plutôt hasardeuses, qui cherchent à dévoiler les signes avant-coureurs de sa configuration[10]. Si certains en font remonter l'origine à la nouvelle de Pedro Antonio de Alarcón, « El clavo » (datée de 1853, mais plutôt apparentée aux « causes célèbres », criminelles et judiciaires, alors à la mode en France), pour la plupart, la naissance devrait néanmoins être attribuée, au tournant du siècle, à Doña Emilia Pardo Bazán (avec *La gota de sangre*, en 1911, à laquelle il conviendrait d'ajouter une série de nouvelles recueillies dans « Cuentos trágicos » et « Cuentos dramáticos »), ainsi qu'à Joaquín Belda, qui publie, en 1909,

[9] Bien que les intellectuels de la *Falange* visèrent à l'émergence d'une culture « nationale », leur esthétique embrassait, grosso modo, une ligne passéiste (« escapista »), qui se complaisait dans la glorification de l'Espagne éternelle (les revues *Escorial* ou *Espadaña*) ou se laissaient bercer par les rumeurs d'une idylle déphasée (*Garcilaso*). Cette simplification quelque peu grossière prétend néanmoins insister sur le fait que des livres comme *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Hijos de la ira* (1944), *Sombra del paraíso* (1944) et *Nada* (1945) surgissent en tant qu'événements singuliers, laissant transparaître le déchirement d'une voix isolée.

[10] Dans la mesure où le polar constitue, en tant que genre, un symptôme de la modernité industrielle, il était à prévoir que le sous-développement espagnol aurait difficilement pu offrir les conditions propices à son surgissement, qui s'est donc en quelque sorte greffé comme une mode étrangère à sa nature. Cela n'a pas empêché José Valles Calatrava, par exemple, d'offrir dans sa thèse doctorale une bibliographie considérable de la littérature policière en Espagne (Valles Calatrava, 1991), ni à José F. Colmeiro d'identifier, avec détail et conviction, les racines du genre chez certains auteurs du XIXe. Cette brève synthèse reprend par ailleurs les grands axes de leur discours.

¿Quién disparó ?, et *Una mancha de sangre*, en 1915, deux romans à l'allure de pastiche. En fait, la plupart de la production qui, pendant les années 20 et 30, participe au développement d'une série de collections littéraires spécialisées, correspond à une imitation des modèles étrangers, sans que l'on puisse parler d'une tradition locale ou autochtone proprement dite[11]. Cependant, même si le genre ne prend pas en territoire espagnol, il convient de rappeler que la plupart de ouvrages classiques ont été traduits, et sont par conséquent à la portée du public, sans oublier le formidable canal de diffusion que va constituer le cinématographe[12]. En bref, à l'époque de Lacruz, le genre policier n'est plus à découvrir, mais il équivaut à de la sous-littérature populaire, un passe-temps frivole et bon marché dans lequel difficilement pourrait se lancer un écrivain nourrissant certaines prétentions[13].

Or *El inocente* ne s'inspire pas seulement des classiques du polar, mais son écriture obéit aux mutations profondes, en provenance des États-Unis, qui ont modifié l'architecture strictement codifiée de l'enquête criminelle, et l'ont ouvert sur la profondeur corrompue d'une société en proie à la violence. Je veux parler, bien entendu, de la distinction entre roman policier et roman noir, dont le nom quelque peu arbitraire est dû à Marcel Duhamel, qui fonde la « Série Noire », en 1945, regroupant un certain nombre d'auteurs américains au style défini mais à l'unité incertaine[14]. À ce titre, *El*

[11] Pour la période des années 20 et 30, Valles Calatrava indique que: « Las escasas obras criminales de la época deben más, pues, a la imitación de los modelos extranj"eros que a la propia posibilidad de crear un género autóctono español » (Valles Calatrava, 228). On trouve également dans son article les maisons d'édition spécialisées dans le domaine de la littérature policière, parmi lesquelles il convient de mentionner la « Biblioteca Oro » de Molino, dont l'existence se prolonge de 1933 à 1976.

[12] Rangeons également, parmi ces « classiques », le roman noir américain, puisque, comme le signale Rafael Conte : « no nos llamemos por lo tanto a engaño, pues estos últimos años de la moda impulsada por lanzamientos editoriales, publicitarios o televisivos […] no han supuesto ningún descubrimiento. Todo estaba ya descubierto, sin excepciones apreciables, hacía ya varios lustros. La *novela negra* en España no ha pasado de ser un mediterráneo más ». (Conte, 1984)

[13] « La novela policíaca continuó siendo en España un género menospreciado por los intelectuales, que veían en él nada más que un pasatiempo divertido, aunque frecuentemente gozado en privado por sus mismos denostadores. Por ello, quizás, la producción nacional de novelas policíacas se mantuvo durante largo tiempo dentro de esa corriente subliteraria y sin ambiciones literarias que tan lúcidamente criticó Pardo Bazán, más cercana al pasatiempo que a la creación artística ». (Colmeiro, 1994: 124-125)
Comme Lacruz l'avoue d'ailleurs : « Leíamos novelas policíacas, pero con la conciencia de que eran otra cosa; las leíamos incluso con cierto sentimiento de culpa, de estar perdiendo el tiempo. No las comentábamos en el grupo. Leer a Chandler era igual que leer a "Perry Mason". » (Bértolo, 1984, 213)

[14] « Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le lancement de la Série Noire par Marcel Duhamel vient confirmer avec éclat les intuitions de Malraux et de Caillois. Grâce au démarrage en trombe de la collection, l'idée d'un genre à part, appelé roman noir ou polar, se matérialise sous les yeux du public français, appuyée sur un corpus important, en expansion rapide […], dont l'unité n'était guère visible à l'œil de la critique américaine car ces textes étaient, aux États-Unis, publiés dans des collections disparates.» (Tadié, 2006, 11) Il serait intéressant d'examiner comment la France, qui a diffusé en Europe

inocente ne joue plus sur l'élucidation d'un assassinat ni sur la découverte du coupable, mais sur la poursuite d'un innocent injustement soupçonné de la mort de son beau-père. Le crime (supposé) est donc prétexte à autre chose, mais c'est l'embarras à cerner cet « autre chose » qui va déconcerter les lecteurs et la critique. Voyons quelques exemples de ces différents regards.

L'opposition est, à cet égard, clairement posée et définie. D'une part, ceux qui identifient *El inocente* comme « le premier roman noir » de la tradition espagnole. Ainsi Robert Deleuse, qui affirme dans son article « Descente dans l'Europolar »:

> À l'instar de l'Italie mussolinienne, l'Espagne franquiste de l'immédiat après-guerre civile ne fait pas la part belle aux auteurs de romans policiers nationaux. Le gros des troupes provient de traductions anglo-saxonnes et quelques tentatives nationales n'ont guère de quoi enthousiasmer. Tout au moins jusqu'à cette fameuse année de 1953 où Mario Lacruz, avec *L'innocent*, donne à la péninsule ibérique son premier roman noir. En tout cas, une sorte d'esquisse bien léchée car les retombées sont loin de faire tache d'huile. (Deleuse, 1984, 152)

De l'autre côté, la résistance à admettre l'appartenance complète du livre au modèle, parmi lesquels Yvan Lissorgues, dans « La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista » : « Ni siquiera *El inocente* (1952, sic) de Mario Lacruz, que se suele presentar como la primera novela policíaca española, es novela policíaca; se trata más bien de un relato en la línea existencialista de *L'étranger* de Camus » (Lissorgues, 1992, 176).

L'hésitation à classer un livre d'une certaine « qualité » dans les bas-fonds malfamés du polar n'obéit pas à un réflexe nouveau ; il s'agit du mécanisme, assez fréquent, qui voudrait limiter de façon stricte les frontières du genre, oubliant que celui-ci, du fait de sa non canonisation (d'une absence de définition), échappe souvent aux tentatives pour l'appréhender, et révèle sa vitalité et son dynamisme au travers de multiples ramifications, qui en subvertissent parfois la nature. Un certain raisonnement voudrait que les auteurs de science fiction ou de littérature policière, qui ont été reconnus comme écrivains à part entière, n'appartiennent jamais tout à fait au genre que pourtant ils cultivèrent. Les exemples de Ray Bradbury (qualifié en son temps « d'humaniste »), de

---

la culture de masses américaine, a également, grâce au prestige des intellectuels qui ont pris part à cette diffusion, accordé à cette culture ses lettres de noblesse, et l'a affranchie des préjugés ou des distinctions qui continuaient à peser sur sa reconnaissance. Ce phénomène mettra bien entendu longtemps avant de se consolider, mais l'amorce est lancée, à notre avis, dès la période d'après-guerre.

Chesterton, voire de Chandler, sont là pour nous rappeler que le label d'écrivain et celui d'auteur de polar ou S.F. se sont longtemps montrés incompatibles, soulignant ainsi de façon détournée l'infériorité d'un genre considéré comme une limitation du génie créateur. Or, si cette limitation peut s'avérer plausible dans le cadre du roman policier « classique », où le huis-clos de l'énigme est la condition nécessaire au déploiement de l'intelligence déductive qui en fonde la logique, l'ouverture du roman noir sur la société de son temps permettrait d'y incorporer toute la complexité du réel[15].

Cela dit, la perméabilité accrue du genre suppose, soit que l'on puisse y englober une masse d'ouvrages n'ayant d'autre rapport entre eux que la présence d'un mort et d'un criminel, soit qu'un grand nombre d'écrivains diluent la structure du code dans une problématique romanesque tout à fait particulière[16]. Dans les deux cas, c'est le genre en tant que tel qui manquerait de pertinence pour définir, non seulement un corpus, mais le fonctionnement narratif qui lui est propre. Pour ce qui nous occupe, il est également clair que ce « premier roman noir espagnol » s'ajuste mal aux lois du genre ; mais peut-être serait-il temps de donner au lecteur quelques pistes qui lui permettent de trancher, c'est-à-dire de situer brièvement l'histoire, afin de départager ce qui s'ajuste au modèle de ce qui l'en éloigne. Je ferai ici appel, pour introduire la discussion, au résumé de José Colmeiro :

> A lo largo del relato asistimos al proceso contrapunteado de la fuga y persecución de Virgilio Delise –para la prensa un "conocido musicólogo", para él mismo un "distinguido diletante"– que es injustamente acusado del asesinato de su padrastro Loreto Montevidei, un siniestro personaje de oscuro pasado revolucionario; este prolongado proceso de huida y persecución se convierte en un angustioso círculo vicioso (el protagonista huye porque le persiguen, es perseguido porque huye) que vamos reconociendo como producto de la combinación de una serie de coincidencias desafortunadas (un enorme complejo de culpa por parte de Delise, las apariencias que le acusan falsamente, la indiferencia o incomprensión de sus

[15] Opposition dont les premiers écrivains de noir se sont montrés tout à fait conscients. On pourra lire à ce titre le panégyrique de Hammett dans *The simple art of murder* : « Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón […]. Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver » (Chandler, 1995, II, 1108).

[16] Un effet pervers de cette indéfinition semble être la prolifération des étiquettes de tout bord, dont le classement frise la confusion ; en témoigne cette liste choisie au hasard : « novela problema, novela policial clásica, novela enigma, novela negra, novela polar, novela neo-polar, thriller, novela suspense »… (Galán Herrera, 2008 : signalons tout de même que son article est un vaste recopiage de citations qu'il fait passer pour siennes !). Pour notre part, nous nous limiterons à la distinction classique entre « polar » et « roman noir », sans renoncer pour autant aux nuances susceptibles d'enrichir leur définition.

> amigos y familiares, el afán desmedido del inspector Doria que, destinado contra su voluntad en un pequeño pueblo, ve en este "caso" la oportunidad de sobresalir –a costa incluso de la verdad). A lo largo del proceso de fuga y persecución el lector va a ir comprobando, inútilmente, la trágica inocencia del protagonista. Delise, presa de un equivocado sentimiento de culpa que tan sólo es reforzado por los acontecimientos a su alrededor, acaba convencido quizá de su propia culpabilidad y pagando finalmente con su vida la corrupción e ineficiencia policial. Delise cumple una trayectoria circular: de inocente se convierte en sospechoso, en culpable y finalmente en víctima indefensa de la sociedad. (Colmeiro, 1994, 142)

Au premier abord, l'on constate qu'un certain nombre de règles du genre sont détournées ou transgressées. L'absence de crime, et par conséquent de coupable, semble compromettre un principe de base, suivant lequel l'assassinat manifeste la rupture de l'ordre, ou en révèle la nature corrompue. Ici le cadavre est fourni de façon tout à fait accidentelle, suite à une mort naturelle. Loreto Montevidei, ancien maquisard ayant refait sa vie, est retrouvé par ses compagnons, auxquels il avait volé de l'argent et qui le pressent de rembourser la dette. Après avoir frappé à toutes les portes, il se rend en ville pour demander à son beau-fils, avec qui il ne s'entend pas très bien, de lui avancer la somme. Bien entendu, celui-ci refuse, mais voilà que Loreto s'effondre au milieu du salon, foudroyé par un infarctus. Se voyant compromis, Virgilio prend peur et décide de ramener son beau-père chez lui sans prévenir la police, avec l'aide de Felix Marcelu, un personnage un peu louche. L'influence de Lucius Costa, un avocat de bonne famille marié à Fioreya, la belle-sœur décédée de Virgilio, accélère les démarches de l'enterrement ; aucune autopsie n'est pratiquée et l'affaire est immédiatement classée. Ce sont donc les soupçons et l'opportunisme de l'inspecteur Doria qui vont fabriquer l'enquête et désigner le coupable. Les anomalies de cette mort accidentelle lui procurent un certain nombre de pistes, qu'il utilise pour faire pression sur Virgilio, réveillant en lui un sentiment de culpabilité enfoui dans les tréfonds de son enfance. Au moment où Doria découvre la vérité, au terme de la poursuite, Virgilio est profondément convaincu de sa faute. Prenant de nouveau la fuite, il est abattu par un jeune policier, qui avait hésité à tirer à la précédente escapade, et cherche cette fois à réparer son manque d'assurance.

Malgré cette absence de crime, on relève tout de même une infraction, commise par Montevidei lorsqu'il emporte la caisse de ses camarades. À la source du casse-tête,

dévoilé au fil de l'histoire, il y a donc une violence originelle, les dernières braises du conflit fratricide auquel Montevidei, qui vient d'être père et veut éviter à sa fille les déboires de la clandestinité, ne parvient à échapper. À travers les ficelles du drame, on entrevoit la réconciliation impossible d'un pays divisé ; en effet, le sentiment de culpabilité que nourrit Virgilio tire son origine d'un malaise enfoui au caractère inextricable. Il est exprimé dans le texte par le mariage de sa mère, Helena, avec Montevidei[17] qui, d'une certaine façon, va le priver du rassurant cocon de la protection maternelle, et lui voler son enfance. En même temps, son attirance pour ce passé que personne n'évoque se manifeste par l'amour, prohibé et platonique, qu'il ressent envers sa demi-sœur. Une lecture à peine métaphorique du roman suffirait donc à montrer comment la poursuite d'un innocent se transforme en emblème d'une culpabilité plus vaste, où émergent les traumatismes d'un passé refoulé qui finit par rattraper les personnages.

C'est au nom de cette dimension allégorique que l'on a pu interpréter *El inocente* dans le sillage de l'existentialisme français, mais il conviendrait de nuancer le rapport. Comme l'écrit Constantino Bértolo:

> El tema es la culpa. Una culpa, o mejor, un sentimiento de culpa, de corte existencialista, es decir, derivada no de una causa o conducta concreta, sino del mero hecho de existir. Sensación de culpabilidad, por tanto, casi irracional y que literariamente da lugar a un absurdo metafísico. En la narrativa contemporánea, semejante tema ha sido también abordado, entre otros, por Albert Camus en todas sus obras y de modo especial en *El Extranjero*, y por Samuel Beckett en su obra teatral *Esperando a Godot*. (Bértolo, 1984, 222)

Or la particularité de l'existentialisme français, véritable mode culturelle omniprésente à l'époque, est d'accorder un sens à l'absurde, dès le moment où il se constitue en « métaphysique ». L'absurde devient le symbole d'une condition humaine privée de raison, ce qui va déboucher, comme l'on sait, sur une reformulation de l'humanisme, de ses valeurs éthiques ou de son engagement politique[18]. Vis-à-vis de cet

[17] Pendant toute sa vie, Montevidei sera considéré comme un étranger dans le village, dont tout le monde ignore le passé, et qui éveille bien des soupçons et ragots lors de son arrivée. Mais l'indice le plus clair de son déracinement est que, au terme de son existence, il ne possède rien, puisque tous les biens de sa femme Helena ont été légués à Virgilio. Comme disait le poète, Loreto Montevidei achève sa vie « ligero de equipaje ».

[18] Les différences fondamentales, entre la pensée d'un Sartre ou d'un Camus et la tradition philosophique allemande, inaugurée par Heidegger, proviennent de la retombée de l'ontologie en métaphysique, par où

appel à la responsabilité ou à l'action, qui s'érigent pour l'homme absurde en une nouvelle tentative de rédemption, les débouchés de *El inocente* sont de nature différente, et correspondent aux données historiques de l'Espagne d'après-guerre. Le sentiment de culpabilité qui ronge Virgilio est d'abord une faute (un pêché) apparentée au religieux, c'est-à-dire à la métaphysique, mais il révèle aussi un traumatisme psychologique. Ces deux versants sont directement en rapport avec la dimension sociale du roman, par où il manifeste son appartenance au genre noir.

L'engrenage du meurtre : psychologie du bouc émissaire

La thématique du religieux s'établit selon une double perspective. D'un côté, la poursuite de l'innocent fait de son meurtre une sorte de sacrifice, l'érige en bouc émissaire d'une faute collective. En effet, tous les personnages impliqués dans cette histoire auraient quelque chose à se reprocher : autant les amis de Virgilio, qui l'abandonnent au lieu de lui porter secours (son ami journaliste Muoli, Lucius Costa, Felix Marcelu), que les inconnus qu'il rencontre dans son parcours et s'empressent de le dénoncer (Olina, femme de compagnie rencontrée dans un cabaret, des baigneurs sur la plage, les propriétaires d'une auberge à Fonte-Lidia, où il fait escale…), que les policiers à sa poursuite qui agissent de mauvaise foi, tout le monde participe, à un certain degré, à la chute de Virgilio. La logique implacable qui se referme sur lui, le cerne et l'isole, fait dire à Joan Ramón Resina qu'il ne s'agit pas de « una novela de detectives sino de una historia de persecución policial. En esta obra no hay nada que averiguar: la inocencia del sospechoso se declara ya en el título ». (Resina, 1997, 47) Bien au contraire, si la démarche qui préside au sacrifice d'un innocent apparaît inéluctable, c'est qu'elle engage la complicité de toute une collectivité dans le crime qui s'accomplit. Les données de l'enquête sont pour ainsi dire inversées, et il échoit au lecteur de comprendre la mécanique du meurtre, pour aboutir à sa dénonciation (à sa prise de conscience). Mais, d'une certaine façon, le sacrifice d'un innocent implique également le rachat de cette faute, au moyen du sang versé.

---

l'absurde, pour nous limiter à l'aspect concret qui motive ce parallélisme, se hisse au statut de symbole plus ou moins apaisant, qui fait de la condition humaine un signe du tragique. Cf. Frédéric de Towarnicki (1999), *Martin Heidegger*, Paris, Payot & Rivages, en particulier le chapitre 6 « Quand Sartre découvrait Husserl et Heidegger », p. 81-96.

Car le malheureux Virgilio est également loin d'avoir la conscience tranquille, comme le montre l'épisode de la confession dans l'église de Santa Adrià (Lacruz, 1984, 116)[19]:

> -¿Cree que basta con pedir disculpa de palabra para expiar los pecados? ¿O es preciso pagar un precio?
> El sacerdote no se volvió. Prosiguió su camino soplando sobre las velas más alejadas al pasar; Delise seguía sus pasos con fidelidad.
> -Basta con solicitar el perdón, si se hace humildemente.
> -¿Con humildad? –dijo Delise-. ¿Cómo es posible ser humilde y defenderse? Quiero decir: defenderse con humildad. No me expreso bien. Estoy confuso. ¿Por qué no quiere mirarme? Dígame: ¿me aconseja que sea humilde? ¿Cree que los que me persiguen esperan esto de mí?

Ce dialogue nous éclaire sur un point essentiel de la conduite de Virgilio, et l'amènera par la suite à se refugier dans sa maison natale : il comprend ici, sans parvenir à l'exprimer clairement, son impossibilité à se défendre, dès le moment où il se reconnaît coupable[20]. La soumission du coupable se révèle incompatible avec la vigueur nécessaire pour affronter l'injustice, et lui commande d'obéir à ce qu'attendent ses poursuivants. À ce titre, Christian Courthieu souligne, dans une interview à Mario Lacruz, comment le sacrifice de Virgilio implique la rédemption de ses assassins :

> Permita que destaque más aspectos de la novela: está la trayectoria cristiana del protagonista, en definitiva, la víctima. Véase por ejemplo la revelación mística que transfigura al personaje en el episodio de la iglesia de Santa Adrià y que convierte la muerte de Virgilio en condición de redención o de perdón de la culpa de los demás personajes de la novela. (Courthieu, 1997)[21]

[19] L'édition à laquelle nous ferons référence est celle publiée en 1984 pour la collection « Tus libros » de Anaya, et commentée par Constantino Bértolo. Nous nous limiterons à indiquer le número de page entre parenthèses pour chaque citation.

[20] C'est d'ailleurs l'une des clés du roman, que l'on retrouve dans l'épigraphe de Frigyes Karinthy placé en tête du « Premier Mouvement »: « Inconscientemente tenía sentimiento de culpabilidad por algo, por algún delito olvidado, que no era menos grave por el hecho de no acudir a mi memoria: sin duda por ello me resultó imposible, desde el principio hasta el fin, quejarme o sublevarme contra mi destino. » Mais qu'est-ce que cette faute incompréhensible et irréparable, sinon le destin sanglant, de nature presque dostoïevskienne, qui pèse sur les consciences de l'Espagne franquiste ?

[21] « Mario Lacruz : el escritor de antes o de después », interview réalisé par Christian Courthieu et traduite par Isabel Lacruz Bassols. On la trouve reproduite sur le site personnel de Mario Lacruz: http://perso.wanadoo.es/mariolacruz/. Elle développe d'intéressantes perspectives d'analyse sur *El inocente*, grâce à des questions qui ont tendance à se faire valoir comme plus intelligentes que les réponses…

C'est toute la portée du message christique, imprégnant l'idéologie officielle du régime, qui se trouve mise en jeu dans la fuite de Virgilio et dans l'assomption de son destin fatal, contre lequel il ne parvient pas à se rebeller. Mais cette attitude de résignation n'empêche pas le personnage de prendre la fuite, ce qui nous montre que la soumission ne consiste pas seulement à obéir à ses tortionnaires. Car de fait, Virgilio sait qu'il n'a pas tué Montevidei – il se sait donc innocent –, mais éprouve en même temps un vif sentiment de culpabilité, auquel il cherche à donner sens pendant sa fuite. C'est la double acception du terme innocent, que nous précise Lacruz dans l'interview avec Courthieu : « inocente significa varias cosas; por un lado, que Virgilio no sabe que no tiene la culpa y, por otro lado, que no ha cometido el crimen del que se le acusa. » Si la deuxième relève de l'évidence (« no hay nada que averiguar », comme disait Resina), la première touche à l'énigme du personnage, à sa quête personnelle. La double négation (« no sabe que no es ») se renverse en un fait positif à découvrir, qui détourne et subvertit la simple acceptation du sacrifice (ce qui dément aussi la passivité du personnage face à l'injonction du religieux) : comment parvenir à l'innocence ?

Ainsi, les connotations religieuses se doublent d'une profondeur psychologique qui concerne le mystère de cette inversion romanesque (au sens où, par rapport à la logique du polar, Virgilio se sent coupable d'un crime qu'il n'a pas commis), inversion dévoilée au terme de la fuite, quand Virgilio se réfugie à Escala, dans sa maison natale[22]. Là, il atteint l'apaisement, et enfin s'éclaire la confusion qui régnait dans son esprit (188):

> Toda resistencia era inútil – ahora lo sentía con más fuerza –, y sólo quedaba un camino expedito : pagar. Aquello no era tan malo, a fin de cuentas. Era una sensación casi triunfal; porque así quedaban justificadas la hostilidad y la persecución, la desgracia inopinada y el miedo invencible. La inocencia necesitaba recorrer un largo camino de culpa, en donde fortalecerse. Todo se reducía a conservar lo que había sido limpio y hermoso en su vida, y mantenerlo por encima de su debilidad y de su torpeza. Expiaría la muerte de Montevidei gustosamente.

[22] L'homme persécuté, qui se réfugie dans les lieux de son enfance, constitue presque un poncif du genre, ainsi que l'endroit le plus évident où risque de le débusquer la police (étant donné que le criminel retourne toujours sur les lieux du crime, comme chacun sait ; ici, la maison où logeait Montevidei, et dans laquelle Delise avait rapporté son cadavre). L'effet est souvent calculé de la même manière, puisque ce lieu « commun » est l'endroit où la victime se voit à la fois rattrapée par son passé et par les individus à sa poursuite. La faute qu'il a commise est donc placée en rapport avec la fatalité de tout un cheminement vital ; dans les signes du passé résonnent et s'annoncent de manière symbolique les pistes qui mèneront à son arrestation.

Ce moment de triomphe n'est pas sans nous rappeler les pages finales de *L'étranger*, où Meursault se réconcilie avec la « tendre indifférence du monde », ce qui lui procure un vif sentiment de bonheur[23]. Car cette sérénité retrouvée comporte un savoir sur la façon d'affronter l'expiation et le châtiment. Pour Meursault, il s'agit d'un accord avec la nature du monde (son absence de sens) ; pour Delise, la culpabilité s'offre comme un moyen de sauvegarder l'innocence, de la fortifier, pour qu'à son tour elle justifie l'hostilité du monde. Mais alors que signifie l'innocence, à partir du moment où elle n'a plus grand rapport avec une culpabilité effective, sinon celui de se purger à son contact ? « Todo se reducía a conservar lo que había sido limpio y hermoso en su vida, y mantenerlo por encima de su debilidad y de su torpeza »: les après-midi dans le jardin familial, la mémoire d'un père absent ou la tendresse de sa mère, l'amour envers Fioreya – on croirait assister aux remémorations proustiennes[24]. Ainsi, l'innocence vise à préserver le paradis perdu de l'enfance, telle une pureté inentamée face à la peur et au supplice (« la desgracia inopinada y el miedo invencible »). Cependant, le refuge de la maison familiale ne suffit pas à maintenir cette innocence hors du monde ; au contraire, elle doit affronter son pôle inverse, afin d'en tirer la force qui permettra de la préserver. Le châtiment de Virgilio Delise constitue alors un moyen de sauver ce qu'il a de pur en lui.

À notre avis, cette idée représente l'aboutissement problématique du roman. Cela ne signifie pas qu'il faille l'interpréter comme une conclusion théorique (« philosophique »), qui engagerait l'auteur à défendre un moyen de survivre à la contamination morale et sociale d'une dictature, visée indirectement à travers ces réflexions abstraites. Par « problématique », j'entends qu'elle délimite et polarise le comportement du protagoniste, c'est-à-dire qu'elle lui offre une visée au terme de sa fuite. L'antinomie entre innocence et culpabilité marque le déchirement du personnage, l'accule à une impasse et, en même temps, lui offre cette possibilité de réconciliation

[23] « Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore » (Camus, 1962, 1211). Dans les deux cas, la réconciliation avec le monde débouche sur l'acceptation de leur condamnation, sous les traits d'une joie sereine, voire exultante (« era una sensación de triunfo »).

[24] Comme nous le verrons dans la troisième partie, la voix narrative entremêle la vision du présent aux rêveries du passé. À travers ce regard introspectif, les formes du réel s'accordent aux *leitmotive* du souvenir qui en cristallisent le sens. Cette technique se rapproche aisément des méandres de l'intelligence sensible ; une conjonction, déterminée parmi certains éléments du réel, déclenche une plongée dans la chaine des réminiscences.

que nous venons de mentionner. Mais ce n'est qu'une *possibilité*, et il revient au lecteur de trancher ; est-ce que Virgilio Delise, en endurant cette culpabilité, sauvegarde et préserve un espace de pureté, ou au contraire se brise-t-il au contact du monde extérieur, de tout ce mécanisme implacable qui finit par l'éliminer ? En d'autres termes, l'innocence, ainsi conçue, permet-elle d'échapper au cercle fatal qui l'emprisonne, ou se voit-elle engloutie, telle une tentative ratée (une « échappatoire »[25]), qui manifesterait l'impossibilité de se soustraire aux tentacules d'un système ? Car il y a fort à parier que, dans les circonstances de l'Espagne franquiste qui sont celles du livre, l'innocence incarnerait une rêverie privée de sens, la nostalgie d'une époque révolue[26].

L'axe narratif qui va donc contrecarrer cette éventualité (et par conséquent transformer l'innocence en échappatoire) concerne ici la thématique du social, c'est-à-dire le portrait des différentes figures ou personnages que l'on rencontre au fil du roman. Cette perspective s'ajoute aux connotations du religieux et à la dimension psychologique, complétant ainsi une sorte de focalisation triangulaire dans l'architecture du roman. Grâce à elle, *El inocente* affiche son appartenance à la tradition du noir, dans la mesure où l'une de ses caractéristiques essentielles touche à l'évocation de certaines couches (ou classes) sociales, et à leur articulation autour de quelques personnages emblématiques. Ébauchons-en la trame.

En haut de la pyramide, on pourrait situer le beau-frère de Virgilio, l'avocat Lucius Costa, Docteur en Droit, modèle de respectabilité, de discipline et de probité[27]. Sa position est due, en grande partie, au prestige social qu'il tire de sa profession et à ses

[25] Suivant la définition du Littré, l'échappatoire est une « excuse frivole, subterfuge pour s'échapper, pour sortir d'embarras ». D'une certaine façon, la bavure policière de la fin suggère plutôt un échec sur les deux niveaux, autant par rapport à l'éventualité d'une rédemption que vis-à-vis de la sauvegarde de cette innocence. La reprise de la routine inscrit le meurtre de Virgilio au titre de simple anecdote, condamnée à l'oubli.

[26] Le deuxième roman de Lacruz, *La tarde*, développe précisément cette remémoration nostalgique, puisqu'il situe l'action au début de l'année 1936, afin d'évoquer les hésitations d'un jeune héritier de la bourgeoisie catalane, David René, face aux responsabilités familiales qui lui commandent de prendre la tête de l'entreprise familiale à Figueras. Les rêveries plutôt frivoles de ce jeune dilettante font pourtant preuve d'une prodigieuse délicatesse, tout en nuances, également assombrie par le poids d'une culpabilité secrète dévoilée vers la fin – ce qui n'est pas sans nous rappeler la façon dont Proust, encore une fois, transforme ce portrait d'une bourgeoisie où il ne se passe *rien* en un captivant récit...

[27] La description suivante nous montre le caractère inaltérable du personnage, dont la vie sans surprise l'inmunise contre tout excès (43): « Costa lo miraba con expectación; su incapacidad para la burla o lo desmesurado ponía ante sus ojos un perenne velo de incredulidad que ningún acontecimiento había conseguido desvanecer. Su trabajo lo enfrentaba todos los días con hombres que quebrantaban la ley, pero la virginidad inconsciente de su sentido de la proporción le hacía mirarlos incrédulo, pero sin sorpresa; de igual modo que hubiera presenciado sin sorpresa una alteración de la gravedad, diciendo al mismo tiempo: "No puedo creer mis sentidos", en cuanto los objetos empezaran a volar. »

origines, puisqu'il appartient à une riche famille de la bourgeoisie, admise à fréquenter les clubs privés de la ville. Son impartialité morale et l'indifférence qu'il affiche le rendent presqu'inhumain face au malheur des autres et, en tout cas, incapable de secourir le pauvre Virgilio. Lucius Costa exerce un grand ascendant sur la hiérarchie policière, engrenage dans lequel se trouve pris l'inspecteur Doria[28], arriviste ambitieux relégué à la tête du commissariat du petit bourg d'Escala, et dont les manipulations dans l'enquête causeront la perte de Virgilio. À un échelon inférieur, nous rencontrons Selbi, policier vétéran qui prétend surtout éviter les ennuis, et son jeune collègue, dont nous ignorons le nom, mais qui n'en est pas moins fondamental pour le déroulement de l'histoire. En effet, comme nous le signale Constantino Bértolo, c'est le seul qui va subir un changement au cours de l'histoire. Ancien joueur de rugby enrôlé dans la police à la suite d'une blessure, son hésitation à tirer sur Virgilio, la première fois qu'il prend la fuite, provoque en lui toute une série de tribulations. L'arrestation finale de Virgilio, et l'escapade qui s'ensuit, lui procurent l'occasion de se racheter, alors que les soupçons ont été élucidés et que Doria lui-même a pris conscience de son erreur. Le tir fatal incarne pour le jeune flic une allégeance aux règles d'un système répressif, l'acceptation d'une violence qui exerce ses contraintes sur l'ensemble du corps social[29].

Car, dans une large mesure, ce sont les « pauvres gens » qui vont participer à la traque de Virgilio Delise, comme une sorte de Léviathan ou, plus exactement, de Panopticon[30] tentaculaire, au regard duquel il devient impossible de se soustraire. Tout

[28] Autre modèle de description, qui saisit les traits du personnage sur le vif: « El inspector Doria era extraordinariamente joven para su cargo; no conseguía infundir respeto ni siquiera cuando se calaba el monóculo en su ojo enfermo, que estaba perdiendo visión. Todos le auguraban una magnífica carrera. Era ambicioso; sabía que no debía buscar el ascenso clasificando huellas dactilares o encarcelando chantajistas. Y era inteligente; por eso sabía dos cosas: que lo era más que sus jefes, y que debía disimularlo. Eso no lo conseguiría con facilidad. No era modesto; usaba monóculo cuando otro hubiera usado gafas, y sus compañeros hablaban mucho por ese motivo. » (67)

[29] « A lo largo de la novela va a ser el único personaje donde se produzca una modificación narrativa, el único en donde el tiempo que abarca la narración dejará su huella. Todos los demás serán idénticos al principio y al final del relato; él no. Sobre su conciencia actuará el peso de la sociedad, su imposición y, al final, matará. Ha terminado por aceptar las reglas del juego y su cambio de conducta es la prueba de que la historia no es para Mario Lacruz inocente; es el testigo de que pasa algo, de que al contrario de lo que piensa Delise el final no es igual que el comienzo » (Bértolo, 1984, 226). Cette métamorphose est sans doute le fin mot de l'histoire, et donne à comprendre au lecteur l'impossibilité d'une quelconque rédemption.

[30] À l'heure où l'on démolit la prison madrilène de Carabanchel, modèle du dispositif panoptique conçu à la fin du XVIIIe par Jeremy Bentham, c'est bien l'emblème de cette société totalitaire, fondée sur la visibilité absolue, que l'on s'empresse d'oublier au profit d'une spéculation amnésique. On rappellera, en effet, que le fonctionnement du Panoptique (« induire chez le détenu un état conscient et permanent de

d'abord, les musiciens ambulants auxquels Delise glisse une aumône, vont se disputer son partage, et finiront au commissariat, où l'un d'eux n'hésitera pas à identifier leur bienfaiteur. La femme qui « l'accroche » dans le cabaret où il attend Muoli, Olina, commence par s'intéresser à ses poches bien remplies, mais finira également par le trahir au moment où il lui demande secours. Et ainsi de suite : pendant toute une nuit, Delise accomplit une traversée des bas-fonds de la ville. Au fil de ce purgatoire, transparaît toute la marginalité urbaine, les laissés pour compte de la société qui s'efforcent de survivre, et chez qui Virgilio tente inutilement de trouver refuge. Pourtant, répondant à l'atmosphère trouble du polar, on n'a pas seulement affaire ici à une simple galerie de « pícaros », à partir du moment où ce bas monde configure un tissu opaque, complice du pouvoir dont il espère tirer faveurs et profit. Cette accointance généralisée se renforce le jour suivant, quand la photographie de Virgilio est affichée en première page du journal. À partir de cet instant, le délire de persécution dont Virgilio est la proie atteint son paroxysme (121) :

> Periódicos y fotografías se multiplicaron en su imaginación desatada. Temió que los viajeros se levantaran unánimemente para revelar a gritos su presencia. Se metió en el lavabo, cerrándose por dentro, y se apoyó en la puerta. Sujeta por la fuerza del aire, la hoja del periódico que había arrojado fuera del tren aleteaba en la ventanilla del lavabo, obsesionante, amenazadora.

En bref, le comportement social s'érige en symptôme d'un régime corrompu à sa base, dans la mesure où il accule Virgilio à l'impasse du souvenir et de cette innocence, traquée par l'œil multiple et vigilant d'une structure totalitaire[31]. Cette galerie de personnages secondaires n'intervient pas seulement comme élément d'un décor. Elle met en relief la polarité du fugitif face à ses poursuivants, au sens où elle implique l'aboutissement d'une logique de persécution, dans le prolongement des réseaux du pouvoir. De ce point de vue, la thématique sociale suggère autant un parallélisme avec l'atmosphère traditionnelle du roman noir, qu'elle en marque les limites. En effet, si les

visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir ») « est destiné à se diffuser dans le corps social ; il a pour vocation d'y devenir une fonction généralisée » (Foucault, 1993, 234 & 242).

[31] De toute évidence, ce mécanisme n'appartient pas uniquement aux régimes reconnus comme tels, puisqu'on le retrouve à l'œuvre dans de nombreux récits de persécution, mais il révèle, de fait, dans ces mêmes récits, la nature totalitaire de l'appareil répressif, dès lors qu'il engage les pulsions tribales du groupe, complice de cette vigilance absolue : je pense en particulier à *The chase* (*La poursuite impitoyable*, 1966), d'Arthur Penn , mais on l'observe également, à un niveau purement mafieux, dans un classique du genre noir comme *Night and the city* (*Les forbans de la nuit*, 1950), de Jules Dassin.

modèles du genre se proposent de soulever le voile d'un conflit de classes, de montrer en quoi la corruption du pouvoir tire sa force d'une richesse bâtie sur l'illégalité, ils soulignent également son fonctionnement mafieux (capitaliste), mettant à jour les rapports qu'entretient la haute société avec le lumpen criminel[32]. Dans notre cas, cette logique politique relevant d'une perversion des principes démocratiques est tout à fait étrangère à l'Espagne franquiste, ce qui oblige à adapter certains aspects. Il ne s'agit donc plus de « soulever le voile » sur les ramifications du pouvoir, puisque celui-ci prétend embrasser la société dans son ensemble ; mais, en même temps, cette visibilité absolue de la corruption rend la dénonciation du récit évidente, dès lors qu'il illustre ce fonctionnement[33]. Par contre, le récit ne peut expliciter cette critique ; c'est-à-dire qu'il est obligé de renoncer à la figure du héros justicier (au contrepoint narratif du détective privé) qui articule les possibilités d'une critique, en faisant valoir le choix de l'honnêteté. Les propos de Joan Ramón Resina résument avec pertinence les enjeux de cette adaptation :

> La finalidad de esta obra es mostrar cómo la represión crea su objeto y la necesidad de autolegitimación del régimen (representado por su institución fundamental, la policía) se antepone a la verdad. Lacruz no describe simplemente la dicotomía entre el individuo honesto y la corrupción institucional, como hace la novela negra. En la novela norteamericana, por ejemplo, las instituciones *deben*

[32] C'est sans doute faire un peu simple, en vue d'appréhender un genre aussi multiforme, mais un des traits essentiels du roman noir à son âge classique me semble concerner ce dévoilement d'une logique de crise, de nature politico-sociale, indépendamment des éventuels rétablissements proposés par le récit. Et, comme l'indique Manuel Valle, cette crise s'enracine dans le fonctionnement d'un système productif : « La diferencia entre la narrativa de misterio inglesa y la norteamericana más que en el "realismo" o en la importancia del "misterio" y el enigma o la cantidad de violencia o el carácter urbano radica, pensamos, en el hecho que estamos tratando de delimitar : mientras que la novela inglesa sitúa su acción en el espacio de la distribución, la novela norteamericana lo hace en el espacio de la producción; y posiblemente ésa sea la característica fundamental, no temática sino estructural, que distingue a un tipo y otro de relatos de misterio. » (Valle, 2006, III, 73-74) N'oublions pas également de citer les sages paroles de Brecht, encore tout à fait valables, sur la nature de la mécanique policière: « *Nos expériences, dans la vie, se font sous forme de catastrophes*. […] Déjà, en lisant les journaux, […] nous sentons que quelqu'un a dû faire quelque chose pour que la catastrophe visible ait eu lieu. Alors qui a fait quoi ? Derrière les événements qui nous sont annoncés, nous en supposons d'autres qui ne le sont pas. Ceux-ci sont les *vrais* événements. C'est seulement si nous les connaissions que nous comprendrions. » (Brecht, 1970, 85)

[33] Il s'agit de montrer comment la société espagnole, sous le régime franquiste, ne se contente pas de subir les conséquences d'un régime totalitaire, mais collabore et participe à l'engrenage de surveillance mis en place par le régime. La mesquinerie de ces attitudes s'infiltre dans l'ensemble de la dynamique sociale, comme le rappelle Lacruz dans les propos suivants : « las angustias de la población durante los años 40, incluso a principios de los 50 se debían a las dificultades económicas, a los problemas de alimentación y la vida diaria, sin más. Aquellos que fueron duramente tratados fueron los que militaban políticamente, pero su número era escaso. Recuerdo la siguiente anécdota: me hallaba yo todavía en la universidad; era el año 53 o el 54; Franco vino a Barcelona; la muchedumbre se hizo a la calle; nadie había obligado a nadie y el pueblo estaba gritando "Viva Franco" » (Courthieu, 1997).

> aparecer corruptas o inoperantes, para legitimar la atomización social que garantiza la estabilidad del sistema. Frente a la degeneración del orden público el detective privado se erige en guardián de los valores, y es esta ficción de los valores como propiedad intrínseca del individuo lo que da su forma peculiar y sus límites a la democracia norteamericana. En la España de Franco, sin embargo, el derecho civil y la verdad demostrable han dejado de ser valores sociales, y el individuo no puede apelar a ellos. Por eso un autor sensible a la incompatibilidad del género con el sistema social de la dictadura adopta preferentemente el punto de vista del individuo cazado por el sistema. (Resina, 1997, 47)

À la suite de ces commentaires, nous serions sans doute en mesure d'établir un premier bilan sur le fonctionnement romanesque de *El inocente*. Tenant compte de sa nature hybride, qui mélange, comme nous l'avons montré, la dynamique du polar à une introspection psychologique quelque peu inspirée de l'existentialisme, et par certains aspects teintée de religiosité, il devient sans doute inutile de statuer sur une stricte appartenance au genre. Pourtant, un classement aussi manichéen, qui se limiterait à trancher entre un oui ou un non, nous serait, par ailleurs, fort peu utile pour comprendre la façon dont *El inocente* s'inscrit dans la lignée du polar afin d'en modifier les prémisses. À ce titre, c'est un roman qui fait preuve d'une surprenante modernité, pouvant se rapporter à d'autres expériences plus ou moins contemporaines, qui subvertissent la logique du genre[34], mais annoncent également l'éclatement parodique du modèle qui aura lieu pendant la transition démocratique.

Cependant, les questions à envisager sont ici les suivantes. D'une part, en quoi cette reformulation du genre s'inscrit-elle dans la logique même du fonctionnement policier, et nous autoriserait ainsi à considérer les écarts qui ont lieu dans *El inocente* comme une variante possible du modèle ? D'autre part, est-ce que cet usage du code équivaut à une lézarde dans une tradition littéraire contemporaine, qui permettrait au bout du compte d'en reconnaître la modernité ? Enfin, peut-on parler, dans le cadre de cette adaptation, d'une simple reproduction de tendances étrangères, ou au contraire est-ce que l'on assiste à l'invention d'une « formule » locale ou autochtone, proprement espagnole ?

À notre avis, il importe de ne pas restreindre les règles du roman noir aux circonstances historiques précises qui l'on vu naître. De toute évidence, la

[34] Je pense en particulier à *La promesse* (1958), de Friedrich Dürrenmatt, qui provient d'un script réalisé pour le film du cinéaste espagnol d'origine hongroise Ladislao Vajda, intitulé *El cebo* (1958), où l'on assiste à une inversion semblable, lorsque l'enquête du commissaire Matéi finit par provoquer la capture et le suicide d'un innocent.

problématique des États-Unis pendant les années 20 et 30 est assez éloignée du contexte européen, même si elle impose, grâce à sa puissance de diffusion culturelle, un canevas-type que vont reprendre les artistes du vieux continent[35]. Car, à terme, la visée du noir consisterait, comme nous l'avons signalé, à soulever ce voile de confort et de sécurité sur lequel se tisse le système de valeurs de la bourgeoisie : le crime, la traversée des bas-fonds, l'enquête policière, la jungle urbaine ne sont au fond que des aspects de cette lézarde, qui traverse et se propage sur l'édifice social, et en menace l'ordre et la cohérence. En ce sens, la représentation de style « réaliste » s'inscrit au cœur du projet de l'enquête policière, afin de saisir le fonctionnement précis d'une réalité sociale, de son langage et de ses coutumes (de son mode de vie), mais aussi, comme le rappelle Bertold Brecht, parce qu'elle cherche à percer la nature des *vrais* événements (toujours souterrains), qui sont à l'origine des catastrophes visibles (cf. note 32).

Malgré cela, il convient de ne pas oublier que nous avons affaire à un genre populaire, dont l'intention principale est de distraire le lecteur, de meubler agréablement son temps de loisir. En d'autres termes, c'est un genre avant tout ludique, qui risquerait de manquer son objectif s'il essayait de se substituer à un lourd pavé de matérialisme dialectique… Cette composante ludique ne sert donc pas à agrémenter une réflexion sur la crise, mais élabore plutôt une formule littéraire marquée par le jeu, c'est-à-dire qu'elle lui donne avant tout la possibilité de jouer avec ses propres éléments. Or, comme l'énonce Jacques Dubois, la nature conventionnelle (négociée) des règles d'un jeu débouche sur un certain degré d'autotélisme, par où la fiction réaliste se réfère à ses procédés en avouant leur caractère ludique et interchangeable, à cheval entre l'opacité et la transparence du littéraire :

> l'aveu qui consiste à référer la fiction à la fiction est bien peu compatible avec l'exigence réaliste dont le roman est tout empreint. Brefs moments de candeur où le roman laisse entrevoir son caractère simulé, où il exhibe son parti pris fictionnel. Autant de phases où le texte se donne la distance réflexive du métatexte et se reconnaît comme portant avec lui et en lui son acte générateur. C'est en

[35] Faut-il nuancer qu'on n'a évidemment pas affaire à une simple reprise, dès lors qu'un auteur de la taille de Simenon, à la même époque, explore les sentiers d'un roman noir à l'européenne, tout à fait éloigné des huis-clos intellectuels du policier classique, et où la dimension psychologique s'affirme comme une des clés de l'enquête ?

> avouant son affiliation à un genre et à une tradition que le roman policier désigne le mieux son autonomie. (Dubois, 2005, 63)[36]

Sans chercher à poursuivre le débat autour de cette double modernité que l'on pourrait attribuer au genre, d'abord en tant que représentation du monde contemporain, ensuite en tant qu'objet romanesque particulièrement apte aux révisions postmodernes (ludiques et métatextuelles) des codes du littéraire, nous tenterons d'illustrer les stratégies concrètes mises en œuvre dans *El inocente*, une fois cernés les enjeux de sa position dans le champ. En effet, si les hésitations ou incertitudes quant à son affectation généalogique (générique) proviennent en grande partie des hybridations thématiques qu'il pratique, il convient d'examiner comment son écriture élabore un point de vue sur son objet (une persécution policière), assez éloigné des techniques habituelles du suspense. Nous serons par là en mesure de répondre plus précisément à la dernière question soulevée au terme de ce premier bilan, à savoir si cette reformulation du genre n'est qu'une refonte des principales tendances ou modes culturelles de l'époque, ou si elle parvient à élaborer un récit original, susceptible d'instituer une formule (une tradition) du polar « à l'espagnole ». Cette tradition peut être conditionnée par les circonstances politiques du régime et, surtout lorsque l'on aborde la création artistique, par les filtres de la censure, mais les réaménagements qui en découlent ne suffisent pas à motiver les choix du style, ni à en épuiser les stratégies. Car *El inocente* n'est pas qu'un polar qui s'accommode des contraintes d'une dictature.

L'échiquier fuyant du rêve : quelques tactiques d'écriture.

Mais il a, par contre, un aspect de brillant exercice de style. Mario Lacruz a d'ailleurs toujours manifesté sa gêne vis-à-vis de ce qu'il jugeait être un côté forcé, artificiel, de ce premier roman[37]. Eugenio de Nora, de son côté, le définit comme « un brillante

[36] Suivant la typologie proposée par Jacques Dubois, le modèle du « roman à suspense » correspondrait tout à fait au schéma de *El inocente*, sans que cette distinction nous fasse perdre de vue, au fond, son appartenance à la vaste galaxie du polar : « Au long du récit, le crime est encore à commettre et l'on ne sait de qui il viendra ni qui il atteindra. Mais la menace pèse, de plus en plus lourde, et l'attente du drame va croissant. En certains cas, le roman est celui d'une victime en puissance qui tente d'échapper au danger ; en d'autres, il est celui d'un suspect qui s'efforce d'échapper à l'accusation pesant sur lui. » (Dubois, 2005, 54)

[37] "¡Está muy mal construida! Tuve ocasión de analizarla a fondo cuando escribimos las adaptaciones para el cine; tuve que escribir el guión tres veces… Entonces me di cuenta de todos sus fallos de

ejercicio de virtuoso » (Nora, 1979, 282). De nouveau, l'architecture soignée semble aller à l'encontre de cette étoffe de basse qualité attribuée d'habitude au polar. Or, il ne faut pas l'oublier, le roman policier prétend à ses débuts flatter ou émoustiller l'intelligence du lecteur, au moyen d'une série d'artifices qui mettent en jeu sa capacité cérébrale de déduction. À cet égard, *El inocente* propose une série d'expériences narratives qui déconstruisent la linéarité de la trame : un enchevêtrement constitué par l'alternance constante du point de vue, une progression diégétique qui avance et dévoile l'énigme à coup de flashs-back (d'analepses), le découpage minutieux des différentes strates du réel, qui se cumulent dans la conscience éclatée des personnages, bref, un puzzle disparate livré à notre perspicacité. Car bien que le roman ne pose guère de difficulté de compréhension, aucun personnage n'accède à la connaissance totale des événements. Le recoupement de ces déchiffrages partiels ne finit par se compléter que dans l'esprit du lecteur, seul maître de la perspective d'ensemble où se dénouent les questions en suspens. Comme le signale Colmeiro, cette nouvelle infraction aux règles du genre, qui place la résolution du drame dans une instance extradiégétique, implique une vision du monde marquée par l'opacité et l'ébranlement d'une confiance :

> En *El inocente* queda abolida la tradicional confianza, implícita en la novela policíaca clásica, en la posibilidad de un conocimiento total de la verdad a través de la observación directa de la realidad, del seguimiento de un método empírico-científico. Por el contrario, aquí se hace hincapié en las ineludibles tergiversaciones y manipulaciones a las que se ve sometida la "realidad", tanto en su dimensión social como en su dimensión personal, ya sea de manera involuntaria o consciente. (Colmeiro, 1994, 144)

Cette crise du détective « positiviste » s'inscrit bien dans l'air du temps, « ère du soupçon », suivant le diagnostic de Sarraute, qui se méfie du réalisme à l'ancienne et chamboule l'omniscience. La figure clef de ce morcellement est représentée dans le

---

estructura. […] Por ejemplo, algunos episodios ocurren porque el autor los necesita […]; por lo tanto, la novela resulta falseada » (Courthieu, 1997). Sa préférence allait vers *El ayudante del verdugo*, qu'il estimait plus réussie, bien qu'elle ne parvint jamais à obtenir le même retentissement: « En cambio, mi tercera novela, la única que me parece bien construida, no tuvo el mismo eco ni éxito. Tanto es así que cuando se habla de mí, se sigue evocando *El inocente* y *La tarde*, y si alguien quiere leer una de mis novelas, yo le diría en cambio que lea *El ayudante del verdugo…* » (Courthieu, 1997). Or, à notre avis, c'est justement cette dernière qui pêche par une volonté démonstrative (tous des pourris…), ce qui alourdit son propos et l'empêche de surprendre son lecteur. Et bien que l'on puisse reprocher à *El inocente* son allure calculée, la présence d'une sorte de *deus ex machina*, mouvant les fils de ses marionnettes, renforce l'imminence de leur destin inéluctable, comme s'ils se débattaient à l'aveuglette contre des forces plus puissantes qu'eux.

roman par un échiquier au relief mouvant – tantôt noir sur blanc, tantôt l'inverse[38] –, qui sert à la fois de métaphore à l'architecture de la trame et de leitmotiv au désordre mental de Virgilio, égaré parmi les oscillations d'une réalité qui lui est devenue incompréhensible. Il se peut donc que *El inocente*, feu d'artifice destiné à épater son public, soit apprêté par un écrivain débutant cherchant à se faire valoir[39]; cela n'empêche que son style remplit un objectif qui n'est nullement gratuit. Cette déconstruction narrative permet, en effet, d'épouser les méandres de l'enquête, de semer l'incertitude sur ses acquis, et de plonger ses personnages dans une nébuleuse dont ils ne parviennent pas à s'extraire ; en particulier, mais il n'est pas le seul, le regard de Virgilio semble percevoir le monde à travers un rêve, comme si les choses et les événements étaient frappés d'irréalité, submergés sous le poids de souvenirs et de réminiscences projetés sur la toile du réel. S'il nous fallait qualifier ce style, saisir en un mot sa nature, nous dirions qu'il se fonde, au sens large, sur une poétique de l'épure. Afin d'en appréhender le sens, nous distinguerons trois aspects susceptibles de l'illustrer, à savoir la délocalisation spatiale, le « classicisme » de l'écriture et l'architecture temporelle de l'introspection.

Un des aspects frappant du roman, au premier abord, est que ce polar espagnol ne fournit aucune indication ou référence aux lieux où il se déroule. Nouvelle infraction à la norme et aux usages, dirions-nous, puisque l'atmosphère des espaces parcourus remplit une fonction tout à fait essentielle vis-à-vis d'une esthétique réaliste, enracinée dans la couleur locale d'un lieu défini. Des recoins de Bay City, que sillonne Philip Marlowe, aux arrondissements de Paris quadrillés par Nestor Burma, entre le black Harlem, où campent Ed « Cercueil » et « Fossoyeur » Jones, et les labyrinthes du Raval barcelonais, que fréquente Pepe Carvalho, les auteurs de roman noir ont souvent cherché à associer leurs personnages à l'épaisseur vécue d'un endroit précis. Ici, bien que l'on puisse recenser un certain nombre d'éléments propres à une poétique urbaine

[38] « Es algo desconcertante – pensó. Como cuando se contempla un tablero de ajedrez, y a ratos parece que se trata de una sucesión de cuadros negros pintados sobre un fondo blanco, y otras veces son cuadros blancos sobre un fondo negro; como esos polígonos dibujados sobre las baldosas, cuyos ángulos apuntan tan pronto hacia fuera como hacia dentro » (8).

[39] Mario Lacruz lui-même explique qu'il n'était pas entièrement convaincu d'avoir écrit un polar (« Personalmente, me parece que no es estrictamente una novela policíaca », dans Bértolo, 1984, 216), et que le prix Simenon lui aurait fourni une sorte de prétexte pour l'adapter au modèle requis: « En realidad, no sé por qué escribí una novela policíaca, quizá se debió al premio al que la presenté… » (Courthieu, 1997).

(la nuit, les troquets, le cabaret où Virgilio rencontre Olina, la banlieue, les terrains vagues, etc.), la ville demeure un espace anonyme, que l'absence de nom où de trait distinctif rend interchangeable avec n'importe quelle autre. Le village natal de Virgilio correspond également à un toponyme inventé (Escala)[40], qui sert plutôt à évoquer la composante musicale du roman, comme nous l'étudierons un peu plus loin. Nous parvenons à comprendre que l'action se déroule près des bords de mer, grâce à la scène sur la plage, et la douceur du climat, interrompue la veille par une forte bourrasque d'automne, nous laisse comprendre qu'il s'agit de la Méditerranée.

D'autre part, aucun des noms utilisés pour les personnages principaux ne trahit leur origine espagnole. Ceux-ci composent une espèce de mélange linguistique, pouvant aussi bien se rapporter à une étymologie italienne, argentine ou roumaine (en tout cas latine), ce qui les délocalise et les renvoie à une provenance imprécise : Virgilio Delise, Loreto Montevidei, Doria, Selbi, Olina, Fioreya, Felix Marcelu, Lucius Costa, Muoli… Comme on peut le soupçonner, ces noms à la sonorité élégante, ainsi que l'absence de quasiment tout repérage topographique, cherchent à esquiver la censure, qui s'accommoderait plutôt mal de ces allusions au maquis, ainsi qu'à la corruption policière et à la bavure qui s'ensuit. Lacruz avoue d'ailleurs qu'il s'est lui-même « autocensuré », comme tant d'auteurs qui, à l'époque, intériorisaient ces mécanismes dans leur propre écriture, car la menace ou la simple présence d'un filtre rendait clair ce que l'on pouvait publier ou non : « Uno trataba de escabullirse por otros caminos, no concretando la geografía, extranjerizando nombres. Se podían intentar pequeñas trampas, que unas veces colaban y otras no. » (Bértolo, 1984, 217)

Mais, quoique ces « pequeñas trampas » dissimulent que l'action se déroule à Barcelone[41] et dans ses alentours, la suppression des signes distinctifs, de lieu ou de personne, entraîne un effet positif. L'élimination de tout ce qui permettrait d'identifier un contexte espagnol provoque une délocalisation généralisée (un « déracinement »). Le livre s'apparente à une ligne plus « européenne » au sens où, dès lors qu'il masque sa provenance, il pourrait aisément se faire passer pour étranger. Car se voir comparer, sur

[40] Quoiqu'inspiré par le nom d'un village de Gérone: « está el pueblo de La Escala, en Gerona; pero Escala, para mí, era la escala musical » (Courthieu, 1997).

[41] Au commentaire « pero es Barcelona, aunque la ciudad no aparezca nunca mencionada explícitamente », Lacruz répond: « Sí, es Barcelona, y sus alrededores » (Courthieu, 1997).

un pied d'égalité, aux modèles américains du genre[42] ne suppose pas seulement une consécration, mais permet de s'affranchir de toutes les connotations péjoratives liées aux couleurs locales d'une Espagne arriérée. Nous sommes ici à l'opposé des œuvres légèrement postérieures de Francisco García Pavón, autre précurseur du noir, dont le protagoniste, Manuel González « Plinio », gendarme (« guardia municipal ») à Tomelloso, est affublé de tout les traits typiques du antihéros de l'Espagne éternelle, et dont les histoires sont fortement enracinées dans une identité castillane (« castellano-manchega ») résolument antimoderne[43]. Dans le cas de Lacruz, le choix du « moderne » consisterait, en partie, à limer les repères de son histoire pour en renforcer l'ubiquité ; le problème, comme nous l'avons posé, est de savoir si ce parti-pris implique une reproduction de modèles étrangers, ou s'il devient possible d'écrire un polar espagnol sans avoir recours au sempiternel « costumbrismo ».

Nous pensons plutôt que *El inocente* se déleste de tout un héritage confondu avec une identité espagnole quelque peu sclérosée, et s'affranchit du conditionnement réaliste des courants littéraires en vogue. Bien entendu, les contraintes d'une circonstance ne suffisent pas à délimiter les choix esthétiques, et autant *La colmena* que *El Jarama*, entre autres, sont là pour nous le prouver. Ceci-dit, en allant à l'encontre d'une sorte « d'impératif du réel », Lacruz s'écarte des sentiers battus, et propose un objet littéraire radicalement nouveau. À ce titre, les procédés de délocalisation constituent un des symptômes de cette ouverture (de cette lézarde), mais la nouveauté doit s'évaluer à l'aune de son style proprement dit.

En effet, cette forme d'écriture, qui semble s'inspirer de la brièveté des phrases d'*Azorín*, tout en coupant court à son lyrisme contemplatif, tient de l'inhabituel au sein des pratiques espagnoles. Pour schématiser quelque peu, nous dirions que chaque littérature établit un style dominant, sur la base d'une période reconnue comme « classique », qui consacre une série de procédés d'enseignement ou de modèles à reproduire, ainsi que l'originalité (ou l'infraction) de ce qui s'en écarte. Le penchant

[42] « La novela se tradujo muy pronto al inglés y a otros idiomas, y las críticas extranjeras fueron emocionantes. Las viví como una consagración. Que una novela, digamos policíaca, guste en Inglaterra, la patria del género, me parecía el súmmum. Había una que decía: "Una novela que haría palidecer de envidia a los especialistas norteamericanos" ». (Bértolo, 1984, 216)

[43] « En efecto, las historias de Plinio únicamente pueden suceder bajo un marco espacio-temporal: el de un pueblo manchego en esta etapa histórica de España, pues las investigaciones de este policía adquieren riqueza en este contexto. […] Así pues, pinta en sus relatos verdaderos cuadros costumbristas que aportan el ambiente propicio para idear la trama policial » (Godón Martínez, 2005, 16).

espagnol pour le « baroque », pour simplifier également l'exemple, répond, dans une large mesure, à la reconnaissance historique d'une apogée culturelle, équivalente à une « tradition »[44]. Or, comme le signale Muñoz Molina, l'écriture de Mario Lacruz n'appartient pas complètement à cette tradition :

> La escritura es de un ascetismo semejante, de una naturalidad que fluye casi con rumor de seda, de palabras dichas en voz baja. No es una escritura que se afirme por reacción a las marcas de estilo de su lugar y de su época; parece, simplemente, ser ajena sin esfuerzo, del todo inmune a ellas. Inmune a la verbosidad grotesca, a los mimetismos pedestres del habla, a la superstición social o documental, a las estridencias del experimentalismo. (Antonio Muñoz Molina, préface à Lacruz, 2006, 11-12)[45]

L'étrangeté, maintes fois soulignée de cette écriture, qui se dégage d'un style reconnu à priori comme « espagnol », proviendrait donc d'une ascèse et d'une contention ; autrement dit, c'est comme si l'écriture de Lacruz, par sa sécheresse, renonçait à de longs développements et calculait ses effets en fonction des non-dits, d'une sorte de silence lourd de sens où palpite l'angoisse et le suspense du récit. Le silence du texte ne vise pourtant pas à atteindre un ineffable quelconque, mais plutôt à produire une composition que l'on dirait tronquée. Examinons ce fonctionnement dans le dialogue suivant, au moment où Delise prend congé d'Olina et sort du cabaret nommé Cartago (56):

> - Tengo que arreglar un asunto, dijo Delise confuso.
> - ¿Piensas volver?
> - ¿Volver?- murmuró él empujando la puerta.
> Se apagaron las luces de la sala, y unos focos ocultos iluminaron la pista. Un negro sonriente saltó al centro de ella y la orquesta enmudeció por un instante brevísimo.
> - Esto es lo que América nos da a cambio de Scarlatti- dijo el hombrecillo del saxofón, que antes había saludado a Delise, al camarero que perseguía a Olina.
> - No olvide a Cimarosa.

[44] Pour nuancer quelque peu, rappelons que ce mécanisme est pluriel et varie suivant les époques ; chacune projette dans le temps un sens du classique qui lui est propre (pour un développement de ces idées, voir l'étude de Salvatore Settis, *Futuro del « classico »*, 2004). Elle établit ce qu'on appelle un canon littéraire, construction culturelle où s'affermit un style déterminé. Pour les paramètres espagnols, on pourra consulter la reconstruction de Rosa María Aradra, au chapitre consacré à « El canon en la literatura española », dans Pozuelo Yvancos & Aradra Sánchez, 2000, 143-290.

[45] À une autre occasion, la critique a pu stigmatiser les défauts de cette écriture en fonction de son manque « d'espagnolité », comme si l'auteur ne maitrisait pas tout à fait la langue : « no olvido que a veces – sobre todo la primera – adolecen de cierta falta de sintaxis y de impropiedad semántica, pero ni ello abunda ni es, en general, grave, y lo supongo efecto del bilingüismo del novelista » (Nora, 1971, 281)

- No lo olvido. Ni a Debussy.
- Sin olvidar a Debussy – convino el camarero.
- He preguntado si piensas volver – dijo Olina.
- No – dijo Delise.

Ce dialogue quelque peu chiffré (à quoi fait-on référence exactement, sinon à un homme s'apprêtant à jouer ?) constitue une sorte de distraction (d'interlude musical), où s'entremêlent et se superposent plusieurs voix. Toute l'hésitation de Delise est donnée à comprendre à travers la légère confusion de cet échange ironique (on vous file Scarlatti et Debussy, vous nous passez *ça*), précédant l'interprétation du « nègre », entre l'instant où Delise reprend la question et le laconisme du son refus final. Dans cet exemple, le silence auquel nous faisons allusion sert à produire une interférence sous laquelle se glisse le blanc d'un texte que l'on n'entend pas. Nous dirions que le texte est marqué par l'inachèvement. Celui-ci confère au style le mouvement et la rapidité des mots qui se cherchent et s'interrompent ; le développement du récit se trouve constamment suspendu et réamorcé au gré des différents niveaux narratifs (le souvenir, les voix d'un dialogue, la rêverie, les témoignages, la poursuite, l'enquête, les flashs-back…), qui tissent une multiplicité de réseaux souterrains, dont l'émergence soudaine scande les allées et venues du pauvre Virgilio, et accentue la confusion de son esprit. Ainsi, la vivacité polyphonique des diverses instances transcrit les saccades de cette course poursuite et recompose la mosaïque brisée de l'histoire.

Cependant, les différentes strates ou voix du récit obéissent à un rythme parfaitement calculé, et chacune se distingue par sa concision et sa brièveté – comme nous l'avons dit, on a plus affaire à un mécanisme d'horlogerie qu'à un foisonnement baroque. Leur aspect tend à ce que Mario Lacruz, dans *La tarde*, définit comme classicisme, et qu'il conçoit comme un rapport du mot au silence : « el clasicismo es un camino al silencio, pues prescinde de lo inútil » (Lacruz, 1955, 50). À l'image d'une partition musicale, les effets du silence (laconisme, non-dit, enchâssement…) sont liés à la voix du texte, ils permettent d'écouter toute sa puissance de suggestion. En ce sens, Mario Lacruz s'avère un véritable musicien, de par sa maîtrise d'un style épuré, en demi-teintes, plutôt inhabituel mais parfaitement adapté aux rouages du polar.

L'élément musical est d'ailleurs une donnée essentielle dans la thématique et l'écriture de *El inocente* : le protagoniste est un musicologue réputé, les quatre parties

du roman imitent le mouvement et la structure d'une « fugue » (Andante, Adagio, Scherzo, Allegro con fuoco), le nom du village s'inspire de l'échelle musicale (Escala) et, en général, l'histoire est parsemée d'évocations sonores, qui servent à ponctuer ou introduire l'état d'âme des personnages… Colmeiro a largement développé ce sujet dans son analyse du roman, de sorte que nous n'y reviendrons pas (Colmeiro, 1994, 147-150). Néanmoins, le motif du contrepoint musical sert aussi d'échafaudage à la dernière question qui nous reste à traiter, et qui correspond à ce que nous avons nommé l'architecture du souvenir. L'exemple choisi provient de la séquence évoquant la mort de Montevidei. Ses anciens camarades viennent de lui rendre visite et de lui réclamer l'argent dérobé. Il prend le train pour aller demander la somme à son beau-fils. Pendant le trajet, il ressent une douleur oppressante à la poitrine et, après avoir épuisé ses pilules, il finit par s'effondrer dans l'appartement de Delise. Le récit entremêle aux souvenirs les signes avant-coureurs de cette issue fatale (137-141):

> Es cierto. Está cansado. No es más que un viejo decrépito el que sigue sentado en la butaca cuando Delise se marcha sin decir palabra, y es un viejo el que piensa: "El *Resultado…*, las *Cosas…*, la indiferencia ante el desenlace." El dolor le oprime y le hace gemir. Traga las últimas pastillas sin beber nada. Se han terminado. No necesita asomarse a la ventana para comprobar que el desconocido sigue abajo, aguardando. Le parece oír sus pasos a pocos centímetros de su cabeza. Tiene miedo: no a causa de sus perseguidores, sino de la relación que ha descubierto entre la vejez y la muerte, la muerte que sobreviene cuando aún se tiene noción de la existencia. No puede incorporarse, ni gritar en demanda de auxilio, ni debatirse.
> "¿Qué hora es?" Los pinchazos del hombro arrastran la doble cadena de recuerdos – el humo y el recuerdo –, y la asfixia le hace pensar en su boda con Helena. Los pasos del hombre que espera en la calle se hacen más sonoros.
> El olfato de Montevidei se estremece al reconocer el olor acre del humo que asciende sobre las barracas. De pronto cesa el dolor insoportable. Una trepidación sacude sus miembros, un zumbido en la sangre que le recuerda una ocasión en que fue anestesiado en un quirófano. No respira. Las imágenes se suceden tan aprisa en su mente que no puede retenerlas.
> Es verano y hace calor. Los de la barca tiran una red sucia; están tan cerca de la orilla que él puede oír el chapoteo de los remos. ¡Qué mañana tan tranquila! El sol en el lago y los niños… Pero hay que seguir ocultándose. La "causa" no lo dejará en paz. Uno de los pescadores sujeta el extremo de la red con una cuerda y camina por la orilla llena de desperdicios. No parece un pescador, propiamente; lleva un chaleco desabrochado y camisa a rayas; su sombrero negro de ala vuelta, adornado con dos cañas, ha sido en otros tiempos una elegante prenda. Los chiquillos, quince o veinte, lo rodean al sacar la red; pero la pesca no es fructífera. Un montón de hojarasca y pececitos pequeños, cuyos reflejos son más apreciables que

su tamaño. Fioreya lleva un bañador de muchacho, demasiado grande para ella. Tiene dos peces minúsculos en la mano y de cuando en cuando los mete en el agua sin soltarlos. "Te dejaré que respires un poco", dice la niña a uno de los peces.
Montevidei no necesita ahora respirar.
Es verano y hace calor. Entraban en una casa de campo con el propósito de hacerse servir carne y vino en abundancia. "No pensamos pagar, no era nuestra intención. Eso es lo que se llama un saqueo." Todos llevaban correaje o alguna prenda que recordara el uniforme militar para no ser confundidos con unos simples salteadores. Se daban graduaciones entre sí. El era comandante. Llevaba unas botas de montar casi nuevas.
"Uno de nosotros, que nuca tuvo miedo, ahora se está volviendo prudente." En adelante tendrá que ser prudente y preocuparse por otra persona. Antes nada podría perder, a nadie podía importar su muerte. "¿Quién de nosotros se está volviendo prudente?"
- Apague la radio – dice Montevidei -. Haga que se calle, por favor.
Está perdiendo la idea de su propia personalidad. A veces cree ser el hombre del sombrero gris; otras Octavio; otras el que tenía la cara destrozada por una bomba. Otras veces ni siquiera es un hombre: es el pez que la pequeña Fioreya sujetaba en la mano, o el calor que hacía en la orilla.
"Los métodos han cambiado."
Por fin consigue apresar una idea y se la expone a sí mismo con sorprendente lucidez. ¿Cómo reaccionará Virgilio cuando lo encuentre muerto? Le parece que es una broma verdaderamente divertida la que está jugando sin querer. Muerto. Este sentimiento se adueña de él por completo. Intenta levantarse. No lo consigue, porque ya está de pie – como si una fina red de hilos hubiera tirado de sus articulaciones hacia arriba -, pero no se ha dado cuenta y trata de incorporarse, de pedir ayuda. El criado de Virgilio está ausente. ¿Qué hará Delise cuando vuelva? Le está gastando una broma; le gustaría reírse por este motivo. Cae despacio, doblándose por las articulaciones, como si los hilos hubieran sido cortados uno tras otro. Su cabeza golpea blandamente la alfombra.
A su regreso Delise lo encontrará en esta postura y lo llamará por su nombre varias veces, infructuosamente.
Ahora Montevidei se pregunta si está muerto, en realidad. Aún no ha experimentado la segunda muerte, pero sí la primera, la que ocasiona la desaparición de las *Cosas*. Aguarda pacientemente a que la segunda muerte complete la acción de la primera. Luego piensa sin palabras: "Todo ha sucedido en un instante, porque la eternidad no es una prolongación del tiempo, sino la suma definitiva de todo el tiempo condensada en un solo instante."
Pero aún no ha ingresado en este instante. ¿A qué esperar? El oído no le transmite ningún mensaje; tampoco la vista. Al caer conservaba una visión detallada de la estancia, como si aquel fuera el último clisé que los ojos hubieran impresionado al caer, antes de romperse el objetivo; ahora nada. Piensa en el humo, pero no en su color y sabor, sino que él es el humo; no el que asciende contra el cielo nublado y vuelve a caer sobre las barracas, sino un humo inconsistente que se volatiliza sin dejar rastro.
La segunda muerte llegará con facilidad. Loreto Montevidei y todos los nombres que ha usado son nombres sin depositario. Las *Cosas* han dejado de ser múltiples para convertirse en una sola.

Au long de ce chapitre, dont nous venons de retranscrire la fin, une pensée obsède Montevidei: le rapport de la vieillesse à la mort, marqué par la disparition progressive des choses (« las *Cosas* »). Cette disparition rend Montevidei indifférent au résultat de sa quête (« el *Resultado* »: mourir ou survivre grâce à l'argent obtenu). Ce double motif agit comme une sorte de basse continue, qui scande l'évocation du souvenir. Or celle-ci engage une perspective linguistique ; elle est avant tout signalée par l'absence de référent, par l'usage du mot privé de la réalité qu'il désigne. Ainsi, tout se confond dans sa tête. Le mélange du passé (la remémoration du noyé qui voit défiler sa vie comme dans un film, puisque l'on assiste à une asphyxie), du présent (où se confondent les symptômes physiques, l'homme aux aguets et la vision de la chambre), et du futur (qui envisage la réaction de Delise quand il le retrouvera mort), provoquent la dissolution de son identité et la projettent dans l'espace de la mémoire, où elle s'investit dans différents rôles (l'homme au chapeau gris, son camarade Octavio, une des victimes de leurs attentats).

Le passage d'une scène à l'autre est régi par les variations polysémiques autour de deux termes ou concepts : d'une part la fumée, de l'autre la respiration. Ces deux mots sont complémentaires, puisque l'air alimente le feu et donc produit la fumée. Le déclenchement du fil conducteur provient d'une évocation en début du chapitre : alors qu'il monte dans le train, la vision d'une cheminée d'usine lui rappelle la gare où il a passé son enfance, car son père exerçait le métier d'aiguilleur. Il a, depuis, la sensation que cette fumée a imprégné toute son existence. Elle constitue la trace de la violence des armes à feu, de l'explosion des bombes à l'époque du maquis. Mais surtout, elle sert de métaphore à sa propre disparition, lorsqu'il « part en fumée », devenu inconsistant et fragile : « él es el humo ; no el que asciende contra el cielo nublado y vuelve a caer sobre las barracas, sino un humo inconsistente que se volatiliza sin dejar rastro. »

Une autre image illustre sa mort : l'asphyxie provoquée par l'infarctus le transforme en un petit poisson attrapé dans le filet des pêcheurs (« como si una fina red de hilos hubiera tirado de sus articulaciones »), et que sa fille Fioreya s'amuse à laisser respirer, en le plongeant dans l'eau pendant quelques instants. Le montage de la scène emploie d'ailleurs cette vision pour la faire basculer dans le présent : « Montevidei no necesita ahora respirar ». D'autre part, le jeu de la petite fille inspire à Montevidei la bonne

blague qu'il a le sentiment de « jouer » à Delise (« Le está gastando una broma ; le gustaría reírse por este motivo »), comme si la mort amenait un retour en arrière, qui reconduit la multiplicité du temps à l'instant unique (éternel) où elle se produit. « Las Cosas han dejado de ser múltiples y distintas para convertirse en una sola. »

Ce fragment nous montre une série de procédés caractéristiques et récurrents dans le rythme et le déroulement de la trame. Comme nous l'avons indiqué auparavant (note 26), cette technique pourrait s'apparenter aux réminiscences proustiennes, dans la mesure où l'articulation de la mémoire au présent est bâtie sur la cristallisation déclenchée par certains motifs. Elle s'en écarte néanmoins par sa rapidité et son enchevêtrement, qui tissent un réseau beaucoup plus confus que ne le sont les larges digressions de la *Recherche*. En fait, ce dispositif nous rappelle un montage de cinéma, dont la transition entre les séquences serait assuré par une image commune (un poisson, un nuage), qui provoque le glissement du présent vers le souvenir, et vice-versa. Ainsi, le présent s'éclaire en fonction du passé, puisque la puissance affective de ces images, enfouies dans la mémoire, détermine l'attitude des personnages dans la situation qu'ils ont à affronter. Parsemée d'images du souvenir, la fuite de Virgilio Delise acquiert une tonalité onirique, dans un curieux mélange entre le *tempo* lent, propre aux divagations, et l'accélération (*l'allegro*) provoquée par l'enchaînement de phrases courtes, qui martèlent son échappée manquée. « Cautivo y desarmado », face à l'étau du souvenir et l'impasse où le mène cette poursuite, Virgilio Delise semble condamné d'avance, et son dénouement fatal n'admet pas d'appel. Traqué à tous les niveaux, l'innocence dont il rêve s'avère bel et bien une échappatoire.

Dans la mesure où cette narration est de type métaphorique (une série d'images, constituées en symboles d'une situation ou d'un état d'âme, propulse l'action), on peut mesurer sans doute l'originalité qui en découle par rapport à la tradition du polar, dans laquelle s'inscrit malgré tout *El inocente*. Ce livre admet plusieurs niveaux d'interprétation, et il serait facile d'y voir une allégorie de la dictature. Mais il nous révèle également une vision du réel imprégnée de fatalisme[46], où la modernité se donne

[46] « En definitiva, *El inocente* apunta hacia la no inteligibilidad de la realidad, la duda lo invade todo; la desmembración del yo tiene a su vez su contrapartida en la desmembración de la narración. De ahí su

à lire en tant que lézarde critique du socle du progrès. Il recueille ainsi toute une série d'influences présentes dans l'air du temps, qu'il amalgame dans un creuset policier tout à fait original, où se marient, pour ainsi dire, des techniques narratives d'avant-garde au suspense d'un récit haletant. Il serait donc temps de dépasser les hésitations taxinomiques pour revendiquer la nouveauté d'un livre comme *El inocente*, ne serait-ce que par sa tentative de traiter un genre populaire sous l'angle d'une technique plutôt expérimentale. Si l'on constate à quel point l'idée a fait fortune, on pourra certainement mieux évaluer son caractère pionnier, outre son importance dans la littérature espagnole d'après-guerre.

David Conte, Universidad Carlos III, Madrid

Bibliographie citée

Bértolo, Constantino (1984), « Apéndice a *El inocente* », Madrid, Anaya.
Brecht, Bertold (1970), « Sur la popularité du roman policier », *Les arts et la révolution*, Paris, L'Arche.
Chandler, Raymond (1995), *El simple arte de matar*, *in Obras completas II*, Madrid, Debate.
Colmeiro, José F. (1994), *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
Camus, Albert (1962), *L'étranger*, dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, La Pléiade.
Conte, Rafael (1984), « Policías y ladrones o el juego que quería ser real », *El País* (5/8/1984).
_____ (2005), « Mario Lacruz, editor o escritor », *El País* (22-X-2005).
Courthieu, Chistian (1997), « Mario Lacruz: el escritor de antes o de después », http://perso.wanadoo.es/mariolacruz/
Dubois, Jacques (2005), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.
Foucault, Michel (1993), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard (Tel).
Galán Herrera, Juan José (2008), « El Canon de la novela negra y policíaca », *Tejuelo*, p. 58-74.
Godón Martínez, Nuria (2005), « La novela policíaca y Francisco García Pavón: la creación de un investigador manchego », *Céfiro*, Texas Tech University, vol. 5, nº 1-2.
Lacruz, Mario (1953), *El inocente*, Barcelona, Luis de Caralt.
_____ (1955), *La tarde*, Barcelona, Luis de Caralt.
_____ (1984), *El inocente* (Constantino Bértolo éd.), Madrid, Anaya.
_____ (2000, 1ère éd. 1971), *El ayudante del verdugo*, Madrid, Debate.
_____ (2006), *Un verano memorable y otras historias* (préface d'Antonio Muñoz Molina), Palencia, Menoscuarto.

carácter transgresivo, tanto contra la realidad de la posguerra como contra la novela de realismo social » (Colmeiro, 1994, 150).

Lissorgues, Yvan (1992), « La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista », *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas* (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Juan Villegas ed.), Centro Virtual Cervantes.
Mora, Miguel (2004), « La vocación escondida de Mario Lacruz », *El País* (4-III-2004).
Mora, Rosa (2000), « La muerte del editor Mario Lacruz provoca una honda desolación en el mundo de las letras », *El País* (15-V-2000).
Moret, Xavier (2000), « Un gran homenaje al editor Mario Lacruz reúne al mundo de las letras en Barcelona », *El País* (10-X-2000).
Nora, Eugenio G. de (1971), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos
Paredes Núñez, Juan (1989), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
Pozuelo Yvancos, José María & Aradra Sánchez, Rosa María (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
Resina, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
Settis, Salvatore (2004), *Futuro del « classico »*, Torino, Einaudi.
Tadié, Benoît (2006), *Le polar américain, la modernité et le mal* (1920-1960), Paris, Presses Universitaires de France.
Valle, Manuel (2006), *Dashiell Hammett: El tweed y la seda*, (*El signo de los cuatro* III), Granada, Comares.
Valles Calatrava, José Rafael (1991), *La novela criminal española*, Universidad de Granada.
Vila-Matas, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

ISSN 1773-0023

La « Figuración Lírica », histoire de sa réception

Résumé
Après deux observations générales sur la fragmentation et la juxtaposition des mouvements culturels et l'importance de la réception dans la reconnaissance et valeur d'un mouvement artistique, qui vont bien au-delà du domaine espagnol, afin de contextualiser l'histoire culturelle du premier tiers du XXe siècle, ce travail est une interrogation sur un mouvement artistique qui, bien qu'ayant existé, ne fut pas reconnu dans les années 1920 en tant qu'école, et n'eut pas de nom, et donc de définition avant les années 1990, quand le critique et historien d'art Eugenio Carmona le nomma « La Figuración lírica ». La question qui est posée est donc celle de savoir s'il s'agit d'une invention ou de la récupération d'un mouvement artistique indéfini et secondaire à son époque, qu'Eugenio Carmona a essayé de remettre au premier plan du panorama artistique complexe des années 1920 en Espagne.

Resumen
Después de dos observaciones generales sobre la fragmentación y la yuxtaposición de los movimientos culturales y la importancia de la recepción en el reconocimiento y el valor de un movimiento artístico, que van mucho más allá del ámbito español, para contextualizar la historia cultural del primer tercio del siglo XX, este estudio es una interrogación sobre un movimiento artístico que existió pero no fue reconocido en los años 20 en tanto que escuela y no tuvo nombre ni definición hasta los años 1990 cuando el crítico e historiador de arte Eugenio Carmona lo llamó "La Figuración lírica". La problemática aquí planteada es la de saber si se trata de un invento o de la recuperación de un movimiento artístico indefinido y segundario en su tiempo, que Eugenio Carmona ha intentado situar en el primer plano del panorama artístico complejo de los años 1920 en España.

Abstract
Firstly, two general remarks, beyond the sole domain of Spanish art, on the fragmentation and juxtaposition of cultural movements and the importance of reception for the renown and value of an artistic movement place the cultural history of the early XXth century into context. This paper then examines an artistic movement which even though it existed, was not recognized during the 1920s as such, had no name and thus no definition before 1990 when art historian Eugeni Carmona dubbed it « La Figuración lírica ». The question is to decide whether this term corresponds to a real entity or if it is simply a means of recuperating what was during its time an undefined and secondary artistic current, which Eugenio Carmona has tried to put into the foreground of the complex artistic panorama of the 1920s in Spain.

I - Prolégomènes méthodologiques

ISSN 1773-0023

Mon intervention dans le cadre de cette thématique « Le socle et la lézarde » s'inscrit dans l'optique d'une réflexion méthodologique sur l'histoire des courants culturels des années 1920 en Espagne.

Je vais d'abord commencer par deux observations générales qui vont bien au-delà du domaine espagnol afin de contextualiser l'histoire culturelle du premier tiers du XXe siècle.

1 La fragmentation et la juxtaposition des mouvements culturels

Le postulat de l'unité stylistique, c'est-à-dire un seul style artistique à un moment et en un lieu donnés, est faux dans l'absolu. Pour les Beaux-Arts, depuis la fin du mécénat d'État ou de celui des détenteurs du pouvoir, l'Église, la Monarchie, l'Aristocratie, on assiste dans la deuxième moitié du XIXe siècle à un divorce entre l'artiste et la société bourgeoise. Ou bien l'artiste continue à se mettre au service du pouvoir, donc de la bourgeoisie, et il produit un art académique, ou bien il affirme son autonomie, son indépendance, et il se marginalise avec le phénomène bien connu de la bohême qui en fait un déclassé et, parfois, un révolutionnaire, et on aboutit, donc, à un premier divorce entre l'art académique, les Pompiers et un art indépendant, d'abord en France, avec Courbet et le Réalisme, puis surtout l'impressionnisme et les artistes maudits, Van Gogh, Gauguin, à la fin du siècle.

En ce qui concerne les années 20, lorsque va naître le mouvement de la « Figuración Lírica », toute une série de courants artistiques s'opposent et luttent pour s'affirmer sur une scène artistique très fragmentée, très diverse[1]. Du côté de la tradition on a, en Espagne, le Régionalisme, qui est renforcé par la célèbre commande de peinture régionaliste faite par l'Hispanic Society à Sorolla (réalisée entre 1911 et 1920), considéré encore comme le plus grand peintre espagnol vivant. Opposée à Sorolla, l'influence de Zuloaga et de sa peinture « nationaliste » d'une Espagne intemporelle, « castiza », est encore forte. À côté de cet art passéiste, dérivant encore d'une esthétique du XIXe siècle, une autre tendance figurative plus moderne, celle des Réalismes (au pluriel), est très puissante dans toute l'Europe et en particulier en Espagne, avec le

[1] TRENC, Eliseo, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », *in Temps de crise et « années folles », les années 20 en Espagne(1917-1930)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 177-191.

dépassement du Noucentisme en Catalogne, après 1917, et tout un pan de l'art basque dans lequel, au fauvisme tempéré d'Iturrino et Echeverría, va succéder le réalisme monumental d'Arteta, mais aussi la « Nouvelle objectivité », froide et hipperréaliste, la « Neue Sachlichkeit ». Du côté de l'Avant-garde, la situation est beaucoup plus complexe et moins linéaire qu'une histoire canonique de l'avant-garde voudrait nous le faire croire. Le terme même d'avant-garde, tiré du vocabulaire militaire, implique que l'on soit non seulement devant les autres, mais aussi contre quelqu'un. L'idée de bataille, de lutte est inhérente à l'histoire de l'art moderne puisque les « ismes » non seulement se succèdent, mais essaient de prendre la place prépondérante des courants antérieurs. Manifestes, excommunications, insultes, mépris font partie de la stratégie des nouveaux mouvements qui essaient de se faire une place au soleil. D'autre part, le destin de toutes les avant-gardes est de changer de statut, de devenir dépassé et donc historique. Le Cubisme, le Futurisme, le Fauvisme sont devenus historiques dans les années 20, et même si leur impact est encore fort chez les jeunes créateurs, ceux-ci doivent faire autre chose. Et pour compliquer le tout, il ne faut pas oublier que beaucoup des membres historiques de l'Avant-garde, Braque et Picasso en tête, participent au mouvement d'après guerre du « Retour à l'Ordre », un nouveau classicisme à la française très marqué politiquement. En Espagne, le cas du retour à une figuration plus conventionnelle de l'ancien futuriste Barradas est comparable, même s'il n'y a pas la dimension politique chauviniste du « Retour à l'Ordre ». Les membres de l'avant-garde se retrouvent dans l'arrière-garde, et si Picasso, véritable funambule de l'avant-garde, va toujours, en évoluant constamment, se retrouver aux avant-postes, d'autres artistes comme Braque ou Derain basculent dans l'arrière-garde et sont considérés comme rétrogrades par la critique et les jeunes créateurs qui leur succèdent. Du Cubisme dérive la peinture abstraite, aniconique, qui est une des grandes tendances des années 20, avec deux variantes, l'une constructiviste, géométrique : celle de Mondrian, Van Doesburg, des « Puristes », de Torres-García, l'autre plus lyrique, représentée surtout par Kandinsky, Kupka, etc. Du Fauvisme dérive l'Expressionnisme, peu présent en Espagne, alors que le Futurisme a donné déjà ses fruits dans les années 10, avec Torres-García et Barradas qui sont passés dans les années 20, le premier au constructivisme et le deuxième à un retour à la figuration, et il n'y a peut-être que Guezala, au Pays Basque, pour pratiquer un Futurisme très personnel. Finalement, à tout cela s'ajoute, à

ISSN 1773-0023

la fin des années 20, l'émergence d'un courant révolutionnaire, mais très différent du point de vue formel de l'Avant-garde historique, le Surréalisme.

Ceci m'amène à poser le problème de l'intitulé de l'axe de recherche du CRIC, « le socle et la lézarde » en ce qui concerne les arts plastiques. Où est le socle dans l'art espagnol entre 1925 et 1930 ? Qu'est-ce que l'on pourrait qualifier de lézarde ? Dans la mesure où il est difficile de percevoir un courant hégémonique dans l'art espagnol entre 1925 et 1936, parler de socle, de base, est très difficile ou subjectif et, souvent, c'est ce qui semble d'abord une lézarde qui pourra être considéré plus tard comme un possible socle, comme nous allons le voir avec la « Figuración lírica ». J'irai même plus loin en disant que le destin de tout socle avant-gardiste est d'être lézardé, puisque tôt ou tard il est attaqué, concurrencé par un mouvement ultérieur. Il s'agit donc, même si on considère le court terme, les quelques années où un courant semble prépondérant, d'un socle instable, hétérogène, miné par des attaques incessantes, un lieu ou une position dont plusieurs groupes de combattants voudraient chasser les occupants.

2 - De l'importance de la réception

Lorsqu'on analyse les jugements de valeur sur un artiste, un courant artistique, on ne doit jamais oublier qu'il s'agit toujours de la réception de l'œuvre par une instance critique, les connaisseurs, les spécialistes, les collectionneurs, le public, la société, etc. On pourrait même aller plus loin et dire qu'un écrivain ou qu'un artiste n'existent que s'il y a un phénomène de réception de leur œuvre. Dans ce phénomène de réception qui détermine l'importance et la valeur de l'œuvre, il faut distinguer deux moments très différents. D'une part, la réception contemporaine à la création de l'œuvre et, d'autre part, la réception ultérieure et, en particulier, car on juge toujours en fonction de son présent, ce qui m'intéresse est la réception actuelle, c'est-à-dire au début du XXIe siècle, d'un phénomène artistique ou littéraire.

Autant dire tout de suite qu'il y a souvent de grandes différences entre la réception contemporaine et la réception ultérieure, et que, s'il est toujours enrichissant et même indispensable de connaître la première pour bien comprendre et situer un courant artistique, en fait je m'intéresserai surtout à la deuxième, celle d'aujourd'hui, la

ISSN 1773-0023

première ne me servant que comme modèle comparatif pour évaluer les ressemblances et les distorsions.

Pour en finir avec la réception, nous devrions être conscients que notre réception actuelle de tout phénomène cultuel passé n'est pas définitive, elle est complètement conditionnée par notre époque, nos valeurs et, donc, changera avec le temps. Nous en avons la preuve continuelle avec les différences de goûts entre les diverses générations qui cohabitent à un moment donné. Nous avons été conditionnés dans les sciences humaines par le structuralisme, monopole épistémologique dont nous commençons à peine à sortir, avec les inévitables réticences à l'abandonner de ses adeptes et convertis. Un autre exemple de la relativité pour les années 1920 qui nous intéressent ici. Quand j'étais jeune, dans les années 1960, la génération précédente, née autour de 1920, ne jurait que par Valéry. Valéry était fondamental, c'était le philosophe, le poète par excellence, la quintessence de l'esprit français. Ma génération, en général, ne s'est pas intéressée à Valéry, mais cela ne veut pas dire qu'il ne reviendra pas sur le devant de la scène, qui sait ? Soyons donc conscients de la relativité de nos jugements.

Une petite remarque s'impose, il est évident que je ne nie pas le rôle des créateurs eux-mêmes et de leur action promotionnelle, propagandiste dans toute politique de reconnaissance et d'acceptation d'un courant artistique, et il ne peut y avoir réception que de quelque chose qui a été créée. Les rapports entre création et réception sont certainement plus complexes qu'un schéma simpliste pourrait le prétendre, et qu'en particulier la réception peut influer sur une création qu'elle détermine, mais je résumerai mon sentiment d'une phrase lapidaire : « la création propose et la réception dispose ».

Conformément au choix méthodologique que je viens d'exposer, je ne vais pas parler du courant plastique de la « Figuración lírica » en tant que tel, mais plutôt présenter l'historique de sa réception.

II. La Figuración lírica : réalité ou fiction

1 - Histoire d'une invention ou d'une récupération

Jusqu'à l'exposition organisée en 1996 par Eugenio Carmona, à Madrid, sous le titre *Pintura fruta. La figuración lírica en España, 1926-1932*, personne n'avait parlé

auparavant de cette « Figuración lírica » espagnole, même si certains critiques ou historiens d'art avaient pensé réunir tout un groupe d'artistes sous diverses dénominations, comme nous allons le voir ci-dessous.

Dans la canonique *Historia del Arte de España*, de Valeriano Bozal, publiée en 1973, les artistes dont je vais m'occuper sont absents ou ne sont que rapidement mentionnés, et l'auteur écrit que dans les années 20[2] :

> Pintores y escultores se inclinaron por las dos tendencias anteriormente mencionadas : neocubismo y surrealismo. Hubo considerable evolución en numerosos artistas, y, si bien se puede decir que el neocubismo era, en principio, el estilo dominante, pronto privó el surrealismo, de tal manera que al filo de los años treinta, en la época de *La Gaceta Literaria*, el movimiento renovador se inclinaba casi en su totalidad por este estilo.

Si on passe maintenant aux ouvrages publiés dans les années 1980, on constate la même absence de la « Figuración lírica ». Je prendrai seulement quelques exemples. Dans le tome VI, *El siglo XX* de la *Historia del Arte Hispánico* (1980), Federico Torralba, dans un chapitre intitulé: *Más españoles en París: Del cubismo al surrealismo*, ne parle que de Juan Gris, María Blanchard, Miró, Dalí et Oscar Domínguez. Dans le catalogue de l'exposition *50 ans d'art espagnol 1880-1936* (Bordeaux, 1984), les textes de présentation d'Antonio Bonet Correa et de Joaquin de la Puente, ne font aucune allusion ni aux artistes des années 1927-1932 qui formeraient le courant de la « Figuración lírica », ni à l'existence d'un tel courant. Dans la présentation alphabétique des artistes, dans la partie de catalogation des œuvres, n'apparaît que Francisco Bores, comme artiste indépendant, qui « sans renier les acquis du cubisme… s'en écarte… »

Les choses changent dans les années 1990, avec la publication du catalogue de l'expostition *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, présentée au Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, de Madrid et à la Schirn Kunsthalle de Frankfort, à l'occasion de la Foire du Livre de 1991. C'est à ce moment là qu'entre en scène Eugenio Carmona qui signe le texte de fond du catalogue qui a le même titre que l'exposition et qui constitue une remarquable analyse de l'art du premier tiers du XXe siècle en Espagne et qui va devenir la référence lorsque l'on parle

[2] BOZAL, Valeriano, *Historia del Arte en España II*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1973, p. 123-124.

de l'art de cette époque. Carmona consacre le chapitre VII à ce qui nous intéresse avec le titre suivant : *« Pintura pura » y « automatismo lírico » 1926-1931* (p. 54-66). Il y a déjà dans ce chapitre les grandes lignes de l'article de fond du catalogue de l'exposition de 1997, *Pintura fruta*, avec quelques différences sur lesquelles nous reviendrons. D'abord Carmona parle pour l'art d'avant-garde espagnol de cette époque de « Arte Nuevo », terme général qui englobe tous les courants novateurs après le « Retour à l'Ordre », qui culmine à Madrid vers 1923-1925 et qui va décliner par la suite. Il n'arrive pas, à ce moment là, à trouver un terme pour définir le courant artistique qui l'intéresse, c'est-à-dire celui représenté par les artistes Bores, Cossío, Viñes, Peinado, Palencia, Olivares, de la Serna, Àngeles Ortiz à Paris et Benjamín Palencia, Moreno Villa et le García Lorca dessinateur en Espagne. De plus, on apprend que, malgré les efforts du critique Sebastià Gasch pour donner le nom de « pintura plástico-poética » à ce mouvement, cela ne marcha pas vraiment et que, en son temps, jamais il ne fut considéré comme un « isme ».

Un autre moment décisif pour la clarification de l'art de l'époque est l'importante exposition consacrée à *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, au Reina Sofia, en 1995, avec dans le catalogue des textes des meilleurs spécialistes de l'art d'avant-garde en Espagne, Jaime Brihuega, Valeriano Bozal, Eugenio Carmona, etc. Bien que l'exposition se centre sur 1925 et la première exposition de la « Sociedad de Artistas Ibéricos », le texte d'Eugenio Carmona, intitulé : *El « Arte Nuevo » y el « retorno al orden » 1918-1926* (p. 47-58), est très éclairant parce qu'il permet de comprendre ce qui s'est passé alors dans l'art espagnol. Carmona postule une pénétration du « Retour à l'ordre » au sein même de « El Arte nuevo », tout cela étant lié au discrédit de l'« Ultraísmo » et à un désir d'un « nouveau » classicisme. Il s'appuie sur la vision rétrospective, en 1933, de l'art espagnol des années 20, par Guillermo de Torre[3] :

> Existió, sin embargo, un momento de la pintura nueva – hace pocos años – que hubiéramos podido creer prelúdicos de reposo y cristalización. Pareció que iba a dominar cierto espirítu neoclasicista, cierto ritmo asentado y sereno. Pareció que los pintores jóvenes, cerrando el período de las búsquedas y de las « trouvailles », marchaban tranquilamente hacia la postulada meta constructiva.

[3] De TORRE, Guillermo, « Un falso balance del arte nuevo », *Revista de Occidente,* Madrid Año II, n° 120, junio de 1933, p. 238 (Cité par Eugenio Carmona, p. 55).

Cependant, en 1925, Guillermo de Torre lui-même, Moreno Villa et Ramón Gómez de la Serna, s'insurgeaient contre ce nouveau classicisme que certains voulaient implanter, en particulier Gabriel García Maroto, qualifié par Lorca de « putrefacto ». C'est à ce moment là que les jeunes artistes Bores et Cossío partirent à Paris où les attendait Manuel Àngeles Ortiz pour créer – c'est ce qu'écrit Eugenio Carmona – une « figuración lírica », première fois à ma connaissance que le terme apparaît sous sa plume, mais avec l'article indéterminé « una », beaucoup plus général et moins générique que le déterminé « la ».

On arrive ainsi à 1997, quand Eugenio Carmona essaye de donner une existence posthume à un mouvement artistique en le définissant, dans le catalogue de l'exposition dont il est le commissaire, *Pintura fruta. La « Figuración lírica española 1926-1932*[4]. Nous allons examiner maintenant, en résumant la thèse de Eugenio Carmona, quels sont les arguments qui appuient la démonstration de l'existence du mouvement, ceux que l'on peut opposer à cette existence, et nous essayerons de faire un bilan.

2 – Arguments favorables à l'existence de « La Figuración lírica »

L'argument d'autorité. La réception contemporaine. La critique de Tériade et Zervos dans « Cahiers d'art ». Peinture pure et poésie

Au début de 1927, la revue *Cahiers d'art*, récemment créée, en 1926, par Christian Zervos, décida de s'intéresser à la peinture de jeunes artistes, et cette tâche fut dévolue à Tériade. Tout de suite, ce dernier s'intéressa à l'œuvre de trois jeunes espagnols installés à Paris, Bores, Cossío et Viñes. Le critique voyait dans leur œuvre une nouvelle tendance picturale, la formation d'une plastique moderne. Il définissait cette nouvelle esthétique comme une alliance entre le concept de peinture pure et une nouvelle notion d'art figuratif définie à partir du lyrisme et de l'instinct. En fait, Tériade essayait de sortir de la crise de l'avant-garde et de la confusion engendrée par le retour à l'ordre, en partant du Cubisme comme source authentique de la peinture moderne,

[4] CARMONA, Eugenio, *Pintura fruta. La « Figuración lírica española 1926-1932*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

« pure plasticité », mais unie à une vocation figurative du fait pictural à laquelle on ne pouvait pas, selon lui, renoncer.

Le retour à l'instinct, selon Tériade, venait de Kandinsky, Chagall et Klee, et du Surréalisme. Mais c'est surtout dans l'œuvre de Masson et de Miró que ce retour s'affirmait, malgré la différence fondamentale, qui exista toujours, pour Tériade, entre cette « plastique moderne », et le Surréalisme, considéré comme trop littéraire, étranger à l'intérêt pour la peinture définie essentiellement comme une modalité plastique. Le Surréalisme intéressait les jeunes artistes espagnols parce qu'il pouvait faciliter le développement du « lyrisme », mais l'automatisme de « La Figuración lírica » n'avait rien à voir avec l'automatisme psychique. Le peintre se plaçait devant la toile sans intention antérieure et il réalisait son œuvre sans censure ni césure entre la conception et l'acte de peindre, le faire. Le résultat ne prétendait pas être l'émergence du subconscient, mais plutôt la rencontre avec une peinture innocente et immédiate, où c'est le propre faire qui est mis en relief. En 1930, Tériade, se référant au groupe d'artistes formé par Bores, Cossío, Viñes, Beaudin et Ghika, définit cette nouvelle tendance picturale par le faire, c'est-à-dire que le peintre commence par le fond, la plasticité de son tableau, et ce n'est qu'après qu'il y dépose, au hasard, des signes reconnaissables, une clef figurative. Pour Tériade, la nouvelle peinture récupère ainsi sa capacité de peindre sans artifices, sans système, sans intromission de la littérature. Les jeunes peintres instaurent à nouveau la pureté nue du faire pictural. Il s'agit d'une peinture qui se fait depuis l'intérieur d'elle-même, « le fruit se crée de l'intérieur », phrase qui explique le nom un peu énigmatique que donne Eugenio Carmona au mouvement, la « pintura fruta ».

La critique de Frederic Macé dans « La Gaceta literaria »

En mars 1928, Frédéric Macé écrivit un article au titre curieux : « El salto mortal », dans *La Gaceta Literaria*. Il trouve le dénominateur commun du retour à l'instinct, à une nouvelle tendance plastique. Mais, pour Macé, il ne s'agit pas de faire du subconscient le sujet du tableau comme le prônaient les surréalistes, mais d'en faire la source, car l'inconscient va favoriser la spontanéité, l'intuition, le lyrisme. Cette tendance plastique est représentée par la liste suivante de peintres, qu'Eugenio Carmona

trouve rétrospectivement très juste : Bores, Vinyes, Cossío, aux origines du mouvement, Moreno Villa, encore néo-cubiste, Benjamín Palencia, et les derniers arrivés, Esteban Vicente et Juan Bonafé. Ensuite, Macé cite littéralement les articles de Tériade, en définissant cette peinture comme pure, mais cependant figurative, en distinguant cette nouvelle peinture du surréalisme et, surtout, en lui trouvant le mérite d'avoir dépassé la tentative pseudo classique liée au Retour à l'ordre et d'avoir continué l'héritage du Cubisme.

Le soutien de Sebastià Gasch depuis « La Publicitat », « L'Amic de les Arts » et « La Gaceta Literaria »

La traduction par la *Revista de Occidente,* en 1925, du livre de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, où l'auteur mélangeait le réalisme magique, la Nouvelle Objectivité et certaines des tendances en partie classiques, en partie réalistes, du Novecento italien, en proposant tout cela comme le dernier état de la nouvelle peinture européenne fut critiquée par Gasch, qui disqualifia les thèses de Roh dans *La Publicitat*. Cassanyes, défenseur de la Nouvelle Objectivité, lui répondit depuis *L'Amic de les Arts*. La polémique entre les deux critiques se prolongea dans la revue de Sitges. Certains des textes de Gasch furent traduits en espagnol pour *La Gaceta Literaria*. Carmona note que Gasch écrivait à la même époque que Tériade et il est donc difficile de savoir dans quelle mesure le premier s'inspira de ce dernier ; on pourrait dire qu'ils étaient sur la même longueur d'onde. Pour Gasch, le début de la solution de synthèse entre le rationnel et l'instinctif dans la peinture moderne se résumait à une date et à un nom, 1926 et Picasso, car il considérait la nouvelle période poétique de Picasso comme le grand avenir de la peinture moderne. À partir de là, et de façon très proche de celle de Tériade, Gasch définissait une nouvelle tendance picturale qu'il appelait plastique-poétique. Mais ce faisant, le critique catalan ne défendait ni ne promouvait la « Figuración lírica », il voulait affirmer l'existence d'un courant beaucoup plus large qu'il définissait comme une fusion entre le Cubisme et le Surréalisme, qui ne pouvait être ce qu'Eugenio Carmona considère la « Figuración lírica », et où figurait toute l'avant-garde espagnole : Picasso, Miró, Dalí, De la Serna, Ángeles Ortiz, Peinado, Bores, Cossío, Viñes, Domingo, Barradas, Gaya, Lorca et Moreno Villa. Un aspect

novateur de la critique de Gasch fut l'inclusion de Lorca et de Ramón Gaya dans la tendance plastique-poétique.

Le dépassement du schéma centre-périphérie, un mouvement entre Paris et Madrid

Cahiers d'Art occupa, selon Carmona, une position spéciale dans le panorama des revues d'art européennes de l'époque parce qu'elle donnait une place importante aux créateurs espagnols de l'« Arte Nuevo » et rompait ainsi, pour la première fois, la situation périphérique en Europe de l'art espagnol. Grâce à la « Figuración lírica », il exista un axe Paris-Madrid et pas seulement une relation centre-périphérie entre Paris et Madrid. Moreno Villa, lecteur passionné depuis Madrid de *Cahiers d'Art*, évolua, dès 1927, dans la même ligne que Bores et Cossío, alors que Benjamín Palencia vécut, entre les printemps 1927 et 1929, constamment entre Paris et Madrid, et fut, à cette époque, un des membres les plus actifs du mouvement. Ainsi, selon Eugenio Carmona, la « Figuración lírica » est légitimée au niveau international comme un des principaux mouvements d'avant-garde du moment. Avec raison, Carmona rejette l'appellation « École espagnole de Paris » qui n'a aucune unité ni homogénéité, et qui mène à la confusion. En ce qui concerne la « Figuración lírica », il ne s'agit pas d'un mouvement qui dépendrait exclusivement de Paris, mais d'un mouvement d'avant-garde qui se crée entre Paris et Madrid, qui est essentiellement composé d'artistes espagnols, et qui a une portée européenne en s'inscrivant dans une évolution logique de l'avant-garde.

3 - Arguments qui tendraient à invalider l'existence de la « Figuración lírica »

La non visibilité du mouvement à son époque, l'absence d'identité, de nom

C'est un des grands problèmes que pose la reconnaissance du mouvement à posteriori, problème dont Eugenio Carmona est conscient et qu'il aborde dans son étude. Le mouvement n'eut pas de nom à l'époque, Bores, en particulier, ne voulut jamais que l'on désignât son œuvre par un « isme » quelconque. Cette absence de nom entraîna des confusions. Tériade, dans les années 1927-1928, incluait Masson et Miró, ce qui était problématique puisque ces derniers étaient déjà proches du Surréalisme. Lorsque Gasch essaya de définir un peu mieux le mouvement, son idée utopique de

synthèse entre le Cubisme et le Surréalisme amena des confusions et l'inclusion d'artistes comme Picasso et Dalí qui avaient fort peu de choses en commun avec le courant. Le problème que pose Miró est complexe, parce que ses œuvres monochromes et graphiques, très lyriques, des années 1925-1926 peuvent être considérées comme une des sources de la « Figuración lírica », tout comme l'œuvre de Masson. En même temps, dès 1924, Miró est revendiqué par Breton comme un des grands plasticiens du Surréalisme, et la frontière est donc ténue, ces années-là, entre les deux mouvements.

La « Figuración lírica » manquait donc de visibilité et de définition claire à l'époque. De plus, ne formant pas un groupe constitué, ce courant ne produira aucun discours programmatique, aucun manifeste, entrera le moins possible dans les polémiques et n'aura jamais une attitude combative d'affirmation de son identité, tout le contraire du Surréalisme contemporain. En fait, on s'aperçoit, en lisant Eugenio Carmona, que la critique de Tériade et celle de Gasch tournent fondamentalement autour de Bores, de Cossío et de Viñes, c'est-à-dire des artistes installés à Paris, et que l'inclusion de Moreno Villa et de Benjamín Palencia, évidente à posteriori pour Carmona, ne l'était pas du tout à l'époque, tous ces artistes novateurs étant regroupés dans ce que l'on appelait alors l'« Arte nuevo ».

La synthèse entre abstraction et figuration ne serait-elle pas un compromis, une sorte de juste-milieu bancal ?

Si l'on considère maintenant l'histoire des avant-gardes européennes, on s'aperçoit que les dernières années 1920 et les premières années 1930 voient s'affronter deux courants complètement opposés et même ennemis : d'une part, la dérivation la plus nette de la peinture pure, c'est-à-dire l'abstraction, qui va être dominée, à l'époque, par l'option géométrique constructiviste, avec le mouvement hollandais De Stijl, Mondrian, Van Doesburg, mais aussi « Cercle et Carré », à Paris, avec Seuphor et Torres-García et, d'autre part, une dérivation de Dada plus figurative, plus iconique, avec le Surréalisme et sa nouvelle thématique de l'inconscient, du rêve et l'expression plastique des forces instinctives avec l'écriture « automatique », un art qui sera toujours attaqué par les partisans de la pureté picturale comme étant trop littéraire.

Ces deux mouvements révolutionnaires se caractérisent par leur refus du dialogue, par leur fanatisme esthétique, leur conviction qu'ils possèdent chacun la vérité. Par

conséquent, ils vont rejeter l'esthétique basée sur un compromis entre peinture pure et iconicité que constitue la « Figuración lírica », qui doit leur sembler quelque chose de bâtard, un juste-milieu bancal (je reprends à dessein le terme de juste-milieu employé dans la deuxième moitié du XIXe siècle pour caractériser un art à mi chemin entre l'académisme et l'impressionnisme), et qui n'entrera donc pas dans les histoires canoniques de l'Avant-garde, malgré les tentatives de Tériade et Zervos de lui donner une place.

Le problème fondamental du Surréalisme, qui va, à mon avis, empêcher le développement de la « Figuración lírica »

Eugenio Carmona fait une observation très intéressante lorsqu'il cite Tériade, qui donne comme sources de la nouvelle liberté poétique des jeunes peintres espagnols, à la fois, le Cubisme et le Surréalisme. Mais Tériade n'explique pas comment et de quelle façon le Surréalisme pouvait encourager cette liberté poétique et, selon Carmona, le Surréalisme allait devenir une sorte de « convidado de piedra » (Commandeur pétrifié, non actif) dans la théorie critique de Tériade et dans tout ce qui faisait référence à la « Figuración lírica ».

Malgré cette absence de références au Surréalisme dans la critique de Tériade, on s'aperçoit, par les quelques citations incluses dans l'étude de Carmona, qu'il est opposé au mouvement de Breton, de même que Gasch, et pour les mêmes raisons. Ils trouvent tous deux que le Surréalisme s'éloigne trop de la peinture pure et qu'il est trop littéraire.

Le problème, c'est que l'on ne peut faire abstraction du Surréalisme dans l'évolution de la culture européenne des années 20 et 30. Si l'on prend la date de 1924, parution du premier manifeste de Breton, comme début du mouvement, le Surréalisme est antérieur à la naissance de la « Figuración lírica », vers 1927, et le développement de celle-ci est exactement contemporain de l'époque « lorquiana » de Dalí, par exemple. À partir de 1930, la « Figuración lírica » est phagocytée par le Surréalisme : Moreno Villa, Benjamín Palencia qui crée la « Escuela de Vallecas » avec Alberto, González Bernal sont fortement marqués par le mouvement. Carmona admet lui-même qu'en 1932, en tant que groupe, même informel, même non reconnu, la « Figuración lírica » se termine, bien que Bores, Cossío et Viñes continuent une œuvre qui devient personnelle et en marge des grandes évolutions artistiques de l'époque. La courte durée du mouvement

pose aussi le problème de sa reconnaissance. Au moment où il pourrait se consolider, attirer d'autres jeunes peintres, vers 1929, 1930, se produit le début de l'implantation du Surréalisme en Espagne, qui balaiera par sa virulence, sa force, son énergie, la timide et intimiste « Figuración lírica ».

Bilan provisoire

Dans l'histoire de l'avant-garde espagnole des années 20 et 30, dans le mouvement général et hétérogène de « El Arte nuevo », Eugenio Carmona a essayé de dégager un mouvement esthétique à partir de la critique de Tériade dans *Cahiers d'Art*, bien qu'à l'époque, ce groupe homogène de peintres n'ait pas constitué un groupe identifié, qu'il n'ait pas eu de nom ni d'identité, ni de programme. Je considère la tentative d'Eugenio Carmona de faire revivre ou même de créer ce mouvement, puisqu'il lui a donné un nom et une identité qu'ils n'avaient pas, comme légitime et excitante, même si le problème de savoir s'il s'agit d'une reconnaissance à posteriori ou bien d'une invention se pose. En Espagne, cette tentative louable de clarification de l'art très complexe de l'époque a été acceptée, puisque elle a donné lieu à une importante exposition et à un catalogue convaincant. Cependant, jusqu'à aujourd'hui, cette tentative n'a eu aucune répercussion à l'étranger, et particulièrement à Paris, ce qui invalide l'argument du dépassement du schéma centre-périphérie et celui de la portée européenne du mouvement. Paradoxalement, le mouvement a été défini en France, par Tériade, au sein de *Cahiers d'Art*, mais aujourd'hui Bores, Cossío, Viñes restent des peintres espagnols, qui ne sont reconnus que dans leur pays. Contrairement à ce que souhaitait certainement Eugenio Carmona, les faire connaître et, en les réunissant dans la « Figuración lírica », les inclure dans un des courants principaux de l'avant-garde européenne, ces artistes, avec peut-être l'exception pour l'Espagne de Bores, sont restés à un rang de « segundones » (seconds rôles) et ils n'ont pas accédé à un statut d'artiste international, peut-être justement parce que le groupe fut constitué essentiellement d'Espagnols, les autres peintres, Beaudin et Ghika, n'ayant pas non plus réussi à percer en France, et qu'il n'eut donc pas ce côté cosmopolite et international qu'eurent tous les grands mouvements d'avant-garde en Europe, du Constructivisme au Surréalisme.

Eliseo Trenc, Université de Reims

ISSN 1773-0023

De l'aube à l'éclipse.
Avant-garde et retour à l'ordre dans la peinture d'Ángeles Santos

Résumé
Artiste longtemps méconnue mais célébrée par certains des plus grands artistes de l'avant-garde espagnole, Ángeles Santos (Port-Bou, 1911) a connu une carrière fulgurante entre 1928 et 1930, alors qu'elle n'avait pas même vingt ans. L'esthétique de ses œuvres témoigne d'une étonnante intuition des tendances artistiques les plus avancées de son époque (surréalisme, expressionnisme et « réalisme magique »). Mais dans un contexte social et familial assez conservateur, son talent a vite dépassé les limites du convenable et de l'acceptable. Cédant aux normes de son époque, elle abandonne son univers onirique, étrange et parfois inquiétant pour se réfugier définitivement dans la peinture de natures mortes, n'hésitant pas à sacrifier certains de ses tableaux à un autre peintre, Emili Grau Sala, son mari, lorsque ce dernier manquait de toile.

Resumen
Poco conocida durante mucho tiempo, pero celebrada por algunos de los mayores artistas de la vanguardia española, Ángeles Santos (Port-Bou, 1911) conoció, con sólo veinte años de edad, una carrera fulgurante entre 1928 y 1930. La estética de sus obras deja traslucir una sorprendente intuición de las tendencias artísticas más adelantadas de su época (surrealismo, expresionismo y « realismo mágico"). Mas en un contexto familiar y social bastante conservador, su talento rebasó rápidamente los límites de lo conveniente y aceptable. Así, cediendo bajo el peso de las normas de su época, ella abandonó su universo onírico, extraño y a veces inquietante para refugiarse de manera definitiva en la pintura de naturalezas muertas. Y no cejó en sacrificar algunos de sus cuadros a otro pintor, Emili Grau Sala, su esposo, cuando este carecía de lienzos.

Abstract
Ángeles Santos (Port-Bou, 1911), who remained little-known for a long time though acclaimed by some of the greatest artists of the Spanish avant-garde, shot to fame between 1928 and 1930 when she was not yet 20. The aesthetics of her works shows an amazing feeling for the most advanced artistic trends of her time (surrealism, expressionism and « magic realism »). But in a rather conservative social and family context, her talent quickly went beyond the limits of what was deemed proper and acceptable. Giving in to the norms of her time, she abandoned her strange and sometimes disturbing dreamlike world to take refuge in still lifes once and for all, going as far as sacrificing some of her own paintings to another painter – her husband, Emili Grau Sala – when the latter had run short of canvas.

ISSN 1773-0023

> *Ángeles pone los colores en sus cuadros como si sustituyese la realidad por una realidad más precisa, una realidad biselada, en que hay transparencias y morbideces que no llega a tener la materia. Miraculiza lo que pinta y lo surrealiza sin estar enterada de las martingadas (sic) del arte moderno, metiendo en el cuadro esa luz central que no viene de ninguna parte y que lo esclarece todo.*
>
> Ramón Gómez de la Serna

Ángeles Santos est née à Port-Bou le 7 novembre 1911[1]. Fille de Julián Santos Estévez, originaire de Salamanque, et d'Aurelia Torroella i Rodeja, originaire de Port-Bou, elle est l'aînée de huit enfants, parmi lesquels on compte Rafael Santos Torroella, de trois ans son cadet, critique et historien d'art de renom, spécialiste – entre autres choses – de l'œuvre de Salvador Dalí.

Son enfance et son adolescence se déroulent au rythme des mutations successives de son père, fonctionnaire au Ministère des Finances (Hacienda) en tant qu'Inspecteur des Douanes. Il est alors habituel que les hauts fonctionnaires des douanes ne demeurent dans la même ville que trois ou quatre ans. C'est ce qui explique que la famille d'Ángeles Santos vive successivement à Port-Bou, puis à Ripoll, La Jonquera et Le Perthus, dans les Pyrénées, Fregeneda, près de la frontière portugaise, Salamanque, Ayamonte, près de Huelva, Valladolid, Saint Sébastien, Barcelone, Canfranc et, enfin, à nouveau Port-Bou, ville où Julián Santos Estévez termine sa carrière, à la fin des années quarante. Pour Ángeles Santos, néanmoins, Port-Bou restera tout au long de sa vie un lieu de référence : c'est là qu'habitent ses grands-parents maternels, chez qui elle passe tous ses étés.

Issue d'un milieu conservateur de riches agriculteurs, du côté paternel, et d'une famille plus libérale spécialisée dans l'import-export, du côté maternel, Ángeles Santos étudie durant une grande partie de son enfance dans des écoles religieuses, d'abord chez les Dominicaines, à Valladolid, puis au Colegio de las Esclavas Concepcionistas, à Séville, lorsque la famille s'installe à Ayamonte, en 1924. C'est là que la directrice, une

[1] Cette présentation biographique d'Ángeles Santos s'appuie principalement sur l'article très documenté et détaillé que Josep Casamartina i Parassols consacre à la peintre : « Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid », *in* catalogue de l'exposition *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español/ Residencia de Estudiantes, 2003, p. 13-79. Pour d'autres ouvrages et articles sur Ángeles Santos, voir la bibliographie à la fin de l'article.

ISSN 1773-0023

religieuse clairvoyante qui a remarqué les dons de dessinatrice de la fillette, l'incite à s'exercer en copiant des reproductions de toiles d'Ingres, première incursion d'Ángeles Santos dans le monde artistique.

En 1927, alors âgée de quinze ans, Ángeles Santos s'installe à nouveau avec sa famille à Valladolid et retourne chez les Dominicaines. Mais la religieuse sévillane avait alerté ses parents de ses dons pour le dessin et ceux-ci décident de la confier à Juan Cellino Perotti, peintre italien installé à Valladolid et spécialisé dans la restauration, qui donne des cours particuliers aux jeunes filles de la bonne société de la ville dont les parents souhaitent compléter l'éducation en leur prodiguant, comme il se doit, des leçons de peinture, de français et de piano.

Cellino Perotti est un peintre honnête mais sans talent. Tout au plus semble-t-il avoir travaillé pour le musée de sculpture de Valladolid et avoir collaboré à la restauration de quelques églises. Les leçons qu'il donne à Ángeles Santos et aux jeunes filles qui se rendent chaque jour à son atelier consistent à copier à l'huile, sur d'immenses toiles, des scènes galantes ou religieuses prises dans les traditions française, italienne ou espagnole. Comme le souligne Josep Casamartina i Parassols,

> Todo esto, artísticamente hablando, no iba demasiado lejos, más allá de un simple pasatiempo de señoritas de provincia, y nada tenía que ver con el desarrollo complejo de la pintura española de los años veinte. Pero lo que sí tendrá cierta importancia en este caso concreto, es que Cellino enseñará a sus jóvenes alumnas a encararse, sin miedo alguno, a afrontar telas y tapices de tamaños desmesurados y dejarlos terminados manteniendo el tono general, sin distorsiones ni bajadas y también, a manejar el óleo correctamente. También, al copiar láminas de obras famosas, aprenderán, fragmentariamente y de una forma casi subliminal, nociones de historia del arte[2].

Pendant deux ans, Ángeles Santos se rend tous les matins de huit heures à neuf heures à l'atelier de Cellino Perotti, avant d'aller à l'école. Et, pendant l'été 1928, alors qu'elle est en vacances chez ses grands-parents paternels, à Saucelle de la Ribera (Salamanque), elle peint ses premières toiles, un paysage et un portrait du mendiant de la ville accompagné d'un âne, *El tío Simón*, dans un style naïf qui, pour Josep Casamartina, évoque l'univers de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, l'un des auteurs préférés de la peintre. Après Saucelle, Ángeles Santos se rend à Port-Bou, chez ses grands-parents maternels. Là elle continue à peindre ; trois toiles, *La tía Marieta*, *El*

[2] *Idem*, p. 16-17.

tío Pepet et *Niños en el jardín*, qui montrent déjà l'incroyable capacité d'évolution dont elle est capable et qui ne se démentira plus jusqu'en 1930. Ce sont des toiles de grand format, et les deux premières, *La tía Marieta* et *El tío Pepet*, ne sont pas sans évoquer l'atmosphère sombre et un peu lugubre de Solana, avec leur palette de noirs profonds, de tons terreux, pourpres et ocres. Étonnamment, on trouve aussi dans ces deux toiles un traitement de la figure qui n'est pas sans rappeler les toiles peintes entre 1925 et 1927 par Salvador Dalí (les portraits de sa sœur, Ana María), ou de Luis Buñuel. Ángeles Santos peint des personnages hiératiques qui semblent sculptés, engoncés, presque enfermés dans des habits rigides, auxquels d'étranges reflets donnent l'aspect d'une gangue.

Pourtant, impossible qu'à seulement seize ans, isolée à Valladolid et dans une famille traditionnelle plutôt conservatrice, elle ait eu, à l'époque, une quelconque connaissance, même lointaine, de ce que peignaient Dalí ou même Solana. Ses œuvres sont encore maladroites et rudimentaires dans l'exécution, même si elles témoignent déjà d'une forte personnalité et d'un talent évident, à l'image de la toile *El vaso de vino*, peinte à son retour à Valladolid, à l'automne, un *bodegón* dans lequel

> ya empieza a asomarse el personal, ambiguo, literario y extraño mundo de la Angelita vallisoletana. El vaso de vino tinto está encima de un plato blanco que reposa no en una mesa sino en un inestable taburete de mimbre, en cuya esquina descansa un cigarrillo encendido en contacto con el mimbre, preludiando la inevitable aparición del fuego abrasador [...]. Aparentemente todo es casual, ingenuo, pero nunca se sabrá la verdadera intención de la autora[3].

À partir de ce moment, tout commence à s'accélérer dans la vie et la trajectoire artistique de la jeune Ángeles Santos, qui n'est encore âgée que de dix-sept ans. Elle bénéficie de l'appui personnel d'Alfonso Roca de Togores, *marqués* de Alquibla, charmé à la vue des toiles peintes par la jeune fille pendant l'été, et particulièrement par *El vaso de vino*. Alfonso Roca de Togores occupe un poste important à la Delegación de Hacienda de Valladolid et contribue à l'organisation de l'exposition collective des artistes de Valladolid, mise en place au Círculo Mercantil par la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, en octobre 1928. Ángeles Santos y obtient un diplôme de troisième classe. Enthousiaste, Francisco de Cossío, frère du peintre Mariano de

[3] *Idem*, p. 18.

Cossío et journaliste à *El Norte de Castilla*, le plus important journal de la ville, lui consacre un article dithyrambique :

> La revelación más interesante de la reciente exposición de pintura y escultura, organizada por la Academia de Bellas Artes, nos la ha dado la joven expositora Angelita Santos. He aquí un caso de precocidad verdaderamente extraordinario, pues esa muchacha no cuenta sino diez y seis años. [...]
> La sorpresa que me produjo la contemplación de estos cuadros que denotaban una personalidad de pintor indiscutible, me llevó al deseo de conocer a la artista y de ver en su casa otras obras. Esta muchacha no ha estudiado ni dibujo ni pintura de una manera metódica. En un colegio de monjas de Sevilla y en otro de Valladolid ha pintado tapices y decorado labores, y es curioso que aún en estas obras, sujetas forzosamente a un patrón antiestético y a un amaneramiento desagradable, revela la artista rasgos de su personalidad. Por su cuenta y guiada de su afición copia algunas estampas a la acuarela, y dibuja algunas academias. Pinta más tarde media docena de figuras y una naturaleza muerta que es un acierto de composición y de sentido pictórico. En ella vemos lo que (sic) esta muchacha ama a la pintura por la pintura y no por sus anécdotas, con un sentido de todas las tendencias modernas que ella presiente, porque no las conoce. […] No ha visto sino una colección de dibujos de Ingres, y aquí en Valladolid unos dibujos de Cristóbal Hall[4].

Et Francisco de Cossío de terminer son article en conseillant aux parents d'Ángeles Santos de lui permettre de se consacrer uniquement à la peinture et d'abandonner l'école ! Le plus étonnant, sans doute, c'est que les parents de l'adolescente acceptent l'idée. Dès la fin de l'année 1928, Ángeles Santos ne fait plus que peindre. Entre septembre 1928 et avril 1929, elle réalise quarante tableaux à un rythme effréné, dont un portrait de la marquise de Alquibla, épouse d'Alfonso Roca de Togores, un autoportrait et une toile intitulée *Tres cabezas de mujeres*, actuellement perdue – trois des tableaux qu'elle présente lors de sa première exposition individuelle à l'Ateneo de Valladolid, dès le mois d'avril 1929. Francisco de Cossío, toujours dans *El Norte de Castilla*, et Francisco Arroyo, dans la revue *Meseta*[5], lui consacrent des articles élogieux[6] qui lui

[4] Francisco de Cossío, « La pintura de Angelita Santos », *in El Norte de Castilla*, 19-X-1929, Valladolid. *In* catalogue de l'exposition, *Ángeles Santos, un mundo insólito*..., p. 245-246.
[5] Revue créée en 1928 par les jeunes poètes originaires de Valladolid, José María Luelmo et Francisco Pino.
[6] Francisco de Cossío écrit, par exemple : « Nos hallamos ante un caso excepcional, ante el que fallan todas las previsiones ; un caso de verdadera predestinación como será muy difícil encontrar otro semejante en la historia de la pintura. [...] En Angelita Santos, lo precoz se presenta de un modo tan natural y conseguido que frente a sus cuadros, la edad del artista no influye poco ni mucho en el juicio. El contemplador se olvida de que es una niña la que pinta estas telas, y las juzga de un modo abstracto, como otras perfectamente logradas, en las que lo mismo las virtudes como los vicios no corresponden a la edad sino al arte. ¿Es que la pintora ha recorrido ya todo el camino? No, ciertamente; aún la (sic) queda mucho que andar, pero en este caso se hallan todos los artistas hasta los más geniales. La diferencia está en que a

permettent d'entrer en contact direct avec les peintres et les poètes de la ville et de participer aux *tertulias*… où elle se rend toujours accompagnée de son père. Homme sévère, très catholique et conservateur, ce dernier donne non seulement l'opportunité à sa fille de se frayer un chemin parmi les membres du petit cénacle artistique de Valladolid[7], mais encore il l'encourage et l'accompagne à plusieurs reprises à Madrid, où elle découvre Goya et où ils visitent ensemble le musée du Prado. C'est à Madrid également que, dès l'année suivante, en 1930, elle fait personnellement la connaissance de Ramón Gómez de la Serna et de Gutiérrez Solana à la fameuse *tertulia* du Café Pombo, tandis que quelques mois plus tôt, alors qu'elle était en train de peindre les deux toiles considérées aujourd'hui comme ses chefs-d'œuvre, *Tertulia* et *Un mundo*, elle avait reçu la visite de Federico García Lorca, du sculpteur Emilio Aladrén et de Jorge Guillén.

C'est d'ailleurs avec *Un mundo* – une toile monumentale de 290 x 310 cm – et avec son autoportrait peint en 1928, qu'elle participe au IX^e Salón de Otoño de Madrid, en octobre 1929, salon organisé par l'Asociación de Pintores y Escultores et installé dans le Palacio de Exposiciones du Retiro. Là, Daniel Vázquez Díaz, qui prononce le discours d'inauguration, compare *Un mundo* à certaines œuvres de Dalí. On la compare également à l'autre grande révélation artistique féminine de l'époque : la peintre Maruja Mallo. Dans les colonnes de *La Voz*, Juan de la Encina écrit, enthousiaste :

---

los diecisiete años hay mucha vida que recorrer y muchos metros de lienzo que pintar. ¿Cómo pintará Angelita Santos a los treinta y siete años que fue la edad en que murió Rafael?
Sería aventurado contestar a esta pregunta. Lo cierto es que, de cuadro a cuadro se percibe en ella un avance perfectamente definitivo, y con tal seguridad en sí misma, que ya no es posible pensar en la casualidad de los aciertos. Del mes de septiembre acá, ha pintado alrededor de cuarenta telas, algunas de gran tamaño, producción verdaderamente extraordinaria, y cada una de ellas, en su día, constituye un escalón para ascender firme, libre de toda preocupación, no entregándose sino a un anhelo siempre insatisfecho de obtener algo mejor y algo distinto. [...] Las influencias de otros pintores en Angelita Santos no son nunca conscientes, y si podemos advertirlas en el punto de arranque, el último gran pintor moderno que ha visto ha sido Togores, no llega nunca a lo más íntimo y esencial del cuadro ». Francisco de Cossío, « En el Ateneo. La exposición de Angelita Santos », *in El Norte de Castilla*, 13-IV-1929, Valladolid. *In Ángeles Santos, un mundo insólito…*, p. 246-247.

[7] Dans les années 1920-30, Valladolid compte un certain nombre d'artistes intéressants, parmi lesquels Cristóbal Hall, peintre d'origine anglaise qui s'installe dans la ville castillane en 1924, attiré par le musée de sculpture. Citons également Sinforiano de Toro, Mariano de Cossío, José María Luelmo, Emilio Gómez Orbaneja, Francisco Pino, Aureliano García Lesmes, des peintres qui se situent dans la ligne des « réalismes » ou de la « Nouvelle Objectivité » qui caractérise une frange de la création artistique européenne à cette période, et profondément marqués par le livre du critique allemand Franz Roh, intitulé *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Sur les peintres de « l'école de Valladolid », voir ce qu'écrit Josep Casamartina, p. 19-27. Voir également : Ana María Arias de Cossío, « Los tres hermanos Cossío en busca de lo nuevo », *in Ángeles Santos, un mundo insólito...*, p. 123-141.

> Para mí hay una novedad en el Salón, pues la mayor parte de los autores que en él figuran me son conocidos de larga fecha, y es una pintora, la señorita Ángeles Santos, cuyas tres obras expuestas – *Autorretrato*, *Niñas*, *Un mundo* – revelan un tipo de artista, sobre todo la tercera, que en España, a pesar de ser español Goya, se da pocas veces : el tipo de pintor de imaginación.
> Aunque el nombre y apellido son bien nacionales, pudiera tomársela viendo su obra por un artista alemán de estos últimos tiempos, y eso que tampoco le faltan, como a los alemanes, para que sea mayor el parecido, elementos franceses. Su gran cuadro horrorizará acaso al pazguato, y a otros les hará reír, lo que no quitará para que sea una de las mejores obras que pueden verse en este Salón. Compuesto con brío y gracia, bien pintado, a mí me descubre un artista que he de seguir con el mayor interés siempre que se me presente la ocasión. He aquí algo que se sale de lo trillado y de nuestra pintura cotidiana, y es doblemente admirable que quien pone la voz más alta y con mayor denuedo en el IX Salón de Otoño sea una mujer. ¿Signo del tiempo?[8]

Juan de la Encina n'est pas le seul à exprimer son admiration pour Ángeles Santos ; Manuel Abril, Enrique Lafuente Ferrari et même Eugenio d'Ors – quoique de façon beaucoup plus réservée – lui emboîtent rapidement le pas. Manuel Abril, surtout, devient un fervent admirateur de sa peinture et lui consacrera plusieurs articles, notamment un dans *Blanco y Negro*, le 26 octobre 1930, dont le titre jouit encore d'une importante fortune critique : « Ángeles Santos… y demonios ».

Le succès de la jeune artiste ne s'arrête pas là : grâce à l'enthousiasme qu'ont suscité ses toiles du Salón de Otoño, elle est invitée à exposer au Lyceum Club, toujours à Madrid, vénérable institution fondée par la fine fleur du monde intellectuel féminin espagnol, María de Maeztu, Pilar de Zubiaurre ou Victoria Kent, entre autres, ainsi que par les épouses de certains grands noms comme Ortega y Gasset ou Pérez de Ayala. À l'époque, Maruja Mallo, Norah Borges, sœur de l'écrivain et peintre elle-même, ou Concha Méndez, participent elles aussi activement aux activités du Lyceum Club. En février 1930, Ángeles Santos expose une nouvelle fois à Madrid, au Círculo de Bellas Artes, aux côtés de peintres académistes comme Cecilio Plá, Julio Moisés, Nicanor Piñone ou Pedro Antonio, et de peintres plus « modernes » comme Rafael Botí ou Timoteo Pérez Rubio. Toutefois, tous les critiques ne partagent pas le même enthousiasme devant les œuvres d'Ángeles Santos, et si tous s'accordent à y voir une certaine habileté technique, le critique conservateur Antonio Méndez Casal juge assez sévèrement les trois toiles exposées, stigmatisant « la perspectiva al revés », « la

[8] Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal), « En torno al IX Salón de Otoño », *in La Voz*, 28-X-1929, Madrid. Cité par Josep Casamartina, *idem*, p. 45.

inestabilidad de las cosas » et « las torpezas neocezanistas ». Il se montre d'ailleurs particulièrement mécontent du tableau que l'on connaît aujourd'hui sous le titre *Habitación* (1930) et de la « absurda y repulsiva figura femenina »[9] nue qui apparaissait en bas de la toile et qui a, depuis, été découpée.

Pourtant, malgré cela, Ángeles Santos est désormais reconnue comme une artiste incontournable dans le panorama castillan et elle reçoit la visite, chez elle, à Valladolid, de certains des plus grands noms de « l'avant-garde » madrilène, parmi lesquels Ramón Gómez de la Serna, littéralement tombé sous le charme. Tous deux échangent d'ailleurs, à cette époque, une correspondance assidue.

Le succès et l'enthousiasme dont Ángeles Santos a bénéficié entre 1929 et 1932 ont été fortement conditionnés par les différentes tendances qui composaient le panorama pictural de cette période charnière, tant dans la péninsule ibérique que dans toute l'Europe. Comme l'a souligné Eliseo Trenc dans diverses publications[10], l'époque est caractérisée par la coexistence de tendances artistiques variées et souvent contradictoires, l'art traditionnel – dominé, en Espagne, par l'art régionaliste et nationaliste –, côtoyant les expériences les plus avant-gardistes et expérimentales. Pour qui s'intéresse à l'art espagnol des années 20-30, impossible de parvenir à une synthèse claire, à une vision globale des tendances qui le traversent et le régissent. Ce serait là d'ailleurs, à mon sens, le moyen le plus sûr de passer à côté de ce qui caractérise la rénovation artistique de ces années et en fait l'intérêt et la spécificité : la contradiction, le paradoxe, l'éclectisme et même un certain anachronisme. La rénovation de l'art espagnol emprunte ainsi

> une voie intermédiaire entre la tradition et l'Avant-garde, représentative de l'art à Madrid, à partir de la célèbre exposition de la « Sociedad de Artistas Ibéricos », en 1925, où se mélangent, en un ensemble éclectique, depuis des régionalistes, comme les frères Zubiaurre, jusqu'aux authentiques artistes d'avant-garde, comme Barradas, Bores, Dalí, Moreno Villa, etc., en passant par les nouveaux réalistes basques et castillans[11].

[9] Antonio Méndez Casal, « Crítica de Arte. Exposiciones recientes », *in Blanco y Negro*, 23-II-1930, Madrid. Cité par Josep Casamartina, *idem*, p. 47.
[10] Je renvoie en particulier à sa contribution *in* Carlos Serrano, Serge Salaün (eds), *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 177-191.
[11] Eliseo Trenc, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », *in Temps de crise…*, p. 180.

Dans le cas d'Ángeles Santos, si *Un mundo*, la monumentale œuvre réalisée en 1929 et actuellement exposée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, est presque unanimement rangée du côté des œuvres « surréalistes » ou « surréalisantes », ses premières toiles, peintes autour de 1927-28, coïncident, quant à elles, avec la publication de l'un des ouvrages qui a obtenu le plus grand retentissement : le livre du critique d'art allemand Franz Roh, publié par la *Revista de Occidente* dès 1927 – un an à peine après sa publication en Allemagne – sous le titre *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, dans une traduction de Fernando Vela. Le livre de Franz Roh obtient dans ces années un franc succès dans une large frange du monde de l'art dans toute l'Europe. Car il s'inscrit dans ce mouvement plus général de « Retour à l'Ordre », selon l'expression employée par Jean Cocteau en 1925, et témoigne de la flambée de ces « nouveaux réalismes » qui apparaissent dès le milieu des années 10, et dont témoignent, selon des modalités diverses, les réalisations de Giorgio de Chirico et de ses acolytes de la revue *Valori Plastici* (1918-1922), ainsi que celles d'André Derain, puis, au cours des années 20, les œuvres d'artistes aussi différents que George Grosz, Max Beckmann, Christian Schad, Schrimpf ou Otto Dix, pour n'en citer que quelques-uns.

C'est entre ces deux pôles que se situe l'œuvre d'Ángeles Santos, en équilibre entre un certain surréalisme et les « nouveaux réalismes », ou ce « réalisme magique » dont parle Roh, deux pôles qui pourraient être résumés dans ses deux toiles phares réalisées en 1929 : *Tertulia* et *Un mundo*. Pourtant, comme le souligne à juste titre Eugenio Carmona, la disparité stylistique entre les deux tableaux « no es más que eso, apariencia »[12]. Eugenio Carmona qui ajoute :

> Fue sin duda fascinante – y sigue siéndolo hoy día – la capacidad de Ángeles Santos para ver más allá y no quedarse atrapada en las modas de urgencia ni en los convencionalismos petrificadores. La obra juvenil de Ángeles Santos parece pedir al crítico de arte que hable de pintura "de otra manera"[13].

Car ce qui caractérise les œuvres de jeunesse d'Ángeles Santos, c'est précisément l'impossibilité de les classer de manière claire et définitive dans un style ou un mouvement, alors même que, comme je l'ai souligné plus haut, elle n'a eu accès que

[12] Eugenio Carmona, « El "arte nuevo" y los "nuevos realismos" en España, 1911-1936 », *in Ángeles Santos, un mundo insólito*..., p. 83.
[13] *Ibidem*.

relativement tard à des reproductions d'œuvres de ses contemporains. Sans doute est-ce là l'une des raisons de la perplexité de ceux qui, comme Ramón Gómez de la Serna, lui rendent visite à l'époque, et qui trouvent dans ses tableaux certaines caractéristiques similaires à celles des œuvres qu'ils admirent dans les pages des revues de l'époque ou qui accompagnent les propos de Franz Roh. C'est là également le signe le plus évident de son appartenance à la « modernité » artistique espagnole.

Dans le tableau *Un mundo*, sa toile la plus étonnante et déroutante, celle qui laisse la part la plus belle à l'onirisme et à une certaine magie, on perçoit nettement qu'un pas décisif a été franchi en direction du surréalisme[14]. Imprégnée de fantaisie et d'une indéniable poésie, la toile semble également héritière des multiples *Verbenas* et autres *Aleluyas* qui pullulent autour de 1927-28 et que l'on retrouve chez Carlos Saénz de Tejada (*Pim-pam-pum*, de 1925), chez Gabriel García Maroto (*Verbena de Madrid*, publiée dans *La Gaceta Literaria* en 1927) et surtout chez Maruja Mallo[15], dont les œuvres jouent sur l'accumulation d'infimes détails, la superposition de plans, le dynamisme et la simultanéité. Quant aux personnages naïfs et poétiques qui allument les étoiles avec des flammes du soleil ou cette nuée d'anges survolant ce *monde* cubique flottant dans les nuages, je les rapprocherais de l'univers également naïf et proche de l'enfance de Norah Borges – après son incursion ultraïste –, avec ses nativités, ses enfants et ses anges, bien qu'ils acquièrent chez Ángeles Santos une dimension inquiétante et dérangeante que n'ont jamais les personnages de l'artiste argentine. Tradition et modernité s'interpénètrent dans cette œuvre qui échappe aux catégories rigides et pré-établies. Ce *monde* imaginé par la jeune Ángeles Santos est à la fois naïf et inquiétant ; il renvoie aux rêves enfantins, au mystère, au merveilleux et aux profondeurs secrètes de l'inconscient. Il se donne à voir comme une hallucination ou un mirage, dans la lignée des visions étranges, de ces tableaux somnambuliques, peints à

[14] Lucía García de Carpi inclut Ángeles Santos dans la catégorie des « surrealistas esporádicos ». Pour elle, « *Un mundo* es su único cuadro surrealista por lo que tiene de elucubración mental, de sorprendente fantasía infantil al margen de toda experiencia sensorial y formulación física. La enorme tela nos muestra hallazgos curiosos, como la forma cúbica, o los ingrávidos personajillos encargados de encender las estrellas con sus antorchas prendidas en el sol, al que suben por una escalera ». *In* Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, p. 127-128.

[15] Un thème que l'on retrouve dans deux œuvres de Walter Spies que Franz Roh choisit précisément pour accompagner certaines pages de *Realismo mágico. Post Expresionismo* : *Casa junto al estanque* et *Tío vivo*.

peu près à la même époque par Leonor Fini, Leonora Carrington, et, plus tard, par Remedios Varo.

D'autres créations d'Ángeles Santos entretiennent plutôt une parenté avec un certain expressionnisme, comme l'impitoyable *Familia cenando* (1930), dont le thème et la déformation grotesque des corps évoquent inévitablement *Les mangeurs de pommes de terre*, de Van Gogh, les « Peintures noires » de Goya (en particulier *Les deux vieilles*, de la Quinta del Sordo) ou encore de nombreuses toiles de James Ensor. On y voit, en effet, une famille attablée en train de manger, ou plutôt d'engouffrer, des pommes de terre qu'ils prennent à pleines mains directement dans le plat situé au milieu de la table. La taille imposante de la toile (96 x 127 cm), le plan rapproché, les couleurs sombres, opaques, en aplat et les perspectives déformées contribuent à créer un espace restreint, oppressant, alors même que les têtes et les mains sont grossies et donnent aux personnages un aspect bestial. Pour Josep Casamartina,

> El modelo de esa familia grotesca de la obra de Angelita no es otro que la suya propia completamente deformada y tergiversada. Los miembros de una familia burguesa, con servicio y cocinera, como los Santos, en plena cena civilizada, se han convertido en unos brutos hambrientos que comen compulsivamente, medio amontonados, alrededor de una mesa humilde y escasa. La madre, que era una señora muy fina y elegante que tocaba el piano, aquí se ha transformado en un monstruo que come patatas enteras directamente con las manos y con gesto de cretina, igual que una de las niñas que la imita como un pequeño chimpancé[16].

On retrouve cette déformation grotesque dans un tableau perdu à ce jour, intitulé *Niñas haciendo música* dont il nous reste heureusement une précieuse reproduction, grâce à l'article que José Francès consacrait à Ángeles Santos dans le journal madrilène *La Esfera* (1-XI-1930), lors du X^{e} Salón de Otoño. Une reproduction d'autant plus précieuse qu'elle est accompagnée de photographies de deux autres tableaux égarés, les fameux *Seres de una misma especie* et *Persona abierta*. Dans ces toiles, elle montre un intérêt persistant pour le thème du double ou de la dualité qui, associé au traitement expressionniste voire grotesque des figures, situe sa production dans la lignée de l'*esperpentique* toile *El espejo de la muerte* (1929) de José Gutiérrez Solana.

Ces personnages aux visages comme des masques effrayants, aux corps déformés à outrance, deviennent les fantoches étranges et troublants de la tragi-comédie humaine.

[16] Josep de Casamartina, p. 49.

Sans doute directement influencée par Solana, dont elle fait précisément connaissance en 1930, la peinture d'Ángeles Santos se charge de connotations ambiguës. Ses tableaux fascinent et troublent le spectateur car ce dernier se trouve confronté à des personnages dont il ne sait pas vraiment s'ils sont morts ou vivants. Comme le disait Antonio Machado de Gutiérrez Solana, Ángeles Santos « pinta con insana voluptuosidad lo vivo como lo muerto, y lo muerto como lo vivo »[17]. Voilà sans doute le lien qui relie la jeune peintre aux « nouveaux réalismes », ou à ce « réalisme magique », des années 20 et 30.

En 1927, lorsqu'Ángeles Santos commence à peindre, les nouvelles tendances réalistes existent dans toute l'Europe depuis déjà une dizaine d'années et leur importance dans le panorama artistique commence à s'amenuiser.

> En Francia, en esta fecha, el clasicismo postcubista había cesado. En Italia y Alemania es cierto que no se puede decir exactamente lo mismo del « realismo mágico » y de la Nueva Objetividad, pero aún así no cabe duda de que en ambos contextos tanto por razones políticas como estéticas, la capacidad de impacto del realismo moderno estaba comenzando a declinar. 1933 suele ser la fecha en la que, con cierta generosidad, los historiadores del arte moderno alemán e italiano concluyen el ciclo de vigencia de la *Neue Sachlichkeit* y del *Novecento*. En España, sin embargo, el plazo vital dado a los « nuevos realismos » europeos no surtió efecto[18].

Comme je l'ai signalé précédemment, lorsque l'on étudie l'impact et les diverses manifestations des courants artistiques qui surgissent tout au long du premier tiers du XX^e siècle, on s'aperçoit vite que l'Espagne n'a pas le même rythme que les autres pays européens. Au moment où les « réalismes » commencent à décliner un peu partout, la tendance persiste encore dans la péninsule et rencontre l'adhésion d'un grand nombre de jeunes artistes. Cela explique le grand succès rencontré par le livre de Franz Roh, notamment chez des peintres comme Cristóbal Hall et Mariano de Cossío, installés à Valladolid. Leurs toiles s'inscrivent parfaitement dans ce mouvement d'éclosion de nouvelles tendances « réalistes » ou « figuratives » : traitement de la figure humaine comme s'il s'agissait d'une statue, d'un mannequin ou d'une poupée, fonds neutres qui absorbent la figure et contribuent à la chosifier, distorsion de l'espace, déformation des

[17] Antonio Machado, « El pintor Solana » (vers 1912-17), cité par Eugenio Carmona, « Solana. El invitado, el primitivo, y lo inquietante », *in José Gutiérrez Solana*, catalogue de l'exposition au museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, p. 182.
[18] Eugenio Carmona, « El "arte nuevo" y los "nuevos realismos"… », p. 84.

corps, froideur[19]. Le livre de Roh arrive donc en Espagne sur un terrain favorable, préparé, notamment, par le *Noucentisme* catalan et un peintre comme Sunyer. Dès le début des années 20, l'Espagne compte ainsi déjà avec ses peintres « réalistes », comme Vázquez Díaz, Arteta et, surtout, le catalan Josep de Togores – installé à Paris, mais dont les œuvres semblent avoir influencé Ángeles Santos – ainsi que, dans des proportions plus ou moins grandes, Benjamín Palencia, Santiago Pelegrín, Manuel Ángeles Ortiz ou Alfonso Ponce de León. Même Salvador Dalí n'y échappe pas et ses tableaux peints entre 1925 et 1927 portent de façon évidente la marque de sa lecture assidue de la revue *Valori Plastici*, lui qui prend à cette époque Vermeer de Delft comme modèle absolu en peinture.

Dans le contexte des « avant-gardes » qui fleurissent dans ces années, l'éclosion de diverses tendances réalistes caractérisées par une forme de figuration souvent froide et nette, inspirée des artistes italiens de la revue *Valori Plastici* (De Chirico, Morandi, Sironi…) a longtemps semblé une tendance minoritaire et a longtemps été considérée comme un retour en arrière, une régression par rapport à ce qu'avaient été le cubisme, l'expressionnisme, et à ce qu'étaient, dans les années 20, l'abstraction ou le surréalisme. Ce n'est qu'en 1980, à l'occasion de l'exposition au Centre Georges Pompidou intitulée « Les réalismes. 1919-1939 », que Jean Clair a montré à quel point ce « retour » à diverses formes de réalisme, ou plus précisément à une certaine figuration, était beaucoup plus général et ne signifiait en aucun cas une négation des innovations antérieures. Car il ne s'agit en aucun cas, pour les artistes qui se tournent vers cette tendance autour des années 10 et 20, de revenir à une représentation fidèle de la réalité et c'est bien ce que souligne l'expression « réalisme magique ». Avant d'être employée par Franz Roh pour le titre de son livre, l'idée est formulée par Giorgio de Chirico au moment où il élabore sa théorie de la peinture « métaphysique », à partir de 1918. Comme l'a écrit récemment Jean Clair dans le catalogue d'une exposition espagnole consacrée à ce thème, cette modalité de représentation est

[19] C'est précisément avec ces deux peintres qu'Ángeles Santos noue ses premiers liens dans le monde artistique après le succès qu'elle remporte lors de sa première exposition dans la ville, et sans doute est-ce par leur intermédiaire qu'elle a pu connaître les écrits de Roh. Il est toutefois étonnant de constater qu'elle n'a été réellement en contact avec ce texte qu'après avoir commencé à peindre ses premières toiles, déjà imprégnées de certaines caractéristiques signalées par le critique allemand.

> la forma moderna de un realismo capaz de dar razón del sentido de la melancolía de los signos, es decir del sentido del moderno saturnismo, del genio moderno asediado por la figura de Cronos y por esa otra figura de las divinidades más arcaicas y terroríficas del Panteón griego[20].

L'apparence extérieure des êtres et des objets n'est plus considérée comme un simple reflet de la réalité, mais comme le signe d'une réalité cachée, un secret que l'artiste s'efforce de donner à voir. Giorgio de Chirico cherchait lui-même à atteindre « l'énigme métaphysique du monde lui-même, à savoir la beauté, la fatalité et la sereine clarté du mystère de l'être »[21]. Autrement dit, à « comprendre l'énigme de certaines choses qui sont considérées en général comme insignifiantes », à

> vivre dans le monde comme dans un immense musée d'étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, qui changent d'aspect, que quelques fois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans. – et déçus, nous nous apercevons qu'ils étaient vides[22].

L'allusion au musée et aux jouets est loin d'être fortuite et Jean Clair a pu montrer combien la théorie de l'art « métaphysique », telle que la formule De Chirico, entretient un lien étroit avec le concept d' « inquiétante étrangeté » (*Unheimliche*) énoncé par Freud, qui cite comme un cas d'inquiétante étrangeté « celui où l'on doute qu'un être en apparence inanimé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé. C'est par excellence le cas des figures de cire, des poupées savantes et des automates »[23]. Sans doute est-ce là l'une des caractéristiques récurrentes de toutes les œuvres de ce « réalisme magique », une caractéristique présente dans l'inquiétante toile *Le gosse* (1921), de Togores, avec sa face livide et ses yeux glauques, sans pupilles, et ce corps désarticulé comme celui d'un pantin nageant dans des vêtements trop grands. Chez Dalí, on retrouve quelque chose de similaire dans ses personnages hiératiques dont les visages semblent parfois sculptés dans du bois.

C'est une caractéristique très présente également dès les premières œuvres d'Ángeles Santos, comme dans la toile intitulée *Niños en el jardín* (1928). Le tableau représente un

---

[20] Jean Clair, « Sobre el realismo mágico », *in Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 28.

[21] Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 17.

[22] Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, texte XII, *idem*, p. 78-79.

[23] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, *in Essais de psychanalyse appliquée*. Cité par Jean Clair, « De la métaphysique à l'"inquiétante étrangeté" », *in Malinconia*, Paris, Gallimard, 1996, p. 64.

groupe de trois enfants, deux fillettes et un garçonnet, assis sur les marches d'un escalier. Tous trois arborent des visages ovales parfaits, impassibles, figés. Ils sont rigides, comme des pantins laissés là, face au spectateur, et leur raideur évoque celle d'autres pantins, ceux qui déambulent dans la rue déserte peinte par Balthus quelques années plus tard (*La Rue*, 1933). Cette impression d'étrangeté inquiétante est plus flagrante encore dans une toile peinte en 1929, *Niña* ou *Anita y las muñecas* où n'apparaît aucune différence nette de traitement entre la petite fille et les poupées, qui semblent aussi « vivantes » que l'enfant. Celle-ci se retrouve d'ailleurs comme acculée dans le coin inférieur droit du tableaux, surplombée par une poupée menaçante éclairée par en dessous. L'une des réussites du tableau réside d'ailleurs, à mon sens, dans cette coexistence de différentes sources lumineuses qui contribuent à estomper les frontières entre êtres animés et inanimés, à agrandir les poupées et à « tasser » le personnage de la petite fille, dont l'ombre se détache sur le mur opaque du fond et semble également la menacer.

C'est dans son tableau *Tertulia* (1929), œuvre emblématique de la jeune peintre, que ce réalisme se rapproche le plus, formellement, de la Nouvelle Objectivité allemande. *Tertulia* est une toile de grandes dimensions (130 x 193 cm), intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, par sa composition, avec cet enchâssement de corps en équilibre précaire qui semblent glisser vers le spectateur. Le cadrage est très serré au point que les corps des trois personnages féminins ainsi que celui du personnage indéfini et énigmatique qui apparaît dans le coin inférieur droit de la toile, semblent être entrés de force dans les limites du tableau. C'est particulièrement le cas de la femme de gauche qui semble s'appuyer sur le bord du tableau, le dos voûté, les jambes repliées et la tête inclinée, comme si le haut du cadre l'empêchait de se redresser. Le traitement des trois figures féminines est également saisissant et renforce l'effet du cadrage : les corps sont déformés, la lumière accentue le relief des visages, les ondulations des chevelures luisantes et les plis des vêtements, qui semblent rigides. Les attitudes figées de ces corps qui semblent à la fois imbriqués les uns dans les autres et raides donnent à ces personnages l'apparence de mannequins. Quant au personnage énigmatique situé dans l'angle inférieur droit, bien en dessous des trois femmes qu'il regarde en levant exagérément la tête, il est inspiré, semble-t-il, de l'un des personnages peints par El

ISSN 1773-0023

Greco, et sans doute contribue-t-il à rendre impossible toute interprétation définitive du lieu et, plus généralement, du tableau.

Cette œuvre connaît immédiatement, à l'époque d'Ángeles Santos, un immense succès, les critiques ne manquant pas de la rapprocher de la Nouvelle Objectivité allemande et de certaines œuvres de Togores. Mais cette *Tertulia* en appelle aussi une autre, celle du Café de Pombo immortalisée par Solana et également exposée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Ces deux toiles, chacune à leur façon, présentent deux modalités de ces « réalismes » des années 20-30 et cette « inquiétante étrangeté » des êtres et des objets que ces artistes cherchaient à transcrire. Deux *tertulias* présidées par Ramón Gómez de la Serna, témoin privilégié et instigateur essentiel de la rénovation artistique en Espagne, au cours du premier tiers du XX^e siècle.

Mais alors, comment expliquer qu'Ángeles Santos, si appréciée autour de 1929-1930, ait été oubliée pendant si longtemps pour n'être redécouverte que très récemment ? Comment expliquer que cette jeune peintre, en laquelle certains des critiques d'art les plus renommés de l'époque fondaient tant d'espoirs et qu'ils destinaient à brillant avenir, ait littéralement disparu de la scène artistique dès le début des années trente, alors que sa carrière venait à peine de commencer ? Quelles sont les raisons de cette longue éclipse ? Et pourquoi reste-t-il si peu d'œuvres d'Ángeles Santos ?

Sans doute la fin de la carrière fulgurante d'Ángeles Santos a-t-elle été déterminée par la place qui était encore souvent attribuée aux femmes, dans les années 20-30, dans le monde bourgeois et conservateur dont elle était issue. Et après le succès fulgurant remporté en 1928-29, alors qu'elle n'est âgée que de dix-sept ans, l'année 1930 marque un tournant décisif et un coup d'arrêt brutal pour ce talent prometteur.

Après avoir exposé dans les lieux les plus prestigieux de la capitale espagnole et avoir reçu la visite de ceux qui comptent le plus, à l'époque, dans la rénovation artistique, la jeune fille commence à se sentir un peu à l'étroit à Valladolid, dans cette maison familiale et dans cette chambre improvisée en atelier où elle s'enferme pour peindre ses toiles monumentales. Elle entre ainsi dans une période de dépression et de crise existentielle, dont l'unique témoin et confident est Gómez de la Serna lui-même, auquel elle écrit des lettres qui sont autant d'appels à l'aide. Les lettres ont disparu, mais Gómez de la Serna en rend compte, avec cette emphase qui le caractérise, dans le

fameux texte qu'il consacre à Ángeles Santos, en avril 1930, et qu'il envoie à *La Gaceta Literaria* depuis Paris : « La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio »[24].

> Tan estupenda me había parecido su obra, que al venirme a París, me paré en Valladolid sólo para ver los cuadros que guardaba en la casa paterna, y durante esa visita sólo me dediqué a ella y no vi columnas, ni ventanas platerescas, ni museos provinciales, ni amigos.
> En Valladolid vi los numerosos cuadros que ha pintado en el poco tiempo que hace que ha salido de esos colegios zafios, en que las monjas rusticanas, sin grado, lejanas al mundo, sordas y ciegas para él, preparan a las niñas precisamente para que entren en ese mundo que desconocen; limbos que buscan las familias, para estar descansadas de sus hijos, sin mucho costo.
> En sus cuadros se notaba la angustia que lleva dentro. [...]
> Después de mostrarme toda su obra, salimos a dar un paseo por Valladolid y entramos con su padre en un café. [...]
> Yo la (sic) ponderaba Valladolid:
> – Yo lo encuentro alegre y ancho.
> – No, no... Yo me ahogo.
> Se la veía aspirar a lo maravilloso y sentir el escalofrío que dan las espaldas de las iglesias. [...]
> Volvimos a salir a la calle. Ángeles me hablaba de sus largos internados en colegios de monjas, donde se sintió abandonada en patios de blancor sobrehumano. [...]
> Después de [una] estancia en el cinematógrafo familiar, tomé el camino de la estación y salí, camino de París.
> Ella se quedó en Valladolid, sojuzgada a la ley común de las menores, tan estrecha y tan injusta para ella, penando de soterración, bajo unas estrellas provincianas que eran como guijos que hacían daño a su carne almada, a su espíritu sobrehumano[25].

Ce que Gómez de la Serna parvient à nous faire percevoir dans ces quelques paragraphes de son article, c'est toute la pesanteur et l'immobilisme de l'univers dans lequel la jeune peintre évolue. L'extrême opposé de ce que cette figure emblématique de l'avant-garde espagnole devait représenter pour cette jeune fille rangée qui, loin de la « bohême » parisienne ou madrilène, ne pouvait envisager de sortir sans être accompagnée de son père. D'ailleurs, deux mois après cette visite, Ángeles Santos, qui écrit régulièrement à Gómez de la Serna, lui envoie un télégramme dans lequel elle lui annonce :

[24] Texte qu'il reprendra plus tard, en éludant certains détails significatifs et avec un ton beaucoup plus complaisant, dans ses mémoires intitulés *Automoribundia*.
[25] Ramón Gómez de la Serna, « La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio », *in La Gaceta Literaria*, 1-IV-1930, Madrid, n° 79, p. 101-102.

> Esta tarde me marcho a un largo paseo... me bañaré en un río con los vestidos puestos – ¡qué contenta estoy de dejar, por fin, el baño civilizado en bañeras blancas! –, y después me iré por el campo, huyendo de que me quieran convertir en un animal casero ».
> En efecto, Ángeles se bañó en el río, se escondió en los campos, y poco después su padre la encontraba y la llevaba a un manicomio de Madrid, en que mis amigos me han delatado su presencia[26].

L'asile dont parle Gómez de la Serna dans cet article en forme de réquisitoire, se trouve n'être en fait qu'une maison de repos où le père d'Ángeles Santos, inquiet de la santé de sa fille, la fait effectivement interner pendant près d'un mois, afin de l'obliger à se reposer. Mais ce que Gómez de la Serna dénonce avec véhémence, c'est précisément l'ambiance sclérosante, étouffante, dans laquelle vit la jeune artiste et l'enfermement mental – sinon physique – auquel on la soumet. Comme le souligne d'ailleurs très justement Josep Casamartina, « quizás estas cosas raras (sic) de la joven no eran tan extrañas, si las comparamos con lo que estaban haciendo otros artistas como Maruja Mallo, Margarita Manso, García Lorca, Buñuel o Dalí, ya fuera en Madrid o en París »[27]. Mais dans le monde bourgeois et conservateur auquel elle appartient, l'extravagance de son comportement, teinté de provocation et de dépression, ne pouvait que soulever l'inquiétude et l'indignation de ce père vigilant et soucieux de sa respectabilité. L'effet de l'article indigné de Gómez de la Serna ne se fait cependant pas attendre et Julián Santos Estévez fait sortir Ángeles Santos de la maison de santé dans les jours qui suivent.

Pourtant, l'incident, qui aurait pu n'être qu'anecdotique, laisse des traces durables et profondes dans la personnalité de la jeune fille et son rapport à la peinture s'en trouve immédiatement bouleversé ; elle arrête totalement de peindre. Le poids de sa famille, de son milieu, des normes morales parviennent à avoir raison de l'esprit fantasque d'Ángeles Santos et, surtout, de son énergie créative. Si Ángeles Santos avait pu compter, à ses débuts, sur le soutien et les encouragements de ses proches, sans doute se sont-ils vite sentis dépassés par le succès aussi inattendu qu'unanime remporté par ses œuvres. Dans l'Espagne de la fin des années 20, la perspective que la jeune peintre puisse prendre ses distances avec sa famille et son milieu, qu'elle puisse prendre véritablement place dans les milieux avant-gardistes et, qui sait, vivre une « vie de

[26] *In Ángeles Santos, un mundo insólito*..., p. 253.
[27] Josep Casamartina, p. 60.

bohème » – autrement dit, jouir d'une véritable indépendance, échapper à l'espace privé et pouvoir s'épanouir librement –, n'était encore accessible qu'à une minorité de femmes. Dans cette Espagne encore largement conservatrice, traditionnelle et paternaliste, la femme n'était bien souvent destinée qu'à être une bonne épouse et une bonne mère ; une artiste comme Maruja Mallo, contemporaine d'Ángeles Santos, constitue une exception. Et la jeune Ángeles Santos n'avait sans doute pas la détermination et la force de caractère nécessaires pour résister aux pressions sociales, morales et esthétiques qu'elle a, sans aucun doute, dû subir.

Lors de sa participation au X^e^ Salón de Otoño, elle expose, dans une salle qui lui est entièrement consacrée et aux côtés de certains des artistes espagnols les plus reconnus de l'époque (Alfonso Ponce de León, Timoteo Pérez Rubio, Santiago Pelegrín, Genaro Lahuerta ou Mariano de Cossío), trente-quatre œuvres déjà connues ou parfois inédites, mais toutes peintes les années antérieures ou au début de l'année 1930 : *El vaso de vino* (1928), *Familia cenando* (1930), *Habitación* (1930), *Niñas haciendo música*, *Seres de una misma especie*, *Persona abierta*, et bien sûr les incontournables *Niña durmiendo* (1929), *Un muerto* (1930), *Tertulia* (1929) et *Sueño* (1929). Mais aucune de ces œuvres n'est vraiment récente. Comme le souligne Josep Casamartina, « paradójicamente, la muestra significa su consagración como uno de los talentos artísticos más destacados del panorama español »[28], mais son ascension fulgurante s'arrête net au même moment.

Dès la fin de l'année 1930, la famille déménage une nouvelle fois pour s'installer à Saint Sébastien. La parenthèse extraordinaire qu'ont représenté ces deux années à peine où elle est passée de l'atelier d'un modeste peintre italien qui lui enseignait les rudiments de la peinture à l'huile, aux prestigieuses salles du Salón de Otoño, se referme brutalement. À Saint Sébastien, Ángeles Santos tente d'entrer en contact avec les cercles artistiques avant-gardistes et reçoit de nouveau la visite de Federico García Lorca, ainsi que celle de Vicente Huidobro. En avril, son père lui organise même une exposition individuelle à Paris, à la Galerie Charles-August Girard. Mais, à Paris, personne ne connaît ni n'a jamais entendu parler d'Ángeles Santos et l'exposition est un échec. Par ailleurs, Ángeles Santos, depuis sa sortie de la maison de repos madrilène, ne peint plus rien.

[28] *Idem*, p. 61.

Pourtant, pendant près de trois ans encore et jusqu'au déménagement familial suivant, on continue à lui proposer des expositions et elle continue à être très appréciée. Elle participe ainsi à l'International Exhibition of Paintings du Carnegie Institute de Pittsburgh, aux États-Unis, ainsi qu'à l'exposition de la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos) organisée à Saint Sébastien, en 1931. Mais ce succès coïncide toujours avec une totale inactivité. Et en 1932, c'est toujours avec des œuvres peintes à Valladolid qu'elle participe à l'exposition de la SAI à Copenhague et ensuite à une autre exposition à la Galerie Flechtheim à Berlin.

En 1933-34, le père d'Ángeles Santos est nommé à Barcelone et à partir de ce moment elle passe beaucoup de temps à Port-Bou et à Olot, chez son oncle et sa tante maternels. C'est là qu'elle fait la connaissance des poètes et critiques Joan Teixidor et Ignasi Agustí, tous deux grands amis du peintre Emili Grau Sala, qui devient son mari en 1936. L'année précédente, en 1935, au contact de ce dernier, elle avait repris la peinture. Mais le style d'Ángeles Santos évolue radicalement et n'a désormais plus rien à voir avec ce qu'elle peignait à Valladolid. Très influencée par la manière de Grau Sala, illustrateur très apprécié mais peintre sans grande envergure, elle peint des toiles lumineuses et légères : des jardins, des bouquets, des natures mortes. La même année, le couple reçoit la visite de Federico García Lorca. Mais cette fois, Lorca est là pour commander à Grau Sala la scénographie et l'affiche pour sa pièce *Doña Rosita la Soltera*, montée à Barcelone par la compagnie de Margarita Xirgu. En 1936, c'est au tour de Norah Borges et de son mari, Guillermo de Torre, de se rendre à Barcelone où l'artiste argentine réalise un portrait d'Ángeles Santos. Mais plus personne ne vient et plus personne ne se presse pour admirer son travail. Et elle persiste dans ses jardins et ses intérieurs fleuris, dans ses tons pastel et ses touches légères.

En juillet 1936, lorsque la guerre civile éclate, Grau Sala et Ángeles Santos sont à Port-Bou. Ils traversent la frontière et se réfugient à Mazanet-sur-Tarn. De là, Emili Grau Sala part pour Paris alors qu'Ángeles Santos, qui est enceinte, retourne en Espagne, auprès de ses parents qui vivent maintenant à Canfranc, près de Huesca. Elle ne revoit Grau Sala qu'en 1948, lorsqu'elle décide de se rendre à Paris pour lui présenter son fils, Julián Grau Santos, qui lui-même suivra plus tard des études aux Beaux-Arts à Barcelone et se consacrera également à la peinture.

ISSN 1773-0023

Pendant tout ce temps et jusqu'au début des années 2000, Ángeles Santos continue à peindre et à participer à des expositions, mais plus jamais elle ne revient au style qui avait caractérisé les années passées à Valladolid. Paysages, bouquets, portraits. Ce sont les thèmes récurrents de sa production à partir de sa rencontre avec Grau Sala. Elle-même déclare à plusieurs reprises, à ceux qui l'interrogent à ce sujet, que cela l'a libérée, avec le ton de l'épouse modèle et comblée.

> Grau Sala pintaba unos cuadros muy alegres que no se parecían en nada a los míos. Entonces empecé a odiar mis cuadros. Me di cuenta de que eran tristes. Ya no quise saber nada de ellos. Cambié completamente de manera de pintar. Grau Sala me cambió. Cambió mi vida en todo[29].

Le rejet de ce qu'elle avait réalisé jusqu'alors, ces tableaux admirés dans les salons les plus prestigieux, passe ainsi par une négation d'elle-même.

> Huye de su pasado y de su pintura oscura y se refleja en la de Grau Sala. Deja los tamaños desmesurados, a los que nunca más volverá, para pintar telas intimistas. Cambia de estilo y se acerca a lo liviano y lo etéreo, justo lo contrario de lo que la había encumbrado sin buscarlo. Casi siempre se mantiene en un segundo plano, como si estuviera bastante acomplejada. Emili no para de hacerle retratos exquisitos y hermosos, rodeada de flores y telas fantasiosas, en un ambiente de placidez; la antítesis de lo que ella y su pintura habían sido. Como en una especie de exorcismo o de embrujo, al ser plasmada en un delicado paraíso, sin traumas ni dolor, Angelita se enamora de su propia imagen, una y mil veces pintada por su novio[30].

Elle commence alors à recouvrir ses tableaux les plus sombres et n'hésite pas à mutiler certaines de ses œuvres, comme lorsqu'elle décide de découper la partie inférieure de sa toile intitulée *Habitación*, là où auparavant apparaissait un nu féminin provocateur que certains jugeaient si « absurde » et « répulsif », allongé dans une position sensuelle explicite. Grau Sala lui-même n'hésite pas, semble-t-il, à peindre ses propres tableaux par-dessus d'anciens chefs-d'œuvre de sa femme, lorsqu'il n'a plus de toile[31]. Ángeles Santos détruit également toutes les lettres échangées avec Gómez de la Serna ou avec Joaquim Nubiola, un poète qu'elle fréquentait à Valladolid.

---

[29] Ángeles Santos, citée par Josep Casamartina, p. 72.
[30] Josep Casamartina, *ibidem*.
[31] Josep Casamartina évoque ce qu'Ángeles Santos aurait confié à Rosa Agenjo, elle-même peintre et auteur de la seule thèse doctorale consacrée à l'artiste : « Durante la estancia en Portbou en los primeros meses de 1936, Ángeles Santos, recién casada con el pintor catalán Emili Grau Sala, consintió que su marido tapara el cuadro [*Persona abierta*, de 1930] pintando por encima, pues necesitaba una tela y "el cuadro no les agradaba" ». *Idem*, p. 55.

La négation de ce qu'avait été la jeune artiste de dix-sept ans lorsqu'elle peignait à Valladolid va plus loin encore. Alors qu'elle était unanimement célébrée à Madrid au tout début des années trente, Barcelone ne s'était jamais fait l'écho de ses productions. Et Eugenio d'Ors, qui n'avait pu qu'admettre son talent lors du Salón de Otoño de 1930, ne pouvait néanmoins véritablement souscrire à des œuvres aussi sombres et si éloignées de ses intérêts, tournés du côté d'un art italianisant et néoclassique. Tout change pour Ángeles Santos autour de 1936, lorsqu'elle présente une série d'œuvres récentes, dans la lignée de ce que fait son mari, à la Galerie Syra de Barcelone. Miguel Utrillo écrit dans *El Día Gráfico* :

> La pintora Ángeles Santos ha sabido emanciparse – loado sea Dios – de la pintura que anteriormente cultivaba, negra errónea y abusivamente literaria. Ángeles Santos ahora cultiva una pintura toda gracia y espontaneidad[32].

Autre commentaire du même acabit, celui d'Alexandre Plana, dans *La Vanguardia* :

> Antes, la obra de esta artista cedía bajo el peso excesivo de preocupaciones extrapictóricas. Una literatura sombría detenía la libre expansión de su ingenua visión del mundo. Ahora sus obras revelan cómo ha logrado librarse de la pesadilla de la enormidad y de la gravedad. Su arte es ligero, sensible y alado[33].

Voici donc que ce l'on célèbre dans la nouvelle manière de la peintre, c'est d'être revenue aux gentilles peintures légères, gaies et naïves qu'on lui enseignait à reproduire fidèlement chez les sœurs à Séville ou chez son maître italien à Valladolid, de jolies peintures dignes de trôner dans les salons des gens bien, soucieux de leur bonne réputation. Des toiles florales, intimistes, plus ou moins impressionnistes, caractérisées par leur légèreté chromatique et leur aspect d'esquisse, très proches du travail de peintres comme Ramón Gaya, Juan Bonafé ou Pedro Flores. La fulgurance de ses œuvres de jeunesse si personnelles et dérangeantes, voilà qu'on les présente comme des errances, des erreurs qu'Ángeles Santos s'est d'ailleurs vite empressée d'effacer, d'enterrer, de recouvrir d'une bonne couche de peinture et de bons sentiments.

Ángeles Santos a continué à peindre jusqu'à la fin de sa vie, mais un fil s'était cassé lorsque ses parents, apeurés par sa personnalité grave et fantasque – une trop grande personnalité sans doute, pour une jeune fille « comme il faut » du début des années

[32] Miguel Utrillo, « Notas de las Exposiciones de Ángeles Santos y José O. Jansana », *in El Día Gráfico*, 17-V-1936, Barcelona, cité par Josep Casamartina, *idem*, p. 73.
[33] Alexandre Plana, « Galerías Syra : Ángeles Santos, José O. Jansana y A. Cumella », *in La Vanguardia*, 8-V-1936, Barcelona, cité par Josep Casamartina, *ibidem*.

trente –, ont choisi de l'enfermer dans une institution. Elle vivrait désormais ces années comme un moment de folie, un moment d'égarement dont une femme qui se respecte doit sortir pour ne plus peindre que de jolis tableaux « légers, sensibles et ailés », des toiles toutes « grâce et spontanéité ». Et Gómez de la Serna ne s'y est pas trompé qui, furieux, depuis Paris, avait lancé cette diatribe contre tous ceux qui tentent pas tous les moyens d'enfermer les gens libres :

> No se comprende cómo no se ha pensado en el « choc » inolvidable que puede producir en el temperamento de una muchacha de 18 años, el sentirse trasladada a un sitio cuya seriedad trascienda el límite de los castigos, en contagio de locuras, en silencio de prisión de anormales, en aquelarre de gentes que han caído por "debajo" de la lucidez.
> Puede quedar disparatada y malograda una vida con tamaña reclusión en esa fresquera del trasmundo que es un sanatorio de locuras. El rigor de los padres juega con verdaderas guillotinas.
> La responsabilidad es extraordinaria si el recluido es un ser al que ya le venía pequeño el mundo; un artista que volaba, y para el que ni el vuelo le era suficiente; un alma que se sentía esclava aun en el mundo libre.
> [...]
> La juventud y los artistas, que son siempre juventud, están reñidos con una sociedad retrógrada o llena de impedimentos.
> [...]
> Pronto iré a España para alentar esa fuerza nueva, para unirme a su empuje entusiasta, a su aire de locura pura, de rebeldía sin etiqueta[34].

Le destin singulier d'Ángeles Santos illustre de manière saisissante la problématique du « socle » et de la « lézarde » et les tensions entre tradition et modernité dans l'Espagne des années 20-30. La jeune Ángeles Santos était sans aucun doute une artiste douée, une autodidacte qui a su capter, à une époque foisonnante, les différentes tendances de l'art des années 20-30, les assimiler et les synthétiser. Ses œuvres sont cela, le reflet de son temps et de la diversité formelle de ces avant-gardes espagnoles, un mélange d'onirisme surréalisant, de « réalisme magique » et parfois d'expressionnisme, servies par un talent certain et une forte personnalité. Pas assez forte, toutefois, pour parvenir à s'imposer comme artiste à seulement dix-huit ans dans un milieu conservateur qui a fini par lui refuser l'appui qu'il lui avait accordé entre 1928 et 1930, pendant ces deux années de création effrénée passées à Valladolid. Le parcours artistique de cette artiste témoigne en cela de la place et du rôle de la femme espagnole

[34] Ramón Gómez de la Serna, « La genial pintora… », p. 102.

de cette époque, prisonnière de toutes les normes sociales et morales qui lui sont imposées par une société encore très largement traditionnelle, conservatrice et patriarcale. Malgré son talent, malgré le soutien, à ses débuts, de sa famille, et en particulier de son père, Ángeles Santos n'a pas pu échapper à ce déterminisme, au poids exercé par le modèle de la bonne épouse et de la bonne mère, si éloigné de l'image de la femme artiste, indépendante et affirmée. Malgré son succès et l'enthousiasme de certaines des personnalités les plus importantes du monde artistique et intellectuel de l'époque, la jeune peintre est rentrée dans le rang, elle a abandonné le monde sombre, inquiétant et tourmenté des toiles de son adolescence, son regard acerbe et sans concessions, pour s'inscrire dans celui, léger et fleuri, des productions de son mari, Emili Grau Sala, n'hésitant pas mutiler ou détruire certaines de ses productions antérieures ou à repeindre par-dessus. Étonnant parcours que celui de cette autodidacte capable de condenser dans ses toiles certaines des recherches formelles les plus modernes, de capter le langage plastique de ces « réalismes » qui surgissent dans toute l'Europe puis de faire volte-face et de revenir définitivement, jusqu'à la fin de sa vie, à un socle esthétique traditionnel et relativement consensuel, à un post-impressionnisme lisse, lumineux et intimiste.

Il nous reste néanmoins quelques œuvres, peu, au regard du nombre impressionnant de toiles qu'elle avait peintes entre 1928 et 1930, à Valladolid. Il nous reste particulièrement *Tertulia* et *Un mundo*, considérées comme les deux œuvres majeures d'une artiste dont l'ascension fulgurante a pris fin de façon tout aussi brutale. Des œuvres à l'image de la création picturale espagnole de l'époque, oscillant entre tradition et modernité et qui, loin d'être dominées par un courant hégémonique, sont traversées de toutes parts par diverses tendances qui se complètent ou se contredisent, se croisent se mélangent et s'enrichissent.

Cécile Bassuel-Lobera, Université d'Orléans

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles

ISSN 1773-0023

Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias artísticas en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1995).

Bonet, Juan Manuel, « A propósito de algunos adeptos españoles del realismo mágico », *in Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 65-73.

Calvo Serraller, Francisco (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

Carmona, Eugenio, « Solana. El invitado, el primitivo, y lo inquietante », *in José Gutiérrez Solana*, catalogue de l'exposition au museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, p. 121-189.

Carrà, Massimo, « La crisis de las vanguardias y el realismo mágico », *in Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 75-79.

Casamartina i Parassols, Josep, Debray, Cécile, *Togores, du réalisme magique au surréalisme*, traduit de l'espagnol et du catalan par Rafael Rodriguez-Vigouroux, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1998.

Casamartina i Parassols, Josep, « Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid », *in Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo español/ Residencia de Estudiantes, 2003, p. 13-79.

Clair, Jean, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art d'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996.

Clair, Jean, « Sobre el realismo mágico », *in Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 37-33.

De Chirico, Giorgio, *L'art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994.

Espina, Antonio, « Franz Roh : *Realismo mágico* », *in Revista de Occidente*, VII-1927, Madrid, n° XLIX, p. 110-113.

Gómez de la Serna, Ramón, « La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio », *in La Gaceta Literaria*, 1-IV-1930, Madrid, n° 79, p. 101-102.

Néret, Gilles, *Balthus*, Cologne, Taschen, 2003.

Paz, Marga, « El realismo mágico de Franz Roh », *in Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 13-25.

Prendeville, Brendan, *La peinture réaliste au XX^e siècle*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2001.

Roh, Franz, « Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente », *in Revista de Occidente*, VI-1927, Madrid, n° XLVIII, p. 274-301.

Catalogues d'exposition

Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo español/ Residencia de Estudiantes, 2003.

Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

José Gutiérrez Solana, Madrid, Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Turner, 2004.
La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
Les réalismes. 1919-1939, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.
Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936), Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.
Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España (1900-1936), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.

ISSN 1773-0023