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 II

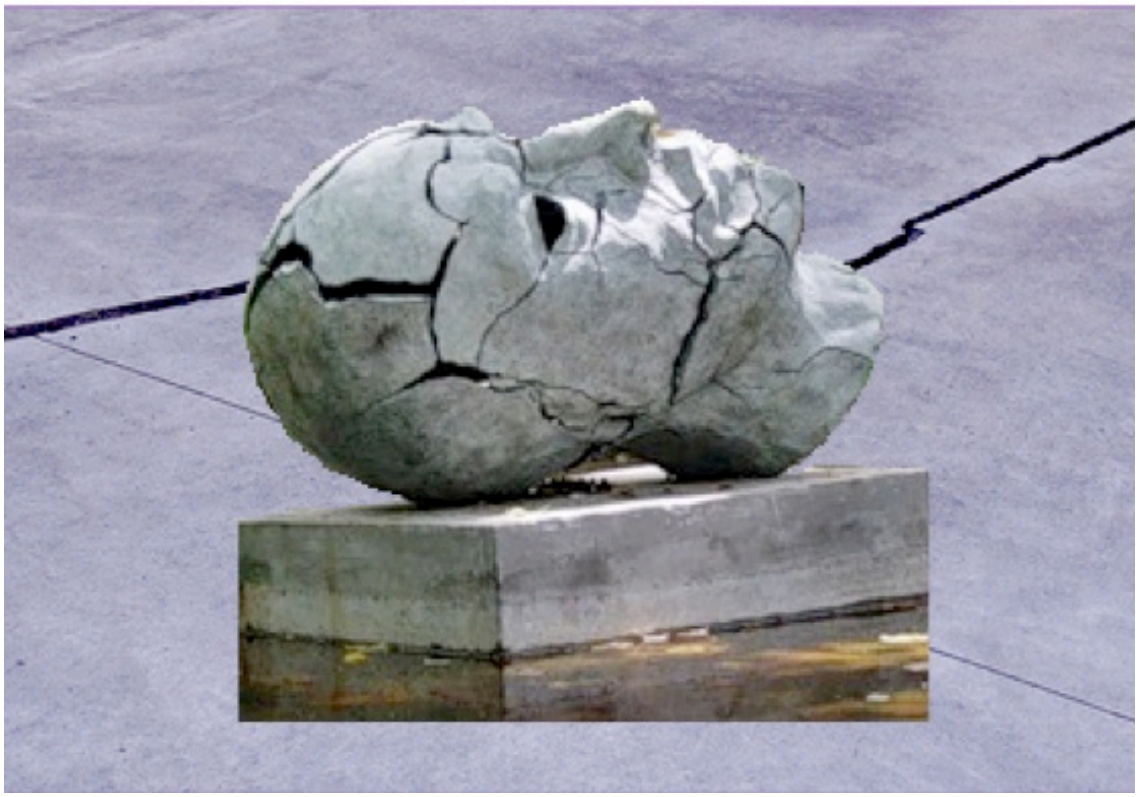


Illustration de couverture : Évelyne Ricci
Réalisation maquette : Mercedes Gómez-G.P.

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

TOME II
PASSEURS, CRITIQUES ET PHILOSOPHES

ISSN 1773-0023

Traduire *Andromaque* au XVIII[e] siècle : perméabilité du genre

Résumé

Ce travail sur les traductions d'*Andromaque* au XVIII[e], dont les auteurs appartiennent à l'élite éclairée, soucieuse de réformer le théâtre, mais se recrutent aussi dans les rangs des dramaturges dits populaires, invite à une réflexion sur le statut du traducteur. L'analyse du paratexte, que nous avons rapporté ensuite au corps du texte, est un premier élément signifiant des orientations idéologiques et esthétiques des traducteurs. Le XVIII[e] a vu en Racine le rhétoricien de la passion, ce dont témoignent les traductions / adaptations. Certaines versent dans l'outrance du pathétique, sous l'influence d'un genre nouveau : la comédie larmoyante, d'autres se montrent surtout sensibles au caractère spectaculaire de la représentation et au pathétique du mélodrame. En outre, les remaniements théoriques de la *Poétique* d'Aristote, à laquelle Racine est resté lui fidèle, assignent à la tragédie une fonction éducatrice et moralisatrice dont nos traductions se font l'écho, quelle que soit l'origine du traducteur. Cette fonction nouvelle est perceptible dans les remaniements du matériau légendaire.

Abstract

This study about *Andromaque*'s translations during the XVIII[th], whose authors belong to an enlightened elite, anxious to reform theatre, but are also recruited among so called popular drama writers, is an invitation to think about the status of Translator. The analysis of the paratext, which we later related to the text itself, is a first meaningful element of ideological and aesthetic trends of the translators. The XVIII[th] viewed in Racine the rhetorician of passion, as evidenced in translations / versions. Some overdo in pathetic outrageousness, under the influence of a new type of drama: the *Comédie larmoyante*; others prove to be sensitive to the dramatic character of performance on stage and melodrama's pathetic. Besides, theoretical revisions of Aristotle's *Poetics*, to which Racine remained faithful, assign to tragedy an educational and moralistic mission, echoed through all translations studied, independently of the translator's origin. This new function is also perceptible in modifications of the legendary material.

Resumen

Este estudio de las traducciones de *Andrómaca* en el siglo XVIII, cuyos autores lo mismo se encuentran entre las élites ilustradas, deseosas de reformar el teatro, como entre los dramaturgos llamados populares, invita a una reflexión sobre el estatuto del traductor. El análisis del paratexto, luego confrontado con el mismo texto, es un primer elemento que permite apreciar las orientaciones ideólogicas y estéticas de los traductores. En el siglo XVIII, se vio a Racine como el retórico de la pasión, de lo que dan cuenta las traducciones/adaptaciones. Algunas optan por el exceso de lo patético, bajo la influencia de un género nuevo: la comedia sentimental, otras parecen sensibles a lo espectacular de la representación y a lo patético del melodrama. Además, las transformaciones de la *Poética* de Aristóteles, a la que Racine siguió fiel, le atribuyen a la tragedia una función educadora y moralizadora que reflejan nuestras traducciones, sea cual sea el origen del traductor. Esta función nueva es, además, perceptible en la reelaboración de los motivos legendarios.

ISSN 1773-0023

Le XVIII^e siècle fut, surtout dans sa seconde moitié et à l'instigation du comte d'Aranda, un siècle de traductions. De nombreux ouvrages ont été consacrés à l'étude de la traduction, chargée de redonner du lustre à la scène espagnole livrée, aux yeux des réformateurs néo-classiques, aux écrivains de seconde catégorie. Ces études ont montré qu'il ne faudrait pas réduire le champ de la traduction à la seule volonté d'introduire en Espagne des formes classiques françaises et que les traducteurs se recrutent aussi bien dans les rangs des défenseurs de l'esthétique néo-classique que parmi les dramaturges qui furent la cible de leurs attaques : Comella, Moncín, Calzada, Valladares et Zavala. On traduit, certes, Corneille, Racine, on traduit aussi des tragédies du XVIII^e, *Zelmire*, de Du Belloy, *Hypermnestre*, de Lemierre, *Hirza*, de Sauvigny, *Zaïre*, de Voltaire[1], et des drames bourgeois accusés, par les puristes de la plus pure orthodoxie classique, de pratiquer le mélange des genres. Cette vogue de la traduction, manifeste dans la seconde moitié du XVIII^e , se poursuit à la fin du siècle et jusqu'au XIX^e. Bretón de los Herreros a traduit 40 pièces françaises avant 1835 (Lafarga, 1986-87, 229), dont une *Andromaque*. À un moment où il n'est question que de reformer le théâtre, on se tourne vers la tragédie qui apparaît comme le fer de lance brandi par les réformateurs soucieux de régénérer la scène espagnole : faute de tragédies originales, on va traduire. Gardons-nous toutefois de confondre les auteurs de tragédies « originales » et ces « segundones » que sont les traducteurs : « Hay tanta diferencia de esto a ser poeta » (Gálvez, 1804, 5). À en croire María Rosa de Gálvez, ce sont les auteurs qui sont cloués au pilori, critiqués, maltraités : « en una palabra se le hace escarmentar o acaso maldecir la negra tentación en que cayó de escribir original y no traducción ». (Gálvez, 1804, 4). Il faut combattre cette manie de singer tout ce qui vient de l'étranger : « esta epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios » (Gálvez, 1804, 5), stimuler la production nationale en lui faisant justice. Certes, c'est une façon habile de revendiquer l'originalité de son œuvre et de son entreprise : « dificultosísima carrera », d'en appeler à l'indulgence et à la bienveillance des censeurs, en s'abritant non sans feinte humilité derrière sa condition de femme, tout en faisant vibrer une fibre patriotique. La réhabilitation de l'auteur face au « déluge de traducteurs », (Gálvez, 1804, 4) bien

[1] Pablo de Olavide (1725-1802) traduit *Zelmire,* de Du Belloy, *Zaïre* et *Mérope,* de Voltaire, *Phèdre* et *Mithridate,* de Racine, *Hypermnestre,* de Lemierre.

évidemment stratégique, est bien la preuve de l'importance de la traduction, dénigrée, tenue en piètre estime et considérée par María Rosa, dans ce prologue, comme un obstacle à la création de pièces « originales ». Alors qu'elle fut elle-même traductrice, elle présente la traduction et la création comme deux pratiques antagonistes, ce qui ne fut pas toujours le cas[2]. Nous verrons, au contraire, que la traduction a été un facteur de dynamisme dans l'apparition de formes nouvelles. María Rosa estime qu'il est indispensable de réformer la scène espagnole « en estas desgraciadas circunstancias de nuestro teatro » (Gálvez, 1804), imputables, en partie, au public :

> ¿Cómo las ha de haber [tragedias] en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos y cuyos actores huían no hace mucho al solo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático que hace las delicias y constituye la mejor parte del teatro de otras naciones cultas? (Gálvez, 1804, 3).

C'est du côté de la réception qu'est abordée la pénurie de tragédies « originales ». Il faut commencer par éduquer le public et se donner les moyens d'avoir des acteurs dignes[3] de ce nom. Sur ce point, María Rosa rejoint la grande figure de la réforme théâtrale, le censeur Don Santos Díez González qui, dans son rapport du 2 février 1789, met sur le compte des acteurs l'accueil ménagé à la tragédie par un public qui lui préfère la comédie héroïque:

> Aborrecen las tragedias y prefieren aquellos comediones en que hay baladronadas, guapezas, desafíos, batallas y otras cosonas semejantes […]. Las tragedias requieren mucho ensayo, mucha naturalidad y mucho conocimiento y arte para la expresión de los afectos, y esto no acomoda al comediante holgazán y de cortos talentos[4].

Si l'Espagne veut ne pas avoir à pâlir de la comparaison avec la France, elle doit former ses acteurs, et cesser de sacrifier les règles au goût du public : « poco gusto », selon María Rosa, qui se fait l'écho des critiques formulées par le français Du Perron de

[2] J. Álvarez Barrientos, « El escritor según Tomás de Iriarte : su plan de una academia de ciencias y buenas letras », *Anales de literatura española*, nº 10, *1994*.
[3] Or, en matière d'acteurs, l'Espagne ne soutient pas la comparaison avec la France : « Desempeñan este ejercicio, no unos bajos histriones ignorantes sin crianza ni modales, sino unos verdaderos profesores, que aunque de gente del pueblo, tienen educación, instrucción y modo, y saben por principios la profesión que ejercen; por lo que en el trato gozan la consideración a que son acreedores. Conocen el respeto que deben al público, y éste les guarda la correspondencia que se les debe por su habilidad y talento », Almodóvar del Río, duque de, *Década Epistolar, IX,* ed.digital basada en la edición de M. Sancha, 1781, p. 236.
[4] Carlos Cambronero, « Un censor de comedias. Apuntes para la historia del teatro », *Revista contemporánea,* Madrid, Tomo 101, p. 153.

Castera[5]. Paradoxalement, au nom du sentiment national, la tragédie, perçue comme un genre importé, est promue sur le devant de la scène par les néo-classiques, à un moment où le classicisme français appartient au passé. Alors qu'en France on théorise sur le drame bourgeois, un certain nombre de dramaturges, dont María Rosa, vont produire des tragédies plus proches du drame que de la tragédie, en dépit de revendications génériques infirmées par le texte. À un modèle tragique, déclinant en France, et inexistant en tant que théorie classique constituée en Espagne, il revient de revitaliser un théâtre « culto » que les auteurs dits populaires concurrencent sévèrement.

J'ai choisi d'aborder cette revitalisation par le biais de la traduction, de la traduction de la tragédie, genre noble par excellence. À examiner les textes, on se rend compte qu'à vouloir ressusciter une tragédie classique érigée en modèle inégalé du genre tragique, les traducteurs ont suscité, consciemment ou à leur insu, des formes nouvelles. Ont traduit *Andromaque* — pièce à laquelle j'ai consacré cette étude — aussi bien les élites que les auteurs considérés par celles-ci comme de second rang, ce qui conduit à manier avec prudence des oppositions hâtives et trop tranchées.

Les traducteurs d'*Andromaque*

Tout d'abord, Margarita Hickey, née à Palma, aux alentours de 1740[6], d'un père irlandais, militaire, et d'une mère milanaise, Ana Pollizzoni, chanteuse d'opéra. La famille se fixa à Madrid, alors que Margarita était encore fillette. Le monde du spectacle dut lui être familier par la famille de sa mère qui comptait dans ses rangs une actrice et une soprano. Toute jeune, elle épousa un militaire beaucoup plus âgé qu'elle dont elle se retrouva assez vite veuve. Elle fréquenta le cercle de Agustín Montiano y Luyando, auteur de deux tragédies, *Virginia* et *Athaulpho* et du fameux prologue-réponse à Du Perron de Castera et c'est probablement dans ce cercle qu'elle fit la connaissance de García de la Huerta, avec lequel elle entretint une relation épistolaire lors de l'exil de Huerta à Paris et, sans doute, pas seulement épistolaire puisqu'elle fut impliquée dans

[5] Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol ,* Paris, 1738, cité par José Checa Beltrán, *Razones del Buen Gusto*, Madrid, CSIC, 1998, p. 47.

[6] Pour la biographie de M. Hickey, j'ai consulté Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833,* Madrid, EST.Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, p. 503-522. Constance A. Sullivan, « A biographical note on M. Hickey », *Dieciocho*, 20-2, 1997, p.219-229. Emilio Palacios, *La mujer y las letras en la España del siglo XVII,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

son procès au point que J. A. Ríos[7] s'interroge sur une éventuelle mise en accusation de M. Hickey. Il semblerait que l'on ait eu recours à des moyens plus détournés et discrets et c'est peut-être l'explication de la publication tardive (Serrano y Sanz, 508) du volume 1 de ses *Obras Poéticas*, 1789, où figure la traduction, entreprise bien des années auparavant, l'autorisation lui ayant été accordée le 12 juin 1779 par Nicolás Fernández de Moratín, soit un an après la première de *Raquel* de Huerta, au Príncipe, le 14-XII-1778. Ce volume 1 n'aura pas de suite et ses traductions de *Zaïre* et *Alzire* ne seront pas publiées. Selon la « cartelera » de René Andioc, il est difficile de dire si la version qui fut jouée le 19 décembre 1789, au théâtre de La Cruz, fut celle de M. Hickey ou celle de J. Clavijo y Fajardo. Quelles que soient les raisons qui l'aient poussée à prendre des risques aux côtés de Huerta, le choix d'*Andromaque* n'est sans doute pas fortuit.

Toujours dans le camp de l'élite éclairée, l'académicien Pedro de Silva (1742-1808), fils des marquis de Santa Cruz. Après avoir embrassé la carrière des armes, il fut ordonné prêtre, remplit les fonctions de Bibliothécaire de sa Majesté et fut nommé Membre de l'Académie Royale de San Fernando. Sa traduction d'*Andromaque*, publiée sous le nom de Joseph Cumplido, en 1764, connut un succès important – 17 représentations sur 40 ans[8] – grâce à une version retouchée par Ramón de la Cruz où les cinq actes de Silva sont réduits à trois.

Il existe une autre traduction, de l'année 1788, de Tadeo Moreno González[9], auteur érudit, membre d'un des nombreux clubs de théâtre consacrés à des représentations de type amateur à Madrid.

Et enfin, Luciano Francisco Comella, le dramaturge le plus prolifique et le plus aimé du public. Né à Vich, en 1751, orphelin très jeune, il se fixa à Madrid où il entra au service du marquis de Mortara. Ses premiers succès datent de l'année 1786 et se poursuivent vingt ans durant. À son actif, ce sont plus de 130 pièces[10] (drames, opéras, mélodrames, *tonadillas*). Joué à l'étranger, traduit en italien, il fut l'objet de la hargne

[7] Juan A. Ríos, « Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta », *Anales de literatura española*, nº 3, 1984 , p. 413-427.

[8] Réné Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo 18,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997. Ils font état de 17 représentations sur presque 40 ans, de 1767 à 1801.

[9] Sur Tadeo Moreno González, j'ai consulté: I. L. Mc Clelland, *Pathos dramático en el teatro español,* vol.1, Liverpool University, 1998. J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo 18,* F.U.E, 1990. Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo 18*, tomo 5, CSIC, Madrid, 1989.

[10] Cotarelo y Mori*, Iriarte y su época*, Madrid, 1897, chap.17. D'octobre 1793 à octobre 1795, sur 39 pièces considérées par le *Memorial Literario*, 16 sont de Comella.

de Moratín qui s'en prit à lui dans sa pièce *La comedia nueva o* e*l café* où il est représenté en Eleuterio. Les tentatives de Comella pour empêcher que la pièce ne fût jouée furent sans effet et dans une requête (27-I-92) adressée au Président du Conseil de Castille, il parle de cette pièce comme d'un « libelo difamatorio ». Son ennemi juré, le censeur Don Santos, chargé d'examiner le texte de Moratín, jugea fort opportun que l'on attaque ces « hombres sin luces, sin estudios »[11], tous ces auteurs si préjudiciables au « bon goût » et aux progrès de la littérature et applaudis du public. Comella était-il vraiment cet homme inculte dont parle Don Santos qui, dans un autre rapport, reconnaît qu'il ne manque pas de culture, une culture de son temps (Di Pinto, *in* Carnero, 1995, 851-862). Dans une autre requête (27-XII-1789) qu'il adresse au *corregidor* Armona, plutôt favorable aux comédiens et aux dramaturges, Comella, après avoir rappelé le succès de ses pièces qui lui ont valu « el aplauso de algunos sabios y la mayor parte del vulgo » (Cambronero, 1896, n° 102, 577), reconnaît ses limites et sollicite pour parfaire sa culture une aide financière afin de se procurer : « un surtido de los mejores modelos extranjeros y otras obras metódicas ». Le dossier est transmis à D. Santos qui consent à ce qu'on lui accorde cette subvention, pas tant pour récompenser des qualités qu'il n'a pas que pour encourager d'autres dramaturges, désireux d'apprendre à écrire « con acierto ». D. Santos met en avant l'abondance des traductions et le danger qu'il y a à laisser entre les mains de ces auteurs de seconde zone la production d'œuvres « originales » :

> Los poetas no deben acudir a las copias y menos cuando apenas hay un drama extranjero de conocido mérito que no le tengamos traducido en castellano. Lo que necesitamos son buenas obras originales pero nada lograríamos con ellas si la elección continuase hoy al arbitrio de los comediantes que dominan con sus facultades en los ingenios y refunden en ellos su propias ignorancia. No obstante lo dicho acaso podrá ser útil para animar a los ingenios el gratificar a alguno y así pudiera hacerlo en este caso; con tal que no se califique ni suene como premio. (Cambronero, 581).

La tension est manifeste à la lecture de ces échanges entre deux courants idéologiques, « cultos », « sabios », d'un côté, et de l'autre, le public, le socle, la base, livrée, selon D. Santos, au bon vouloir et à l'ignorance des comédiens, à moins que ce

[11] Carlos Cambronero, *Revista contemporanea*, tome 103, 1896, p. 47. Il reproduit ce rapport de Don Santos, daté du 3-II-1792.

ne soit le public qui impose sa loi : dans un cas comme dans l'autre, le public fait loi. Les réformateurs tentent de saper les assises de cette tyrannie et ne parlent que de l'éduquer, au risque de prêcher dans le désert, faute de public. Néanmoins, ce qui frappe, c'est la volonté de Comella, désireux de se perfectionner, de se hisser vers ces élites. En aucune façon, il ne cherche l'affrontement avec les réformateurs et, même s'il force un peu la note dans le but d'obtenir sa bourse pour étude, son souci est sincère, ce qui encore une fois nous retient de penser des oppositions trop tranchées. Carlos Cambronero justifie la réhabilitation de Comella au nom de l'histoire littéraire et d'un devoir de justice :

> Pues malo y todo, algo representará Comella en la literatura dramática […]. Y por ende necesitamos estudiarle como a uno de tantos que la historia literaria resultará deficiente mientras no dé cuenta por igual de lo bueno y lo malo. Y es obra de caridad al propio tiempo aunque la crítica anda siempre huyendo de la caridad como el agua de las alturas rebuscar entre lo que aparece desechado algo que merezca disculpa (Cambronero, 1896, 567).

Tant de justifications ne suffisent pas à dissimuler l'admiration qu'il éprouve pour le dramaturge. En dépit de tant de réserves, « pues malo y todo », Carlos Cambronero n'a-t-il pas pressenti que c'étaient les Comella qui étaient le plus en prise sur leur époque.

Quel statut pour le traducteur ?

Dans sa réponse à Comella, Don Santos, tout comme María Rosa, insistent sur la pénurie de production nationale et la pléthore de traductions. De fait, nombreux sont ceux qui vont, dans le dernier quart du XVIII[e], porter un jugement peu favorable sur la traduction qu'ils avaient auparavant défendue[12]. Considérée comme une activité de moindre prestige, elle offre toutefois l'avantage d'occuper les moments d'oisiveté des femmes, de museler leur imagination, et c'est pour ces raisons que M. Hickey se voit accorder la publication de sa traduction, publication différée jusqu'en 1789, en dépit de l'approbation du censeur N. Fernández de Moratín (12-VI-1779) :

[12] José Checa Beltrán, « opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua, *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Universidad de Oviedo, 1991, p. 593-603.

> Aunque no tuviera más que el poder de excitar con su ejemplo a desterrar la ociosidad de muchas damas, me parecería por eso y por no tener cosa opuesta a ningunas leyes digna de que V.A conceda la licencia que pide para su impresión la traductora. (Serrano y Sanz, 507).

Après avoir mis la litote au service d'une sévère misogynie : « traducción bastantemente ajustada a su original y no carece de mérito» (Serrano y Sanz, 507), il ne lui reconnaît que le seul mérite de servir d'exemple. Aussi peu de respect pour les femmes que pour les traducteurs, tous des « segundones ». N'était-ce pas pour les mêmes raisons : « animar a los ingenios » (Cambronero, 581) et non pour ses qualités propres que D. Santos accordait à Comella sa subvention.

Curieux ménage à trois que la traduction constitué de l'auteur – le texte de départ – du traducteur – le texte d'arrivée – et du lecteur. Le lecteur doit retrouver sous le texte d'arrivée le texte de départ : c'est ainsi du moins que M. Hickey conçoit la traduction comme une pure réflexivité à l'original. Le texte à traduire est sacralisé et tout est fait pour donner l'illusion de la transparence et respecter « la hermosura y la naturalidad del original » (Hickey, 1789, 6). Surplombe la chaîne l'auteur du texte / source devant lequel s'efface humblement le traducteur et, ce, d'autant plus qu'il s'agit d'un auteur de la stature de Racine, car ce serait, selon M. Hickey : « avilantez atreverme a querer enmendar » (Hickey, 6). M. Hickey ne cesse d'affirmer son souci de fidélité et critique vivement ces mauvais traducteurs qui dénaturent le texte. M. Hickey refuse toute forme d'écart, au nom d'une fidelité absolue au sens : « por no salir de la ley que rigurosamente me había impuesto de no apartarme poco ni mucho del sentido del poeta » (Hickey, 5), au risque de surcharger l'expression : « extender algo más los pensamientos y expresiones del original » (Hickey, 4). Bien traduire, c'est rendre un seul sens – illusoire univocité du sens – dans une traduction à ce point transparente et anonyme qu'elle en devient un calque de l'original. (Meschonnic, 1999). Ce qui est en soi une gageure relève d'un parti pris idéologique par la volonté de gommer la présence du sujet, lecteur et traducteur, pourtant historiquement et idéologiquement très présent dans le prologue de Margarita Hickey.

Cette hiérarchisation auteur / traducteur se double de celle qui distingue le traducteur du traducteur / auteur. M. Hickey est la seule à parler de traduction et à citer le nom de Racine. Le plus souvent, on produit un texte différent sans même indiquer ses sources. Peut-on parler alors de traduction ? Voici la réponse de M. Hickey : « ejemplar y

prueba de lo que aquí se expresa es la *Andrómaca* que comúnmente se representa en estos teatros ; la que es tan desemejante de la francesa de Racine que no es posible, cotejándolas, poderse persuadir que su Autor o Traductor (si se le puede dar este nombre) la tomase de aquel » (Hickey, 6-7). Pour M. Hickey, ce ne sont pas des traducteurs, ce sont des auteurs, pour d'autres ce sont de mauvais traducteurs. Par conséquent, le mauvais traducteur est un auteur, et l'auteur d'une bonne traduction, parce qu'il s'efface dans l'anonymat du texte produit devant l'Auteur, n'est pas un auteur. À un moment où on légifère sur les droits d'auteur, cette contradiction aura pour le traducteur des répercussions non négligeables puisque, dans le souci d'encourager la production nationale, on prévoit à plus ou moins long terme, dès que la relève sera assurée par des créations « originales », de plus substantiels revenus pour l'auteur – 3% des recettes sur une période de 10 ans – que pour le traducteur qui percevra une somme fixe, ce que les traducteurs-adaptateurs, vivement critiqués par M. Hickey, semblent avoir bien compris en se baptisant auteurs[13]. Le préjudice subi par le traducteur, par le « bon » traducteur, n'a pas échappé aux réformateurs qui, en 1807[14], précisent que les traducteurs seront rémunérés en fonction de la qualité du texte mesuré à l'original. Face à un texte en passe de devenir un objet d'appropriation, on peut choisir de revenir à l'ancien système[15], en percevant une somme fixe une fois pour toutes et en renonçant à

[13] Francisco Lafarga, « Una colección dramática entre dos siglos : *El teatro Nuevo Español* » (1800-1801), p. 183-194, ed. Ermanno Caldera, Rinado Froldi, Bulzoni, 1991-93. Annoncée dans le projet de réforme *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazo hasta su perfección*, présentée en 1799 par D. Santos, la collection publiée en 1800-1801 sous le nom de *Teatro Nuevo Español* est précédée d'un prologue «sin firma » où il est précisé : « En esta colección entrarán también las piezas nuevamente traducidas que se representen, cuyos traductores tendrán por ahora el mismo derecho concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de éstos sea suficiente para los espectáculos necesarios, en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores, precediendo el aviso correspondiente; pero serán gratificados por una vez según el mérito de sus traducciones ». Ce droit auquel il est fait allusion consistait à percevoir pour une œuvre originale 3 % des recettes sur une période de 10 ans (p.187).

[14] Jerónimo Herrera Navarro, « Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo 18 », *La traducción en España (1750-1830), Lengua, literatura, cultura,* Ed. Francisco Lafarga, Universidad de Lleida, 1999. Más tarde, un nuevo *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, aprobado por Real Orden de 16 de marzo de 1807, fijaba con meticulosidad las cantidades que debían percibir los autores, y si una tragedia o comedia original le significaba a su autor de por vida el 8 % del producto total, una traducción, si era en verso, reportaba un 3 % del producto durante 10 años, pero si se hacía en prosa sólo se pagaba una vez según el mérito, para lo cual debía acompañarse el original (recibía el mismo trato económico que un sainete o una tonadilla). Y en uno de los artículos puede leerse: « La Junta procurará adquirir originales de las tragedias, comedias, dramas, intermedios y óperas mejores de los teatros extranjeros, y comisionará para su traducción a los escritores que sean más a propósito para esta clase de trabajo, premiándolos de la manera que va expuesta ».

[15] María Rosa, dans sa lettre à la Junta de Dirección de Teatros (4 juin 1801) afférente à la rémunération de sa tragédie *Ali Beck,* préfère la somme fixe de 25 doublons « con renunciación del 3 por ciento […] de

tout droit sur son œuvre ou, à l'inverse, on peut revendiquer haut et fort comme sienne une œuvre que l'on oppose au texte traduit dont on estime qu'il appartient au « véritable auteur » ou aux acteurs :

> Puedo llamar mías estas composiciones con harto más fundamento que los traductores, que se envanecen por el suceso de sus tareas en el teatro, sin reflexionar que los elogios públicos en semejantes representaciones o son al verdadero autor o más bien al desempeño de los actores. (Gálvez, 1804, 3)

De fait, c'est ce système qui l'a emporté et les traducteurs/auteurs ont eu beau ne considérer l'auteur du texte ou des textes/source que comme un maillon d'une vaste chaîne, ils sont aujourd'hui pour la plupart retombés dans l'anonymat et leur statut d'auteur n'est considéré que du point de vue du marquage générique : auteurs d'une version d'*Andromaque*.

Il apparaît clairement que la traduction est un sous-produit, encouragé cependant par les réformateurs eux-mêmes, pour suppléer l'absence d'œuvres originales, ce qui ouvre une brèche dans laquelle bien des traducteurs vont s'engouffrer en produisant des traductions-adaptations. Pris aux contradictions de leur propre discours qui est de favoriser les créations « originales » et de défendre la qualité des traductions, les réformateurs ont contribué, contre leur gré, à la multiplication de traductions qu'ils jugeaient défectueuses.

Le paratexte

M. Hickey est la seule à se poser comme traductrice. Elle précise qu'il s'agit d'une tragédie de Mr Racine, traduite en castillan, et au titre : *Andrómaca,* elle ajoute, « (por si llegaba a representarse) siguiendo el estilo del país », le sous-titre suivant : « ningún amor aventaja / en nobles y heroicas almas, / al amor de gloria y fama » qui témoigne d'un infléchissement radical du personnage d'Andromaque vers une heroïsation[16], presque cornélienne dans sa formulation, destinée à contrer l'image d'une Andromaque,

---

que por este medio queda la autora desapropriada y V.SS en absoluta posesión ». Document reproduit *in* Bordiga Grinstein, *Dramaturgas españolas de fines del siglo 18 y principios del siglo 19, el caso de María Rosa de Gálvez,* Ann Arbor (Mich), UMI, dissertation services, 1999, p. 332.

[16] Présente dans sa traduction : le « noble courroux » d'Andromaque (v. 923) devient : « heroicas iras » (p.79).

figure de l'amour maternel, mise en avant par Pedro de Silva dans son sous-titre : « Al amor de madre no hay afecto que le iguale ». Dans ce refus de voir en Andromaque un modèle de vertu maternelle, affleure, sans nul doute, une revendication féministe chez M. Hickey. Mais, ses attaques à Pedro de Silva ne s'arrêtent pas là, elles visent sa création d'une Andromaque amoureuse transie après que Pyrrhus a sauvé Astyanax :

> Se rinde y entrega vergonzosamente al destructor de su casa, de su reyno y de su esposo ; cosa muy opuesta al verdadero heroísmo y al que Racine hace observar y guardar a su heroína en esta misma tragedia, pues la hace preferir y anteponer el morir y quitarse ella vida al hecho feo e impropio de dar la mano y casarse con el matador de su esposo y destructor de su reyno y familia (Hickey, 8).

Par delà les critiques, à peine voilées, de la traduction de Pedro de Silva, n'est-on pas fondé à considérer l'Andromaque de M. Hickey comme le pendant positif et féminin du roi Alphonse dans *Raquel* de Huerta. Andromaque incarnerait cette âme noble et héroïque qu'Alphonse n'a pas su être, sauvé, *in extremis*, par le pardon qu'il accorde aux conjurés et la reconnaissance de son erreur – autant d'éléments supprimés dans la version jouée en 1778. Le roi Alphonse sous l'emprise de sa captive se résout, convaincu par un de ses fidèles sujets, à faire exiler Raquel (1, v. 585), de même que Pyrrhus décide (2,5) de renoncer à Andromaque, malgré les tourments qui déchirent son âme : « qué congojas, / qué pasiones y afectos tan contrarios / atormentan el alma » (v. 630), le roi Alphonse se refuse à revenir sur cette décision, car ce serait commettre : « acción tan fea ». C'est pourtant ce qu'il finira par faire en mettant Raquel sur le trône. M. Hickey préfère taire, dans son prologue, le moment final où Andromaque « porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie » (v. 1438), « incapable toujours d'aimer et de haïr » (v.1439), accompagné d'un Pyrrhus comblé qui a déposé sur son front sa couronne et sa foi et consacré Astyanax roi des troyens. Elle ne retient que la résistance farouche d'Andromaque à ce qui est à ses yeux, « hecho feo e impropio » : épouser Pyrrhus. En passant sous silence la cérémonie nuptiale, M. Hickey accentue le contraste avec le roi Alphonse, si bien que par un jeu de renvois subtils, d'Andromaque à Alphonse, le monarque fait figure d'antihéros au regard de la captive troyenne. Ce sous-titre : « ningún amor aventaja / en nobles y heroicas almas, / al amor de gloria y fama », ajouté par M.Hickey, me semble lourd de sous-entendus idéologiques et politiques que la suite de son prologue très politiquement correct semble infirmer. Au

nom de l'héroïsme et de la raison d'état, M. Hickey condamne tout assujettissement à la passion ou à toute forme d'arbitraire et c'est à une femme, Andromaque, d'incarner cette figure exemplaire et rédemptrice face un pouvoir avili par la passion. Le censeur avait beau estimer que cette œuvre pouvait être publiée : « por no tener cosa opuesta a ningunas leyes » (Serrano y Sanz, 507), une traduction n'est jamais innocente, ne serait-ce que par le choix du texte, toujours objet d'un enjeu politique et moral.

Joseph Cumplido, pseudonyme de Pedro de Silva, donne à sa traduction le titre et le sous-titre suivants : *la Andrómaca,* « tragedia nueva », « al amor de madre no hay afecto que le iguale »[17].

Tadeo Moreno González, pour sa part, opte pour le fils : *El Axtianacte*, « tragedia, nuevamente escrita en tres actos por T. M. G. Año del 1788[18] ».

Les traducteurs redistribuent dans leur titre et sous-titre le motif de l'amour maternel au point de donner comme titre le nom du fils. Tadeo Moreno González s'inscrit dans son prologue, « Motivo de la composición desta pieza », dans une filiation qui embrasse Euripide, Racine et Apostolo Zeno, tout en précisant qu'il ne leur doit rien, du moins consciemment : « no he tenido presente a ninguno destos ingenios por lo que no sé si me habré encontrado con ellos en alguna cosa », avant d'évoquer les circonstances qui l'ont conduit à composer cette adaptation d'Andromaque, avant tout le souci de trouver un rôle pour l'actrice Doña María Benito de la Quintana, dont le décès coupa court à toute représentation. Le sujet d'Andromaque lui parut « muy visto » et sa traduction-adaptation emprunte davantage à Sénèque – guère cité et sans doute présent à travers Apostolo Zeno – qu'à Racine. En guise de sous-titre, ces deux vers : « Sabed que la virtud siempre ha quedado / triunfante y la malicia castigada », à la gloire, non plus d'Andromaque, mais de Pyrrhus.

Comella donne comme seule indication le titre, *La Andrómaca,* « Melo-drama trágico, en un acto », soit un changement de genre, et sa version, comme celle de Tadeo Moreno González, se rapproche de celle d'Apostolo Zeno et des *Troyennes* de Sénèque.

Toutes ces notations paratextuelles sont l'expression d'une « stratégie décisionnelle » (Schaeffer, 1989, 127), destinée à légitimer le texte offert au lecteur,

[17] Celle que j'ai consultée ne porte pas de date et est imprimée à Barcelone : imprenta de Carlos Gibert y Tutó impresor y librero. Il existe une version identique sous un autre titre, E*l Astianacte, Tragedia nueva por otro título Al amor de madre…* con licencia en Madrid, en la imprenta de D. Gabriel Ramírez, año de 1764.

[18] Tadeo Moreno González, *El Axtianacte*, Ms. 15797.

prédisposé ainsi à un certain mode de réception, d'où l'intérêt à mettre en regard la nomination générique et la généricité textuelle effective, les liens entre la filiation générique et sa réalisation textuelle. (Schaeffer, 1989, 139)

D'un côté, les traductions fidèles, conçues sur le mode de la reduplication où le genre fonctionne comme une autorité transcendante et apparemment intouchable, de l'autre des traductions/adaptations caractérisées par l'écart générique, parfois signifié dans l'index générique lui-même : « melo-drama » de Comella. La multiplicité des traductions hétérogènes permet de dégager des structures antagonistes et hiérarchisées dans la mesure où les réformateurs vont valoriser les traductions fidèles qu'ils opposent aux traductions / adaptations qui relèvent à leurs yeux d'une littérature de consommation.

Bien sûr, dans un cas comme dans l'autre, la recontextualisation (Schaeffer, 1989, 145) entraîne des variations qui s'imposent inévitablement, à quoi s'ajoutent les variantes délibérément consenties, quand on choisit d'adapter Racine à de nouvelles normes génériques.

Erigés en ligne de faîte de la littérature, les néo-classiques vont se trouver concurrencés par des auteurs qui, tout en étant perméables à certains de leurs postulats esthétiques et idéologiques, vont les devancer en explorant de nouvelles formes dramatiques. Chercher à créer un socle classique en se coupant du public, n'est-ce pas courir le risque de recréer des formes empreintes d'inertie ? En l'occurrence, dans ces traductions d'*Andromaque*, c'est un auteur de seconde catégorie, aux yeux de l'élite éclairée, qui a su tirer parti de tous les possibles du ou des textes/source et donner naissance à tout autre chose, illustrant ainsi les propos de B. Eikhenbaum sur l'importance de la littérature de masse quant à la formation des genres, en tant qu'elle constitue un facteur essentiel à l'apparition de nouveaux genres[19] ou au contraire à la désagrégation des genres existants.

L'expression des passions

[19] B. Eikhenbaum, « La théorie de la « méthode formelle », *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 71.

Les néo-classiques espagnols ont reconduit l'alternative qui opposa les partisans des règles et de l'instruction aux partisans de l'irrégularité et du plaisir, quelques cent ans après. Les traductions d'*Andromaque* conduisent à reconsidérer ces oppositions tranchées puisque les plus irrégulières, comme celle de Comella, se rangent sous la bannière de l'instruction. Chapelain, lui-même, le grand théoricien du classicisme français, avait pourtant apporté la preuve qu'il n'est de plaisir que dans la vraisemblance de la représentation et que le plaisir est compatible avec la règle. En privilégiant la perfection de l'imitation et l'acquiescement totale du spectateur à l'illusion mimétique, il apparaît que le classicisme français n'est pas resté étranger à la question de la réception (Forestier). Pour que le spectateur éprouve les deux passions tragiques et le plaisir propre à la tragédie, il faut le persuader que la fiction mimétique est vraisemblable. En bonne orthodoxie aristotélicienne, c'est en écoutant le récit des faits que le spectateur ressent les émotions tragiques, indépendamment de tout discours passionnel. Le système des faits se suffit à lui-même, sans que les caractères et les passions internes aient besoin d'être pris en compte dans le processus émotif. Or, l'importance accordée à la vraisemblance s'accompagne d'une rhétorisation du poétique et Racine, ainsi que le montre George Forestier, joue sur « le mirage de l'identification aux passions qu'ont construit, en dépit d'Aristote, les auteurs de poétiques rhétorisées » (Forestier, 2003, 141).

Quoiqu'il dise préférer écrire : « une action simple soutenue de la violence des passions » (Préface de *Bérénice*) et donner la primauté à l'action comme organisation pathétique des faits, les lecteurs de Racine ont vu en lui le rhétoricien de la passion, dénaturant ainsi le sens du pathos aristotélicien[20]. Cette lecture de Racine était, de fait, encouragée par ses contemporains qui prêchaient une esthétique de l'impression (Forestier, 2003, 119-159), sous-tendue par des discours naturels et passionnés (Rapin) pour une scène conçue comme le « trône des passions » (La Mesnardière). Puis, le XVIII^e français fera de Racine (Roubine, 1971) la référence majeure pour autant qu'on estime que ses pièces vont dans le sens du culte de la sensibilité. Racine fait couler les larmes et *Andromaque* pourrait bien être un de ces tableaux de la vertu persécutée qui frappe au cœur, évoqué par Beaumarchais dans son « Essai sur le genre dramatique

[20] Aristote, *Poétique*, chap. 11, 59 b 11-13

sérieux » [21]. Paradoxalement ce qui est perçu comme scellant la mort de la tragédie classique – le drame bourgeois – assure à Racine sa pérennité, en qui on voit celui qui sait dévoiler les passions et mettre la transparence de son style au service de l'expression du sentiment. Racine, dans la France de la seconde moitié du XVIII[e], appartient au lecteur plus qu'au spectateur (Roubine, 1971) jusqu'à ce que, avec l'avènement d'un nouveau public, plus sensible au pathétique appuyé du mélodrame et au caractère spectaculaire de la représentation, il passe à nouveau la rampe[22].

Plus que toute autre production, la traduction est une lecture / réécriture par un lecteur / traducteur et en cela un moyen d'appréhender l'« horizon d'attente » du récepteur (Jauss, 2005).

En ce sens, l'intérêt d'un bon professionnel du théâtre, comme l'était Comella, pour *Andromaque,* est sans doute en partie justifié par les récits ou les descriptions destinés à provoquer de grands effets d'émotion. Un élément formel, tel l'hypotypose, si présent chez Racine et étroitement associé au visuel, s'avère être une preuve textuelle de la variabilité générique. Définie par Du Marsais comme une description où on « peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre pour ainsi dire ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux », (Du Marsais, 1977, 110) l'hypotypose mérite de figurer au rang des tropes, « parce qu'il y a quelque sorte de trope à parler du passé comme s'il était présent ». Elle est une capacité du discours à rendre présent ce qui ne l'est pas, une doublure mimétique de l'original qu'elle éclipse, un « tableau » dont elle est donnée comme synonyme. Racine a recours à l'hypotypose dans *Andromaque,* notamment dans deux passages qui se répondent : lorsque Pyrrhus refuse de céder Astyanax à Oreste, venu en ambassadeur des Grecs le lui réclamer (1,2) et quand Andromaque fait part de son refus d'épouser Pyrrhus à Céphise (3, 8). Aux vers de Pyrrhus : « et je regarde enfin / Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin » (v. 199-200), « Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes » (v. 201) font écho les vers d'Andromaque qui enjoint à Céphise, afin qu'elle comprenne mieux ses refus obstinés, de se représenter ce qui continue de s'offrir à sa vue, le bourreau de Troie, Pyrrhus, et la

[21] Beaumarchais, « Essai sur le genre dramatique sérieux », Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p. 128

[22] J. J. Roubine, *Lectures de Racine*, Paris, A. Colin, 1971. La Comédie Française, baptisée en 1794 Théâtre du Peuple, affiche avec régularité les tragédies de Racine. Entre 1792 et 1800, on compte vingt représentations d'*Andromaque*.

destruction de la ville : « Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants » (v. 999), « Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue» (v. 1005). Elle a recours aux mêmes images de désolation que Pyrrhus dans sa tirade. Pyrrhus, prisonnier du regard impitoyable d'Andromaque dont il semble avoir intériorisé la vision, qui est celle des vaincus, est renvoyé à sa condition d'assassin par celle dont en vain il sollicite le regard. Pyrrhus se remémore et, au fur et à mesure que défilent les souvenirs et les images, il est soudain saisi par la pitié : « que malgré la pitié dont je me sens saisir / dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir / Non, Seigneur » (v. 215-217). C'est une sorte d'éclair, d'instant fulgurant qui se produit au moment où il parle et dont nous sommes témoins. Ce saisissement rejoint les attendus de la tragédie sur le spectateur qui se sent saisi à son tour, à l'écoute de ces vers, par les images qu'ils suscitent : « il faut qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe » (Aristote, *Poétique*, 53 b 4-7). Dans ces deux scènes (1, 2) et (3, 8), les images sont le reflet de deux logiques affectives : celle d'une conscience accusatrice, Andromaque, celle d'une conscience d'accusé, Pyrrhus. Accablé par le poids de la faute, la vision de la ville détruite conduit Pyrrhus à l'aveu de sa culpabilité : « tout était juste alors » (v. 209) – entendons tout était injuste. Le passé hante les consciences et l'hypotypose, en rendant présent le passé, en montre toute la puissance et l'impossibilité de s'en libérer.

Comella substitue à l'hypotypose racinienne, soit au discours, la recherche du spectaculaire et s'inscrit ainsi dans un tout autre registre dramatique. Chez Racine, le discours supplée l'absence de ce qui est évoqué, l'image y tient lieu de la chose (Barthes, 1963, 23), tandis que dans la pièce de Comella, le texte est reduplication et amplification de ce qui est visuellement signifié par le décor : la scène se déroule à Troie – et non en Épire – dans un paysage de ruines, devant le tombeau d'Hector. Les injonctions d'Andromaque : « observa, mira », s'adressent à Pyrrhus et au spectateur dont on s'emploie par tous les moyens à susciter l'émotion avec force effets sensationnels et macabres. La tirade d'Andromaque s'articule autour de déictiques : «allí está su cabeza, aquí sus brazos, allá su corazón aún semivivo » et la situation d'interlocution y apparaît comme une stratégie de persuasion, destinée à susciter la pitié et l'effroi de l'allocutaire et du spectateur : « ¿te confundes? ¿te estremeces? ¿te cubres de pavor? ». Andromaque multiplie les interrogations et les apostrophes, un des moyens

efficaces de « mover los afectos »[23]. Le spectacle de l'horreur provoque de tels effets, ce qu'Aristote déconseillait vivement (Aristote, *Poétique*, 14), privilégiant l'agencement des faits dans le discours. On recherche par la puissance de l'effet auquel on parvient, en ancrant l'univers de la langue dans le monde sensible – gestes, musique etc. – à établir une communication avec le spectateur : le spectacle l'emporte sur le discours, le mélodrame sur la tragédie. Dans cette *Andromaque* de Comella – « melo-drama » – sans nul doute marquée de la réception en Espagne du *Pygmalion* de Rousseau[24], un autre texte, celui des didascalies, prend une importance considérable, d'autant plus remarquable qu'elles sont absentes chez Racine. Elles sont très longues, en italiques, brossent le décor, situent dans le temps, dépeignent des états d'âme : « aparece Andrómaca […] llena de la mayor consternación », « mira con rencor », « fija los ojos con la mayor ternura » (p.1), décrivent ce que Comella qualifie d'« actions muettes » (p. 2) et signalent les arrêts ou reprises de la musique, toujours évoquée dans les didascalies comme une musique des affects, chargée d'exprimer toutes les passions de l'âme : « habiendo expresado la música todos los afectos de horror y compasión de esta acción » (p. 8). La musique, « deleite de sentido », déconseillée par Luzán[25] dans une tragédie, se substitue au discours. Les didascalies sont souvent dans cette pièce l'écriture d'un geste, de toutes ces attitudes qui parlent, promues au premier plan par Diderot : « le geste doit s'écrire à la place du discours »[26]. Elles visent à donner l'impression que le personnage est surpris, comme à son insu, dans ses gestes, par le spectateur dont on cherche à faire oublier qu'il existe tant la fiction relève du naturel. Cet effet d'intrusion, par un effet de mise en abyme, est signifié comme étant le fait des personnages eux-mêmes, témoins d'un jeu muet qui ne leur est point destiné, ainsi Ulysse surprenant le regard « involontaire » d'Andromaque vers le tombeau d'Hector (p. 6) ou encore Pyrrhus qui voit sans être vu Andromaque et son fils Astyanax : « desde aquí puedo verla sin ser visto » (p. 2). Paradoxalement, on cherche à toucher le spectateur tout en signifiant son éviction.

---

[23] Don Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, 1793, libro 4, cap. 2, sección 4, p. 117 : il théorise sur ce genre nouveau qu'il nomme « tragédie urbaine ».
[24] I. L. Mc Clelland, *Pathos dramático en el teatro español 1750-1808*, Liverpool, 1998, tome 2, p. 5. On connaît le *Pygmalion* dont Juan Ignacio González del Castillo a donné une traduction en vers, publiée en 1788. P*ygmalion* fut joué aux Caños del Peral, avant 1788, dans une version en prose.
[25] José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, Madrid, CSIC, 1998, p. 193. Díez González et Sánchez Barbero théorisent sur le mélodrame.
[26] Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, *Œuvres,* tome 4, Paris, Ed. Laffont, 1996, p. 1337.

Comella a bien compris que, dans la représentation dramatique, l'acte discursif n'est qu'une activité mimétique parmi d'autres – gestes, mimiques, expressions. Or, curieusement, Diderot, l'un des grands théoriciens de ce genre nouveau qu'est le genre sérieux, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, n'hésite pas à se faire l'avocat du récit et à donner la précellence à l'imagination poétique sur l'illusion théâtrale, précisément en prenant comme appui à sa démonstration le récit de Théramène dans *Phèdre* : « Le récit me transportera au-delà de la scène, […] le poète a peint toutes ces choses ; l'imagination les voit ; l'art ne les imite point » (Diderot, 1996, 1175). Racine est sauvé par la puissance d'imagination, étant entendu que l'essentiel n'est pas tant de créer l'illusion dramatique (« l'imitation dramatique ne va pas jusque là » [1175]) que de solliciter l'imagination du spectateur. Diderot semble avoir pressenti les limites de la *mimesis* dramatique et souhaité, avant tout, ne pas entraver l'imaginaire du spectateur, en l'enfermant dans un cadre trop contraignant qui lui imposerait l'univocité d'un sens au détriment du rêve et de la polysémie. À l'inverse, le sens est clairement jalonné tout au long de la pièce de Comella vers une visée unique : la défense de l'idéologie éclairée.

L'intention de sens m'est apparue plus difficile à cerner dans le texte de Tadeo Moreno González où on peut s'interroger sur une autre forme de relation textuelle, la parodie qui, comme la traduction, est un fait d'écriture et un effet de lecture (Abastado, 1976, 15). Si, bien évidemment, tout auteur est un lecteur, la traduction resserre le lien entre le texte produit et la généricité lectoriale (Schaeffer, 1989, 149), en l'occurrence, la lecture du texte à traduire par le traducteur et la lecture par le lecteur de la traduction proposée. Pour que la lecture parodique puisse se faire, encore faut-il reconnaître l'écart entre l'intentionnalité déclarée de l'auteur, ici, offrir une « Tragedia nueva » et le texte produit qui va servir de pierre de touche aux interprétations génériques des récepteurs (Schaeffer, 1989). Or, il est difficile de savoir quelle aurait été leur lecture, il y a plus de deux cents ans.

Si la dérive générique est une des manifestations possibles de la perméabilité des genres, la parodie est un autre signe du caractère mouvant du modèle. Le texte de Tadeo Moreno González pourrait apparaître à un lecteur d'aujourd'hui comme un exemple d'écriture parodique, destiné à montrer la dégénérescence du tragique dans l'outrance du pathétique – un des ressorts de la comédie larmoyante, « ce genre mitoyen entre la

Tragédie et la Comédie ; genre vrai, utile, nécessaire, et qui aura un jour autant de partisans qu'il a de détracteurs aujourd'hui » (Mercier, 94).

Qu'il y ait ou non intention parodique et je pense que non, quoique Tadeo Moreno González, si je me fonde sur les informations rassemblées, ait composé des parodies[27], sa traduction met à nu les tensions génériques qui parcourent la scène à un moment donné de son histoire et constitue un excellent révélateur du caractère dynamique des genres (Todorov, 1965, 301). On y voit le tragique se diluer dans le pathétique, sous l'influence d'un genre nouveau et à la mode : la comédie larmoyante.

Au début de l'acte 3, Andromaque est assaillie par des images menaçantes de son mari, « héroïquement grand », au moment où il exhale le dernier soupir (p. 79). Toute la tirade d'Andromaque est construite autour de la répétition de « je vois » : « veo a mi esposo, veo, oigo a mi esposo […]. Vuelvo la vista, y veo [...] » (p. 78) et les images ainsi convoquées ravivent sa haine des Grecs et son amour pour Hector. Pyrrhus souhaiterait qu'elle modère ses transports de colère et d'amour: « transporte es necio / temer a un bulto vano que en la urna / ya en caducas cenizas es deshecho […] : aparta pues ese entusiasmo inútil / transporte es necio » (p. 80). Que lui reproche-t-il au juste ? D'avoir versé dans le pathétique que Chamfort définit en des termes qui s'appliqueraient parfaitement à cette scène : « Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte, qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même […], voilà le pathétique » (Coudreuse, 1999, 92). Tadeo Moreno González semble avoir cédé à la mode du comique larmoyant, nom qui fut donné, par dérision, à un genre qui ne doit en aucun cas prêter à rire, introduit en Espagne par Luzán, en 1751, limité à un petit cercle, avant de connaître ses heures de gloire, dans le dernier tiers du XVIII^{e}, sous l'appellation de comédie sentimentale ou, pour s'en moquer, sous toute autre appellation relative aux larmes, comme par exemple « comedia llorona » (García Garrosa, 1990). Car, outre l'écriture, ce sont aussi les sujets retenus, tel que l'amour conjugal, au service de la vertu et d'une sentimentalité moralisatrice, qui sont chargés, en mobilisant le

[27] Dans le catalogue de J. Herrera Navarro, figurent d'autres tragédies dont une qui porte le titre de *La viuda constante, Borrador, tragedia,* 1788 – je n'ai pas pu vérifier s'il s'agissait du même texte ; une autre sur le même sujet : *La Ilión o el gran vengador de Aquiles o Pirro en Troya, 1802*. Mc Clelland précise que T.M.G a cultivé la parodie et la parodie de la tragédie était un genre à la mode.

pathétique, de renouveler au XVIII^e^ le genre tragique, grâce aux glandes lacrymales : « les déluges de constance » (p. 25) d'Andromaque feront verser des déluges de larmes.

La traduction de M. Hickey, revendiquée comme identique, n'échappe pas à l'influence des facteurs littéraires, culturels et linguistiques qui informent la situation de réception de tout texte. Je ne retiendrai que quelques éléments : tout d'abord la fréquence des ajouts, à l'opposé du raccourci et de l'art de la formule propres à Racine. Nombreuses sont les accumulations asyndétiques de substantifs[28] où l'intensité tragique du mot tend à s'affaiblir dans l'abondance des synonymes et dans des périphrases où quelque chose se perd dans le tâtonnement conceptuel. Ainsi, le « je triomphe » d'Oreste (v. 83) devient : « gozaba de tranquilidad ufana » (p. 11), bien loin de la jouissance secrète, intime et violente d'Oreste, découvrant une Hermione défaite et délaissée par Pyrrhus, savourant ce qu'il croit être le plaisir de la vengeance avant que de s'incliner devant son amour : « ou plutôt je sentis que je l'aimais toujours » qui va se relâcher dans un : « conocí en fin que la amaba / más que nunca la había amado » (p. 12). Faible est pour Pyrrhus, tendu vers un impossible rachat, l'espoir d'obtenir un regard d'Andromaque dont il a fait l'instrument de la punition et du pardon de ses crimes : « Me refuserez-vous un regard moins sévère ? » (v. 290). Le refus est dans la formulation même de la question. À l'inverse, M. Hickey offre l'image d'un Pyrrhus qui nourrit bien des espoirs – espoirs vains chez Racine – allant jusqu'à s'imaginer redevable de l'estime d'Andromaque, s'il sauve Astyanax : « será posible que alguna / piedad o agrado os merezcan ! » (p. 28). C'est un tout autre texte ! L'adjectivation marque une invasion du subjectif et exprime souvent un jugement moral et une condamnation : « les fers » deviennent « aborrecibles lazos » (p. 5), Hermione est aux yeux d'Oreste : « basilisco ingrato », Pyrrhus est selon Andromaque un tyran qui veut faire d'Astyanax un délinquant innocent (p. 27) : « ¿No os lastimará (que angustia) / su infancia inocente y tierna ? / ¿ hace quizá el ser mi hijo / delinquente su inocencia ? » (p. 27) – tous ces vers sont ajoutés. M. Hickey, bien qu'ayant tenu à se démarquer du sous-titre de Cumplido qui exaltait l'amour maternel, nomme plus volontiers Astyanax, qui n'est qu'une seule fois nommé chez Racine, et lors de la rencontre Oreste / Pyrrhus, il est le fils d'Hector, ou « ce malheureux fils », un fils sans identité. L'autre distorsion du texte racinien consiste à faire de la référence au destin une fatalité transcendante. Or,

[28] « Amour » (v.29) devient : « vana fantasía, delirio, encanto » (p. 5).

le destin est absent ou presque chez Racine qui l'emploie dans le sens de sort, de fortune, comme dans ce vers célèbre d'Oreste : « je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne » (v. 98) où il remplaça, deux ans avant sa mort, « transport » par « destin ». Ce vers est souvent cité pour prouver que Racine avait intériorisé la fatalité antique (Forestier, 2003, 318-319) et que ce qui était une fatalité d'ordre éthique est désormais une fatalité transcendante. C'est la lecture retenue par M. Hickey lorsqu'elle traduit : « dexándome ciegamente / arrastrar ya de los hados » (p. 14), renouant ainsi avec la fatalité antique tout en faisant de la passion l'équivalent du destin, ce qui trouvera des prolongements dans le romantisme.

Quel socle théorique ?

Quel socle théorique pour la tragédie ? Comment ce socle peut-il être mis en rapport avec les choix esthétiques et idéologiques de nos traducteurs ? Quel discours tient-on sur la tragédie ? Que faut-il entendre par tragique et tragédie ?

Furetière donne comme définition de tragique, dans son *Dictionnaire Universel* (1690) : « qui appartient à la tragédie, qui est funeste, sanglant ». Or, c'est bien à cela que ramène le tragique antique le théoricien Pedro Estala, à quoi il ajoute la fatalité : « Por esta causa [dar todo el aspecto del horror] se preferían las acciones más sangrientas y de una fatalidad bien patente ». (Estala, 1793, 9). Le héros tragique, livré à une force aveugle qui le dépasse, doit être : « ni en extremo virtuoso ni vicioso » (Estala, 9), fidèle en cela à Aristote. C'est ainsi qu'on voit comment un personnage normal peut être conduit, par méprise ou par quelque aveuglement, à accomplir les actions les plus sanglantes. Après avoir instruit le procès de la tragédie antique, Estala donne sa définition du tragique moderne. Tout ce qui relève de la fatalité sera écarté comme contraire au tragique, au bénéfice de la passion, considérée comme le fondement du tragique moderne : « En una palabra los asuntos griegos cuyo fatalismo pueda convertirse en una pasión humana son adaptables a nuestro teatro, como los de Fedra, Ifigenia» (Estala, 33). La passion – fatalité moderne – excite, chez le spectateur, terreur et compassion – les effets de la tragédie – ainsi que le signifiait Racine dans sa préface de Bérénice : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une

tragédie ; il suffit […] que les passions y soient excitées »[29]. De tels effets, terreur et compassion, procurent un plaisir dont l'intensité est à la mesure des émotions extrêmes qui l'ont suscité. Il faut que « tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie », formulation qui mêle indistinctement les passions des personnages – secondaires dans *La Poétique* – et celles du spectateur, l'émotion jouée et l'émotion ressentie. Estala ne conteste nullement le plaisir esthétique, lié à l'exacerbation des passions, en revanche, il refuse que l'on confonde passions du personnage et passions du spectateur. Seule la conscience d'être devant une opération mimétique garantit les effets produits sur le spectateur que toute forme de contagion passionnelle risquerait de compromettre. Or, cette contagion découle du « principe absurde » (Estala, 16) qui, en prétendant faire de la scène une imitation parfaite de l'original : « reducir las imitaciones a los originales » (*ibid),* risque d'invalider le processus cathartique. Dénoncer l'illusion théâtrale : « aquella voz insensata y quimérica de la ilusión » (*ibid*) en la mesurant à la vérité de l'imitation, faire de la scène une copie de l'original et un miroir de nos passions, constitue le premier signe d'une double distorsion du texte aristotélicien : la *mimesis* n'est pas imitation mais représentation, représentation d'une action et non d'une passion. Estala met en garde contre le danger qu'il y aurait à tenir pour vrai ce qui est fictif, tout en reconnaissant, néanmoins, que le théâtre affecte nos sens et notre sensibilité et que, passé ce bref moment de trouble, nous reprenons nos esprits : « volvemos la reflexión sobre nosotros mismos » (Estala, 21). Le deuxième signe de distorsion consiste à faire de la passion une fatalité transcendante : «hará tanto más efecto la moderna quanto es mayor la sensación que nos causan los efectos de las pasiones que los de la fatalidad o providencia » (Estala, 35). Or, la fatalité racinienne que G. Forestier qualifie de dramaturgie de la cause finale découle de l'enchaînement des causes et des effets (Forestier, 2003, 323) et non d'une quelconque transcendance.

L'interprétation par les hommes du XVIII^e^ de *La Poétique* a donné lieu à bien des remaniements théoriques qui vont influer sur la relecture de Racine, resté, lui, fidèle à Aristote. On a vu en Racine celui qui savait donner des « tableaux délicats de la vérité de la passion qu'il crut la plus puissante sur l'âme des spectateurs pour lesquels il

[29] Racine, préface d'*Iphigénie* : « Euripide était extrêmement tragique, c'est-à-dire qu'il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie ».

écrivait » (*Encyclopédie,* 1765, 515). À partir de ce rôle de premier plan accordé à la passion, les effets de la tragédie – terreur et compassion – dépendront de ceux qu'auront su susciter les passions. Les effets tragiques sont la conséquence d'effets de discours destinés à établir une chaîne des passions, du personnage au spectateur, dont le but est « d'inspirer la haine du vice et l'amour de la vertu » (*Encyclopédie*, 519), en mettant sous nos yeux « les égarements où elles nous conduisent et les périls dans lesquels elles nous précipitent » (*Encyclopédie*, 519). La tragédie se fait moralisatrice : « hacer la virtud amable e interesante, proponer grandes modelos de fortaleza en las desgracias y excitar nuestra sensibilidad » (Estala, 30). La représentation des passions n'a pas pour but de les « purger », elle doit contribuer à l'instruction morale du spectateur et fomenter les vertus sociales: « por el contrario vemos por experiencia que su representación nos hace más sensibles, más humanos y más temerosos de los funestos efectos del vicio y de las pasiones desenfrenadas » (Estala, 35).

À partir de cette nouvelle fonction – avant tout éduquer – se met en place une figure de héros qui conduit à l'abandon du héros imparfait[30], tel que l'a défini Racine, précisément dans sa préface à *Andromaque* (Racine, Première préface) où il s'abrite derrière l'autorité d'Aristote : « Aristote bien éloigné de nous demander des héros parfaits veut au contraire que les personnages tragiques […] ne soient ni tout à fait bons ni tout à fait méchants […]. Il faut donc qu'ils aient une vertu médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse ». Estala s'inscrit en faux contre Racine et Aristote et recommande de mettre en scène un héros qui serait un modèle de vertu (p. 35) ou, à l'inverse, extrêmement vicieux. Contrairement au Pyrrhus racinien, trop galant pour certains, trop violent pour d'autres (Racine, Première préface), héros à double face (Forestier, 2003, 259-302), les Pyrrhus de nos traductions sont tous des héros parfaits. C'est le caractère héroïque du personnage qui garantit l'efficacité de la représentation : « la precisión de que sus personages guarden y observen el caracter heroico hasta el fin y hasta el último extremo a que este puede llegar para que su representación pueda ser útil. » (Hickey, 1789, 7). Seule l'action, selon Aristote, révèle le caractère de ceux qui l'accomplissent, or le caractère doit répondre à plusieurs critères: bonté, convenance,

[30] Sur ces questions des rapports de la forme et de la fonction pour appréhender l'évolution littéraire, J. Tynianov, « De l'évolution littéraire », *in* T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 120-137.

ressemblance et cohérence, soit : « bondad », « decoro, conveniencia », « semejanza » et « igualdad » (Luzán, Libro 3, IX). Il faut donc concilier le critère de la bienséance, fortement marqué au sceau de son époque avec celui de la ressemblance qui fait appel à la mémoire culturelle du traducteur / adaptateur, tenu d'accorder son personnage à l'image que la tradition a léguée : « obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia. » (Luzán, Libro 3, IX).

Remaniements du matériau légendaire

Le théâtre se doit d'être, ainsi que le rappelle M. Hickey : « una escuela pública a la que una gran parte de gente va a aprender, a pensar y a proceder y que por esta razón no se deben presentar al pueblo sino acciones y documentos que puedan enseñarle a pensar bien y a bien proceder » (Hickey, 10). En vertu de cette fonction, sans cesse rappelée par les théoriciens néo-classiques, certains thèmes devront être réorientés et on conçoit que le noyau intangible du matériau légendaire d'Andromaque – le meurtre de Pyrrhus – ait causé quelques soucis à nos traducteurs. Il était pour Racine inconcevable qu'Oreste assassine un monarque légitime, sauf à se soumettre aux ordres d'une maîtresse, Hermione, elle-même égarée par un motif de vengeance, habile façon de lier le meurtre de Pyrrhus à sa passion pour Andromaque (Bénichou, 1967, 207-236). Bien que la tradition autorise un Oreste régicide[31], c'est vers Euripide[32] que s'est tourné Racine en présentant Oreste tout d'abord réticent à assassiner son roi (v. 1180-1187), puis empêché matériellement de tuer : « et je n'ai pu trouver de place pour frapper » (v. 1516), autrement dit, « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent » (Racine, préface de *Phèdre*). Pourquoi cette insistance de M. Hickey à innocenter Oreste de cette « action sacrilège et abominable » (Hickey, 9) qu'est le régicide, faisant valoir le recours à l'hypotypose dans le texte racinien comme un moyen d'éloigner par respect des bienséances l'irreprésentable : «pero aun ese hecho atroz no pasa en el Teatro, sino que solo se relata y refiere, por no poner a la vista de los espectadores un hecho tan infame y de tan mal ejemplo » (Hickey, 8). Est-ce le plaisir de décocher un coup de griffe à J.

[31] Virgile, *Enéide,* chant 3, v. 331-332 : « Mais follement enflammé par l'amour de l'épouse qui lui était ravie, poursuivi par les furies de ses crimes, Oreste le surprend à l'improviste et le tue devant les autels de ses pères. »

[32] Dans la version d'Euripide, ce sont les Delphiens qui assaillent Néoptolème dans le temple de Delphes, qu'ils soupçonnent de vouloir piller le temple, ce qu'a su accréditer la calomnie d'Oreste.

Cumplido dont la version autorise un Oreste assassin, acculé par la jalousie – véritable crime passionnel ! – à blesser Pyrrhus. Est-ce une façon de se protéger des critiques que pourrait lui faire la censure ? Cherche-t-elle, par tant de précautions, à écarter toute lecture qui mettrait en cause l'infaillibilité du monarque et rappellerait ses liens avec Huerta ? Huerta, dans *Raquel*, avait montré jusqu'où pouvaient conduire les dérèglements de la passion, à partir du même motif, celui du monarque amoureux et assujetti à sa captive. Le Roi Alphonse abdique, par amour, de ses devoirs de monarque (3, 11), tout comme le Pyrrhus racinien (v. 638-642). Si les Grecs se jettent sur Pyrrhus, le « rebelle », le peuple se rallie, à sa mort, à Andromaque. Toute autre est la fin de *Raquel* où ce sont les conjurés qui se précipitent sur Raquel en l'absence du roi – Huerta ne pouvait aller trop loin, encore que le caractère pathétique de sa mort détourne l'aversion dont elle fut l'objet vers le vrai coupable (Andioc, 1975). Dans la pièce de Comella, Pyrrhus est, au début, soumis à l'arbitraire d'Andromaque dont il se déclare le vassal (Comella, 4), semblable au monarque de la pièce de Huerta, mais il atteint ensuite sa stature de héros et permet ainsi une résolution harmonieuse du conflit, au service de la défense de l'absolutisme.

Le meurtre de Pyrrhus, au cœur du dispositif d'Andromaque, est absent de toutes les traductions / adaptations, hormis de celle de M. Hickey, tout simplement parce que ces différents textes nous montrent l'Andromaque des derniers jours de Troie, les jours de la victoire des Grecs : l'action se déroule à Troie, au plus près de la destruction, et non en Épire. Andromaque, veuve éplorée et martyre, y est accompagnée de son fils Astyanax, qu'elle cache dans le tombeau d'Hector. Comment ce fils pouvait-il être Astyanax qui fut immolé par les Grecs au lendemain de la chute de Troie ? Il ne pouvait être non plus, au nom des bienséances, le fils d'Andromaque et de Pyrrhus, Molossos. Il a suffi à Racine de prolonger la vie d'Astyanax et d'en faire l'instrument du chantage de Pyrrhus (Benichou). Afin d'atténuer ce qu'un tel chantage a d'odieux, Racine utilise la pression grecque et l'ambassade d'Oreste venu exiger, au nom des Grecs, que Pyrrhus épouse Hermione et qu'il livre Astyanax.

ISSN 1773-0023

Pyrrhus, chez Comella comme chez Tadeo, n'est pas le « persécuteur » (Racine, v. 452, v. 692), c'est Ulysse[33] qui fait figure d'antihéros. À partir du moment où disparaît des traductions-adaptations le meurtre de Pyrrhus, pourquoi Andromaque ne régnerait-elle pas à ses côtés ? Joseph Cumplido est le seul à situer l'action en Épire et à conserver le quatuor Oreste / Hermione, Andromaque / Pyrrhus. Pyrrhus, alors qu'il vient de recevoir l'engagement solennel d'Andromaque, est blessé par Oreste, fou de rage. Andromaque condamne vivement, au nom de l'infaillibilité du monarque, le geste d'Oreste : « que los reyes son personas / tan sagradas e inviolables / que aunque quiebren los derechos / […] el atentar a su vida / es delito tan infame. » (p.4, 5) Devenue une amante éperdue, « rara mudanza » (4, 8), Andromaque épouse Pyrrhus, vaincue par sa « vertu héroïque » (4, 8).

Dans la tragédie racinienne, Pyrrhus est coupable envers Andromaque s'il livre Astyanax, coupable envers les Grecs et envers son père s'il refuse de le sacrifier. En faisant d'Astyanax l'instrument de son impossible rachat auprès d'Andromaque et la raison politique de son assassinat, il semble n'y avoir aucune issue pour Pyrrhus. De tous les traducteurs / adaptateurs d'*Andromaque,* Comella est le seul à avoir saisi la dimension sacrificielle du personnage : « y finalmente quieres que mi sangre / expie a tu presencia mi delito » (Comella, 4). Les propos de Pyrrhus à Andromaque témoignent de la même auto-humiliation masochiste que ceux du Pyrrhus racinien: « parezca Pirro / a la vista de Andromaca el objeto / más execrable, más aborrecido » (*ibid*). Il n'est pas juste qu'il paie pour les fautes de son père : « ¿ Fui yo de Hector el asesino ? / ¿Y por qué a mi me impones el castigo ? » (*ibid*). Dès le début, il apparaît déterminé à sauver Astyanax et son cheminement s'accomplit de façon linéaire jusqu'à son assomption finale. Le Pyrrhus racinien est renvoyé à son père, à l'aune duquel il se mesure, et par intériorisation pénale du regard paternel, il se juge traître envers son pays et indigne de son père s'il sauve Astyanax (v. 610). Il est tout aussi indigne aux yeux d'Andromaque qui, après lui voir rappelé ce que sont « des soins dignes du fils d'Achille » (v. 310), dresse, au nom d'Achille, une charte du héros. Pyrrhus est, ainsi que le confie Pylade à Oreste : « à plaindre autant que je vous plains » (v. 736), sauf à ce qu'il se libère du

[33] Dans les tragédies de la chute de Troie, c'est Ulysse – comme dans *Les Troyennes* de Sénèque. Dans l'*Andromaque* d'Euripide, c'est Ménélas qui menace de tuer l'enfant pour obliger Andromaque à se rendre.

passé et donc du père, ce qui le porte, un bref instant, « au comble de ses vœux » (v.1431).

Toute autre est la solution apportée par Comella à cette relation père / fils, néanmoins bien présente. En renonçant à faire de l'enfant l'enjeu du chantage, le Pyrrhus de Comella n'a plus qu'à faire la preuve de son héroïsme et de son désintérêt aux yeux d'Andromaque, ce dont elle semble douter qu'il puisse être capable: « tu generosidad es sospechosa / tu pecho no es capaz del heroísmo » (Comella, 2). C'est après la rencontre avec Ulysse, l'antihéros, que Pyrrhus donne toute la mesure de son héroïsme dont le salut d'Astyanax constitue la preuve : « la gloria sola del honor me inflama / y aqueste premio basta a mi heroísmo » (9). L'enjeu n'est plus l'amour ni le pardon d'Andromaque et c'est pourtant ainsi qu'il va gagner le salaire de son héroïsme, à savoir, l'estime et l'amour d'Andromaque : « corrida me ha dexado su heroísmo. / Recompensar ofrezco tus virtudes» (15). Andromaque accordera son pardon et son amour, la rédemption du fils est assurée, à présent, il est digne d'être père, père d'Astyanax : « mira a tu padre, tú mira…a tu esclavo / que de ser otra cosa no soy digno » (15). Cette émergence d'un fils devenu père et d'un père positif – le fils d'Achille consacré père d'Astyanax et époux d'Andromaque – n'est-elle pas aussi significative de l'intensification et du resserrement de l'espace familial. C'est la même fin dans la version de Joseph Cumplido où en sauvant Astyanax, Pyrrhus gagne le cœur d'Andromaque et Hermione épouse Oreste. L'absence d'Hermione dans le dispositif retenu par Comella simplifie la résolution du conflit. De fait, sauf à rompre les serments de mariage et à renouveler l'infamie à son égard, la présence d'Hermione imposerait à Pyrrhus de l'épouser, contraint d'assumer un passé que le Pyrrhus racinien n'en finit pas de renier. Cette solution : Pyrrhus épouse Hermione, retenue par Apostolo Zeno dans son *Andromaque*[34], que certainement Comella a lue, assure la paix politique et constitue le sacre du héros. Pyrrhus est, dans la pièce de Zeno, le modèle du monarque idéal, capable de vaincre ses passions : « voulez-vous remporter la victoire sur vous-même ? Armez-vous de courage et vous avez vaincu » (5, 4). Ce sont les conseils d'Helenus à Pyrrhus, bien loin de l'*Andromaque* de Racine !

Ce qui faisait de Pyrrhus une figure de faiblesse héroïque disparaît au profit de la construction de héros exemplaires. La seule version qui ne consacre pas le triomphe de

[34] Apostolo Zeno, *Andromaque, Œuvres dramatiques*, t. 2, Paris, Duschene, 1758.

Pyrrhus est celle de T. M. González : Astyanax est sacrifié, en dépit des efforts de Pyrrhus et d'Ajax pour le sauver. Les Grecs peuvent lever l'ancre puisque les vents leur sont à présent favorables. Face à l'ordre ancien représenté par Ulysse et Ménélas auxquels se rallie Agamemnon, Pyrrhus incarne un ordre nouveau. Il se dresse contre les dieux, n'hésite pas à rompre ses serments envers Hermione et dénonce un pouvoir injuste dont la fin de la pièce cautionne néanmoins la victoire.

En reprenant le conflit du devoir et de la passion auquel Racine avait su apporter une solution novatrice, celle du héros imparfait (Forestier, 2003), les traducteurs d'*Andromaque* l'ont mis au service de la glorification du héros parfait. Ce qui, chez Racine, révélait une faille entre l'ethos et le pathos du personnage (Forestier, 2003) disparaît au profit de la construction d'une figure héroïque, et se traduit dans le discours par l'emploi d'une rhétorique pathétique, au service d'une morale éclairée.

Hormis la traduction de M. Hickey, aucune de ces traductions / adaptations n'a donc respecté l'issue, supposée connue du lecteur / spectateur, témoignant ainsi des remaniements idéologiques de textes fortement ancrés dans leur époque.

La traduction apparaît comme un outil précieux pour aborder les questions d'histoire littéraire, ne serait-ce que par le flottement quant à la notion de traduction dont témoignent les différents projets de réforme qui invitent à réfléchir à la question de l'auteur. On a pu voir les contradictions du discours tenu par les réformateurs qui, à vouloir défendre traductions fidèles et productions « originales », pénalisent celui qu'ils veulent défendre, le « bon » traducteur, entendons le traducteur « fidèle », et encouragent, à leur insu, celui qu'ils combattent, le traducteur-adaptateur, entendons l'auteur d'une « tragedia nueva » ou encore d'une « tragedia nuevamente escrita ». Puisqu'on privilégie les œuvres « originales », mieux rémunérées, autant se baptiser auteur.

En outre, à vouloir à tout prix produire ou à défaut traduire des tragédies, on produit autre chose. Régénérer la scène espagnole par la tragédie classique, n'est-ce pas lutter contre le courant ? En l'absence de socle, la faille n'est-elle pas dans l'intention même des réformateurs néo-classiques qui ont cherché à le créer, en important un modèle devenu obsolète : la tragédie classique.

ISSN 1773-0023

Quand les traductions / adaptations, comme celle de Comella, exploitent des potentialités dramaturgiques nouvelles, elles sont la preuve de la perméabilité des dramaturges au langage de leur temps, perméabilité formelle de professionnels de la scène, doublée d'une perméabilité idéologique aux idées des réformateurs. Il n'est pas de traduction sans migration d'un sens et d'une forme au fil des versions successives. Les traductions, à commencer par celles qui se revendiquent fidèles, comme celle de M. Hickey, témoignent des remaniements théoriques et idéologiques du discours sur la tragédie. Dans les interstices d'un texte conçu comme un calque se glissent, en réponse à de nouvelles fonctions, des formes nouvelles qui ébranlent les assises nécessairement instables d'un genre dépourvu, en Espagne, de support établi.

La traduction permet alors de mesurer les mutations opérées au regard du texte de départ, selon un double mouvement : rétrospectif, d'une part, et inscrit dans une approche diachronique et évolutive, prospectif, d'autre part, en tant que ces variations sont porteuses de réponses à de nouvelles attentes. La multiplicité des traductions d'*Andromaque*, en actualisant tous les possibles d'un texte sous des formes aussi diverses, permet d'appréhender les tensions qui parcourent l'histoire littéraire à un moment donné. La traduction devient de ce fait un matériau privilégié pour apprécier le devenir des genres et les transitions d'une époque à l'autre. En présentant ces différentes modulations sur le motif d'Andromaque, considérées dans le présent de leur production, ces traductions permettent de dessiner des horizons littéraires, qui échappent aux classifications réductrices.

Catherine Flepp, Université de Valenciennes.

BIBLIOGRAPHIE

Traductions

COMELLA, Luciano Francisco, *La Andrómaca*, Melo-drama trágico en un acto, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, BIT, 44490.

CUMPLIDO, Joseph, *La Andrómaca*, Por otro título : Al amor de madre no hay afecto que le iguale, Barcelona, Carlos Gibert y Tutá, impresor, BIT, 57809.

HICKEY, Margarita, *Poesías varias, sagradas, morales y profanas o amorosas*, tomo primero, Madrid, Imprenta Real, 1789.

MORENO GONZALEZ, Tadeo, *El Axtianacte*, Tragedia, 1788, B.N, Ms 15797.

ZENO, Apostolo, *Œuvres dramatiques*, tome 2, Paris, Duchesne, 1758.

Bibliographie critique

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « El actor español en el siglo XVIII : formación, consideración social y profesionalidad », *Revista de literatura*, L, 100, Madrid, 1988, p. 445-466.

ANDIOC, René, « Vicente García de la Huerta, la *Raquel* de Huerta y la censura », *Hispanic Review,* spring 1975, p. 115-139.

ANDIOC, René et COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, Bibliothéque de la Pléiade, 1988, p. 119-140.

BENICHOU, Paul, *L'écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967.

BOIXAREU M, DESNE R, *Recepción de autores franceses clásicos en los siglos XVIII-XIX en España y en el extranjero,* Madrid, 2002.

CAMBRONERO, Carlos, *Revista contemporánea*, tome 101, 102, 103, 104, Madrid, 1896.

CARNERO, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española*. Siglo XVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, 2 vol.

COUDREUSE Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e^*, Paris, Puf, 1999.

CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo),* Madrid, CSIC, 1998.

DEFAUX, Gérard, « Culpabilité et expiation dans l'*Andromaque* de Racine », *RHLF,* 1998, p. 22-31.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, tome 4, Editions R. Laffont, Paris, 1996.

DIDEROT D, Alembert D', *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des sciences,* Ed de Neufchastel, S. Faulche, 1765, tome 16.

DONAIRE, M. Luisa y LAFARGA, Francisco (ed.), *Traduccción y adaptación cultural : España-Francia,* Universidad de Oviedo, 1991.

ESTALA, Pedro, *Edipo tirano, tragedia de Sofocles traducida del griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna,* Madrid, Imprenta de Sancha, 1793.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003.

FORESTIER, Georges, « Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques », Paris, *RHLF,* 1998, p. 43-62.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, 1, Paris, Gallimard, 2001.

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e^*, Paris, PUF, 1998.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Obras Poéticas*, 2, Madrid, Imprenta Real, 1804.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

GENETTE G, JAUSS, H. R, SCHAEFFER, J. M « *et alii* », *Théorie des genres*, Ed. du Seuil, Paris, 1986.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del sigloXVIII,* F.U.E, 1990.

JAUSS, H. R, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005.

LAFARGA, Francisco, « traducción e historia del teatro : el siglo XVIII español", *Anales de Literatura Española,* n.5, 1986-1987, p. 219-230.

LAFARGA, Francisco, « Una colección dramática entre dos siglos : *El Teatro Nuevo Español* (1800-1801) », *Entresiglos*, Ed. E. Caldera, R. Froldi, Roma-Bulzoni, 1991-93, p. 183-194.

LAFARGA, Francisco (ed), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII,* Lleida, 1997.

LAFARGA, Francisco, *La traducción en España, 1750-1830 : lengua, literatura, cultura*, Lleida, 1999.

LAFARGA, Francisco (ed), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989.

LAFARGA, Francisco, *Las traducciones españolas del teatro francés*, (1700-1835), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2 vol. 1983-1988.

LUZÁN, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Ed. digital, Zaragoza, F. Revilla, 1737 y Madrid, A. Sancha, 1789.

MARSAIS du, T*raité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.

McCLELLAND, I. L, *Pathos dramático en el teatro español,* vol.1, Liverpool University, 1998.

MERCIER, Louis Sébastien, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, 1773, doc. numérisé, BNF.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Ed. Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique, II,* Paris, Gallimard, 1973.

RÍOS, J. A., « Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta », « *Anales de Literatura Española »,* n°. 3, 1984, p. 413-427.

RÍOS, J. A., « La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico », *in Cuadernos de teatro clásico,* 1990, p. 65-77.

ROUBINE, J. J., *Lectures de Racine*, Paris, Armand Colin, 1971.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1989

TODOROV, T., *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes,* Paris, Editions du Seuil, 1965.

VALLDAURA, J. M. S, (ed), *El teatro español del siglo XVIII*, tomo 2, Lleida, 1996.

La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre *fin de siècle* et poétique d'avant-garde

Résumé
Au travers du cas de la revue *Prometeo* et de son traducteur principal, Ricardo Baeza, le présent article se propose d'explorer la complexité et les enjeux des années 1910, « chapitre » trop souvent oublié de l'histoire littéraire espagnole du XX^e siècle qui constitue pourtant, en soi, un observatoire privilégié de la dynamique du « socle » et de ses « lézardes », dans la mesure où y coexistent les dernières rémanences du *modernismo*, les variations réalistes du *costumbrismo* et une forme d'héritage symboliste consistant dans la recherche de *lo moderno*, devenu *lo nuevo*, au seuil des années 1910. L'œuvre considérable de traduction de Baeza au sein de *Prometeo* incarne à la perfection l'apparente contradiction qui se fait jour, au sein de la revue, entre le système constitué d'une littérature marquée du sceau de la fin du XIX^e siècle et l'émergence d'une écriture nouvelle où résonnent déjà certains accents d'avant-garde. Il s'agit d'observer comment un édifice se fissure progressivement pour laisser poindre les premiers ferments d'une dissidence littéraire.

Resumen
Mediante el caso de la revista *Prometeo* y de su principal traductor, Ricardo Baeza, este artículo se propone estudiar la complejidad de los años diez, "capítulo" relativamente desatendido de la historia literaria española del siglo XX que, sin embargo, ofrece una ilustración ejemplar de la dinámica del "zócalo" y sus "fisuras", puesto que coexisten entonces vestigios del *modernismo* con las variaciones realistas del *costumbrismo* y cierta herencia del *novecientos* manifiesta en la búsqueda de *lo moderno*, convertido en *lo nuevo*, a partir de los años diez. La considerable labor de traducción de Baeza en *Prometeo* encarna a la perfección la aparente contradicción que existe en la revista entre el sistema organizado de una literatura heredera del siglo XIX y la emergencia de una escritura novedosa que se plasmaría en las vanguardias por venir. Se trata en este trabajo de observar cómo en una obra van apareciendo fisuras y afloran unas primeras muestras de disidencia literaria.

Abstract

A case study of the journal *Prometeo* and of its main translator, Ricardo Baeza, this paper aims to examine the complexity of the 1910s, a period of Spanish contemporary literature seldom investigated which, however, constitutes an example of the cracking in process of literary foundations. Indeed, one can observe here in the coexistence of the last echoes of *modernismo*, *costumbrista* variations on Realism and the symbolist tradition of searching *lo moderno*, changed into *lo nuevo* at the beginning of the 1910s. Ricardo Baeza's significant work as a translator for *Prometeo* remarkably reflects the seeming contradiction that appears in the journal between the clearly established system of a literature inherited from XIX^th century and the first appearance of avant-garde like forms and texts. The purport of my contribution is, then, to observe how a body of work can start cracking while showing signs of literary sedition.

ISSN 1773-0023

> Una revista va a veces más allá que un libro, o si no más allá en muchas más direcciones que un libro. El libro es una línea recta, porque por muchas sinuosidades que tenga va en una sola dirección, y esto le da un carácter rectilíneo. La revista quizá carece de toda la extensión del libro, pero utiliza la suya en tan cambiantes y pintorescos sentidos, que resulta una cosa radiada, mucho más sensacional, y por una estrategia engañosa de mucha más extensión. (*Prometeo*, V, 1909, 84)

> Con una vasta exclamación de optimismo idealista aclama toda la juventud europea nuestro alborear del siglo XX. Nuestro momento tiene la solemnidad de punto de arranque y término de dos eras en la historia. (*Prometeo*, XXXVII, 1912, 116)

La seconde de ces deux affirmations[35] résume l'esprit qui accompagne la naissance du XX^e^ siècle dans le champ des lettres espagnoles : l'élan d'un « renouveau, [d'une] aspiration modernisatrice »[36] qui anime, à tout le moins, l'élite intellectuelle du pays. Il s'agit de ruiner les dernières assises du XIX^e^ siècle, déjà malmenées par le questionnement, symboliquement entrepris en 1898, des certitudes épistémologiques, philosophiques ou métaphysiques qui fondaient les canons de l'académisme *decimonónico*. Les premières décennies du siècle se caractérisent par une effervescence d'idées et de théories nouvelles qui affectent l'ensemble des sciences et des arts.

Dans le domaine strictement littéraire, ce début d'une « nouvelle ère » fait l'objet d'une périodisation – entérinée à contrecœur et constamment révisée – qui distingue différentes étapes, soigneusement étudiées par les historiens de la littérature : le *modernismo* dans son acception la plus stricte chronologiquement, c'est-à-dire à l'articulation des XIX^e^ et XX^e^ siècles, qui englobe ou non, selon les lectures critiques, le versant intellectuel de la *generación del 98*, et qui est bientôt dépassé par les avant-gardes, à compter des années 1920. Ces étiquettes, aujourd'hui largement et légitimement critiquées, ont contribué à ce que la décennie des années 1910 et ses manifestations littéraires soient tombées dans l'oubli historiographique. Significativement, même dans les études qui prétendent réhabiliter cette époque, les termes choisis pour la décrire trahissent les mauvaises habitudes ou la commodité des étiquettes trop bien enracinées dans l'historiographie littéraire espagnole. Les années 1910 y sont présentées comme « un interesante e imprescindible *capítulo* de la historia

[35] Il s'agit d'un extrait de la « Nota preliminar » de Ramón Basterra à une traduction de Verhaeren, *Los Magos* : «Verhaeren. *El poeta de Europa* », p. 115-117.
[36] Carlos Serrano, « Les passeurs de siècle », *in* Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole*, 2, Paris, Fayard, 1994, p. 399.

de la novela española »[37], comme « ese teórico *paréntesis* abierto entre el fin de siglo y la generación de 1927 »[38], ou bien comme « una promoción *intermedia* », décrite en ces termes : « una promoción intermedia, nacida en torno a 1880 y que dará sus mejores frutos entre 1910 y 1930. Es una generación – si tal puede llamarse – que se superpone a las otras dos nítidamente establecidas por la historia artística y literaria.[39] »

Cette succincte présentation a ceci de curieux qu'elle est à l'image de l'objet qu'elle prétend saisir, dans la mesure où elle mêle différentes terminologies : le terme de « promoción », emprunté à la « promoción de *El Cuento Semanal* », que revendique Federico Carlos Sainz de Robles et, après lui, Luis Sánchez Granjel[40] ; l'idée d'« en torno a 1880 », référence discrète aux calculs de Julian Marías pour déterminer l'existence d'une « generación de 1888 » – associée, dans un premier temps, à la date de 1884[41] – ; enfin, le concept lui-même de « generación »[42]. Cette superposition d'approches et de taxinomies pour la période des années 1910 suggère, en même temps, la complexité d'une période qui, jusqu'à présent, se montre rétive aux tentatives de définition unitaire, et le peu de prises dont on dispose pour tenter d'en saisir les

[37] Federico Carlos Sainz de Robles, *La Promoción de «El Cuento Semanal». 1907-1925 (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, je souligne.
[38] Jorge Urrutia, *El novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, 1988 [1981], p. 18, je souligne.
[39] Felipe B. Pedraza Jiménez et Milagros Rodríguez Cáceres, « La época del novecentismo y la vanguardia. La literatura española en su contexto », *Manual de literatura española*, *X. Novecentismo y vanguardia*, Pamplona, Cénlit, 1991, p. 15.
[40] Luis Sánchez Granjel, « La novela corta en España (1907-1936). (I) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, junio 1968, p. 477-508 et « La novela corta en España (1907-1936). (II) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, julio 1968, p. 14-50.
[41] Voir Julián Marías, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 176-178, 188 et 269-270.
[42] Sur les sérieuses limites de l'application du concept de « generación », voir notamment Vicente Cacho Viu, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997 ; Serge Salaün, « La "génération de 1927" : une appellation mal contrôlée », *in* Serge Salaün et Carlos Serrano (éds.), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX^e-XX^e siècles. Question de méthode*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 107-118 ; Jenaro Talens, « De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970 », *in* José B. Monleón (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española (1975-1990)*, Madrid, Akal, 1995, p. 57-84, ainsi que l'essai qu'Eduardo Mateo Gambarte consacre entièrement au sujet : *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996 ou le livre d'Andrew Anderson, *El Veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005. Ce dernier souligne, notamment, qu'outre les problèmes inhérents à l'histoire de littérature – que l'auteur décrit, avant tout, comme une histoire de la réception, bien plus que de l'évolution littéraire (p. 9) –, la notion de *generación* implique une systématisation et une simplification de l'objet considéré (p. 10) : elle aboutit à des formules imprécises (p. 13), qui comportent souvent une média(tisa)tion idéologique (p. 15). L'auteur prétend ainsi démontrer que l'idée de *generación* « responde a *la voluntad de construir un referente a la medida*, capaz de justificar la manera de vivir y *pensar el mundo por parte de la sociedad presente*, a la que arroparía con el argumento de autoridad » (p. 16, je souligne).

contours. C'est cet objet, dans ses dimensions historique, culturelle et littéraire[43] qui m'intéresse ici, précisément parce qu'il est uniquement passé à la postérité (si l'on veut) comme un temps de transition, qui proposerait un approfondissement et une lecture nouvelle du « message poétique du symbolisme »[44], tout en constituant un brouillon confus des avant-gardes à venir. Il ne s'agit donc pas de chercher ici à retrouver l'inexistante « génération » perdue des années 1910, mais, bien au contraire, d'en explorer la complexité et les enjeux, au travers d'un exemple, le cas de la revue *Prometeo* et de son traducteur principal, Ricardo Baeza, qui permettent d'étudier un certain nombre de caractéristiques de l'époque, comme le rôle des revues littéraires et du journalisme dans la professionnalisation des jeunes écrivains, à une époque de *transition*.

Si le réalisme est désormais jeté à bas, que construire sur ses cendres encore fumantes, sachant que le souffle moderniste s'épuise ? Les années 1910 sonneront le glas du *modernismo*, ainsi que l'affirme Serge Salaün (2000) : « A finales de los años 1910, el Modernismo parece haberse academizado. Los desplantes ridículos del "Coro modernista" de *Luces de Bohemia*, en 1920, sellan esta decadencia. » Et si, selon Hilda Torres-Varela, « [l]e besoin d'un *art nouveau* existe » (1971, 1055) mais n'est jamais réellement assouvi, au point que « [p]armi les publications [périodiques] parues en 1913, aucune n'est capable de fournir un panorama suffisamment éloquent de l'époque » (1053).

C'est dans ce creuset encore indéterminé, mais qui renferme la promesse d'innovations futures, que paraît pour la première fois la revue *Prometeo*.

Elle naît plus précisément en novembre 1908 sous le signe d'une double ambition : celle d'être une « Revista social y literaria ». Fondée par Javier Gómez de la Serna, homme politique dévoué à la cause libérale et père de l'écrivain Ramón Gómez de la Serna, la revue est, avant tout, créée dans une perspective politique, bien plus que

[43] Partiellement au moins, dans la mesure où je traiterai essentiellement de la prose narrative des années 1910. Il est à signaler que le théâtre de cette époque est de mieux en mieux connu et a fait l'objet de plusieurs ouvrages scientifiques : Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universiddad, 1993, par exemple, ou encore, plus récemment, S. Salaün, E. Ricci, M. Salgues (éds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid-Paris, Fundamentos-Casa de Velázquez-Paris III, 2005.

[44] J'emprunte cette expression à Guy Michaud, auteur de *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, [1947] réédition de 1966 en un volume.

littéraire ou même culturelle. Il s'agit de promouvoir la ligne politique incarnée par José Canalejas, alors à la tête du parti libéral, et de gagner ainsi au camp démocrate un public jeune et intellectuel. Si cette vocation politique prime dans l'orientation initiale de la revue, la littérature n'y est encore que secondaire et seulement destinée à sous-tendre l'idéologie explicitement « izquierdista » dont se réclame *Prometeo*[45]. Aussi, les premiers textes étrangers traduits sont-ils de nature plus sociale que strictement littéraire et n'est-ce qu'à partir du numéro IV, voire du numéro VI, avec la publication du premier manifeste marinettien, qu'un souci plus esthétique s'installe au cœur des pages de *Prometeo*[46]. De façon générale, la littérature que la revue accueille dans un premier temps ressortit à l'esthétique de l'époque, largement héritée des courants la fin du XIX^e siècle plutôt que tournée vers le XX^e siècle naissant.

Toutefois, notamment sous l'impulsion de Ramón Gómez de la Serna – qui devient directeur de la revue à compter du numéro XI –, les enjeux politiques sont bientôt débordés par une orientation nettement plus littéraire, en quête d'expérimentations nouvelles et qui inaugure un mouvement de réflexion sur l'essence de la modernité esthétique. En témoignent tant les textes castillans que *Prometeo* commence à publier dès la fin 1909 que, surtout, les traductions inédites d'œuvres étrangères qu'elle propose au public madrilène. Dans cette volonté de battre en brèche les canons littéraires et les références culturelles d'une époque, outre Ramón Gómez de la Serna, une autre figure se révèle essentielle de l'âme de la revue : il s'agit de son principal traducteur, Ricardo Baeza. L'œuvre considérable de traduction de Baeza au sein de *Prometeo*, incarne à la perfection l'apparente contradiction qui se fait jour au sein de *Prometeo* entre le système constitué d'une littérature marquée du sceau de la fin du XIX^e siècle et l'émergence d'une écriture nouvelle où résonnent déjà certains accents d'avant-garde. Il

[45] Sur ces paroles s'achève la profession de « foi » prométhéenne : « Y ahora a la lucha. Enfrente de tantas revistas de la derecha, es esta una que quiere ser del campo de todas las izquierdas » (I, novembre 1908, p. 3).

[46] Il s'agit de « Para comenzar el año alegremente » (I, p. 18-23), traduction d'un texte d'Anatole France qui présente un dialogue entre le rédacteur en chef d'un journal et un auteur à qui l'on a commandé un conte. Le sujet du conte, « para los ricos » ou « para los pobres », fait l'objet d'une polémique autour de la question sociale. Quant au numéro II, il s'ouvre sur un article intitulé « Diversidades del socialismo internacional », de Paul Louis (1-12). Cette préoccupation « sociale » de la littérature est également perceptible dans le « Llamamiento a los intelectuales » d'Andrés González-Blanco qui invite – avec une certains emphase – ses contemporains, poètes et écrivains, à abandonner leur tour d'ivoire et à se tourner vers « la plaza pública para predicar al pueblo […] y encender en las inteligencias dormidas y obtusas la luz que en nosotros se ha hecho llama interior, que nos devora » (I, novembre 1908, 56).

s'agit d'observer comment un édifice se fissure progressivement pour laisser poindre les premiers ferments d'une dissidence littéraire.

Un système constitué et des émergences

De novembre 1908 au printemps 1912, *Prometeo* livre à ses lecteurs trente-huit numéros d'une centaine de pages chacun. S'y trouvent mêlés des articles sur l'actualité, des chroniques politiques et/ ou sociales, des essais, critiques littéraires ou comptes rendus de publications, et, naturellement, tout un flot, plus écumeux à chaque nouvelle livraison, de textes originaux et de traductions inédites d'œuvres étrangères. Dès ses débuts, *Prometeo* se veut résolument moderne et jeune : l'âge moyen des collaborateurs se situe entre vingt et vingt-cinq ans (en 1908, Ramón Gómez de la Serna a tout juste vingt ans ; Ricardo Baeza n'en a encore que dix-huit)[47]. Il reste que la revue, entièrement financée par le mécénat de Javier Gómez de la Serna, ne peut prétendre qu'à un tirage limité et obtient une faible audience. Si l'on en croit l'estimation de Bernard Barrère,

> En toute hypothèse, en ce qui concerne *Prometeo*, on peut donner tout au plus une fourchette de 100 à 200 exemplaires, car il est improbable que D. Javier, même au sommet de sa carrière de fonctionnaire, ait pu consacrer à ce « support » politico-littéraire plus du dixième ou du cinquième de ses revenus. (1980, I, 80)

Cette relative confidentialité, il est vrai, garantit peut-être à *Prometeo* une plus grande latitude et un éclectisme certain dans les écrits qu'elle publie au cours de ses quatre ans d'existence. La correspondance entre Ramón Gómez de la Serna et Ricardo Baeza au cours des années 1910 confirme sans ambages ce caractère « arbitrairement extraordinaire » de la revue. D'après Andrew Anderson :

> Con colaboradores asiduos como Baeza, con el exclusivo control editorial y con el patrocinio financiero de un padre complaciente, un rasgo singular de *Prometeo* era el grado de libertad de acción y de criterio de que disponía Ramón en la composición de sus números. Libertad que explotaba con aparente deleite :
> « Pocas veces habrá una revista en que podamos hacer tan arbitrarias campañas artísticas, tan extraordinarias.

[47] Quant aux autres collaborateurs, pour ne citer que quelques-unes des figures marquantes de *Prometeo*, le cadet est Pedro Salinas, qui a alors 16 ans (il est né en 1892), ensuite viennent Tomás Borrás (1891), Fernando Fortún (1890), Salvador Bartolozzi (1882), Rafael Cansinos Assens (1882), Emilio Carrère (1881), Enrique Díez-Canedo (1879), etc.

> Dígalo Lautréamont » ([Ramón Gómez de la Serna a Ricardo Baeza] carta nº 19 : [M] 13 de julio 1910). (2002, 10).

De toute évidence, cette singularité de la revue sera aussi la raison de sa perte et de sa maigre diffusion. Il reste que *Prometeo* est aujourd'hui considérée par certains comme la première revue « d'avant-garde » madrilène, véritable jalon culturel qui publie, en particulier, Marinetti et sa prose véhémente. Une dizaine d'années après la disparition de la revue, l'un de ses illustres contemporains et collaborateurs, Rafael Cansinos Assens, en entonne le « répons lyrique » en ces termes :

> *Prometeo* fue todavía una cumbre de juvenil anhelo. Fue la epístola ingenua y ardiente, el lírico mensaje de la juventud. En sus páginas cantó un ansia de modernidad libre y alada. […] Los colaboradores de *Prometeo* […] forman una pléyade de rosado optimismo, más constructiva que la pálida generación anterior, de una rebeldía no esquiva ni estática, sino democrática y activa. […] *Prometeo* fue una revista que marcó un hondo surco de renovación espiritual (1925, I, 270-273).

Tant Buckley et Crispin (1973), Soria Olmedo (1988, 10) que, plus récemment, Miguel Gallego Roca (1996, 21) choisissent 1909 (en réalité, 1908, c'est-à-dire la naissance de *Prometeo*) ou 1910 (qui correspond à la publication du « Manifiesto futurista sobre España », dans le numéro XIX de la revue) comme dates de fondation de l'avant-garde littéraire en Espagne.

Ces jugements méritent, cependant, d'être nuancés, car ils nous livrent un tableau par trop idyllique – tel que nous pouvons le percevoir depuis la distance oublieuse de notre XXI^e siècle – de la portée et des intentions réelles de *Prometeo*. Selon Bernard Barrère, la réalité de l'époque est bien autre : « avant d'être dirigée par Ramón, voire asservie à ce prurit de publication, la revue se définit surtout comme une revue politique et sociale, et, qui plus est, au moins en ses débuts, comme une revue militante et non de réflexion sereine […]. Cette revue partisane passe aujourd'hui pour une revue "culturelle", le contre-sens allant jusqu'à lui assigner une place sans rapport avec sa diffusion ni avec sa nature. » (1980, I, 76, 85) Aussi, *Prometeo* ne saurait-elle en aucun cas être tenue pour une revue homogène, uniformément et esthétiquement *engagée* comme pourra l'être, par exemple, neuf ans plus tard, une publication comme *Vltra* (1921-1922).

La comparaison des deux revues est, en ce sens, révélatrice, bien qu'elle oppose deux objets qui ne se situent évidemment pas sur le même plan esthétique. *Prometeo* naît du statut hybride que l'on sait (« Revista social y literaria ») ; *Vltra* paraît au début des années 1920, alors que les premières voix de l'avant-garde ont eu le temps d'affirmer leur timbre, et se veut l'accomplissement du manifeste signé par Cansinos Assens, en 1918. Elle consacre donc une large part à la poésie expérimentale et donne à *voir*, dans le panorama des lettres espagnoles, une rénovation du langage poétique en marche. Elle s'inscrit dans la filiation du *Coup de dés* mallarméen et de l'exhortation définitive des *Mots en liberté futuristes* de Marinetti – que l'on surnommait à l'époque la « caféine de l'Europe » (Sarmiento, 1993, s. p.). Apollinaire et Tzara sont deux autres des modèles fondateurs de la revue, qui tend à une synthèse des divers courants d'avant-garde de l'époque : futurisme, cubisme littéraire, dadaïsme. Pour cela, le comité directeur prend soin de la beauté et de l'innovation typographique d'*Vltra* : grandes dimensions de la revue, papier parcheminé au toucher, illustrations et usage de la couleur sont autant de manifestations d'un souci formel qui est encore absent des pages de *Prometeo*. *Vltra* décline aphorismes (« Crear, crear y crear. El arte nuevo sólo ha de tener frente, no ha de tener espalda », XIII), « Poèmes automatiques » (II) et calligrammes pour faire entendre une voix nouvelle « [que] cambia y se multiplica constantemente » (III) – une voix qui cultive délibérément toutes les modulations du cri-manifeste et de la proclamation[48].

En matière de traduction, *Vltra* publie, à l'initiative de Guillermo de Torre, une « Antología crítica de la novísima lírica francesa » qui réunit Pierre-Albert Birot (IV), Paul Morand (XIV), Jean Cocteau (XV), Max Jacob (XX) et Blaise Cendrars (XXII).

[48] Par exemple, dans ce poème de Gerardo Diego, intitulé « Triunfo » et publié dans le numéro II (je souligne) :

« Sí
Del oriente al ocaso
estalla un arco de triunfo
Elefantes *atónitos*
pastan en los oasis de mis ojos
Y el viento se ilumina
en el fondo del mar
Mi pecho no se cansa de *disparar*
La vida
ciudad maldita
empieza a arder
Hagamos de *todos los gritos*
una sola mujer ».

Trois de ces traductions, celles de Birot, Jacob et Cendrars s'accompagnent d'une présentation critique de Torre, qui souligne la modernité esthétique de chacun. Le nunisme d'un Birot[49], par exemple, sert à démontrer que la rupture est définitivement consommée avec toute conception mimétique de l'art : la beauté est désormais autonome, née de la réalité pensée, imaginée par le poète, et non des apparences du réel. Le vitalisme de Cendrars, quant à lui, est « antirretórico. Acelerado. Simultaneísta. Desbordante ». Torre commente avec ravissement la fulgurance et la plasticité des *Poèmes élastiques* (1919) ou de *La prose du Transsibérien* (1913), illustrée « suntuosa[mente] » par Sonia Delaunay. Max Jacob, enfin, ajoute à cette dimension visuellement suggestive du poème (en prose) d'avant-garde – Torre évoque ses « imágenes prismáticas » et « cuadros verbales ») – l'énergie du jeu et de l'humour. Les pièces du *Cornet à dés* sont, pour Torre, des « cabriolas imaginativas » ; « con Gómez de la Serna y Chesterton, [Jacob] es el inventor de una risa nueva, refrigeradora de la literatura solemne ». L'analogie avec Ramón est intéressante car, même si le *Cornet à dés* est publié cinq ans après la publication du dernier numéro de *Prometeo*, aucun texte traduit ni même un seul écho de *La Côte* (1911) ou des *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel, mort au couvent* (1911-1912) ne figurent dans les pages de *Prometeo*. Pas plus, d'ailleurs, que les premiers textes de Cocteau (qui publie *La lampe d'Aladin*, en 1909) ou de Cendrars (dont *Les Pâques* paraissent en 1912).

Ainsi que le révèle ce rapprochement rapidement esquissé, on ne saurait donc tenir à la lettre le « socle » de *Prometeo* pour avant-gardiste. Au contraire, nombre des rédacteurs de la revue appartiennent à ce que Federico Carlos Sainz de Robles promut sous le « titre » de promotion du *Cuento semanal*, c'est-à-dire qu'ils ressortissent davantage à une esthétique aux accents *modernistas* sinon *costumbristas*. Si l'on compare l'index de *Prometeo* qui clôt le numéro XXIV de la revue[50] avec le recensement des *Raros y olvidados* effectué par Sainz de Robles (1971), il s'avère que quinze des trente-huit membres emblématiques de la « promoción de *El cuento semanal* » sont

[49] Nunisme que Birot définit, en 1916, dans la revue *Sic* (Paris, Jean-Michel Place, 1980 [fac-similé], p. 43).
[50] Ce recensement est repris et complété par Javier Gómez de la Serna dans son ouvrage *España y sus problemas*, Javier Gómez de la Serna, Madrid, Establecimiento tipográfico de El Liberal, (s.d), p. 303-304.

également collaborateurs de *Prometeo*[51]. La revue et les nouvelles sont publiées presque simultanément puisque *El cuento semanal* paraît durant cinq ans, de janvier 1907 à janvier 1912. Mais cette concomitance est loin de n'être que temporelle. Du point de vue esthétique, *Prometeo* est bien plus proche de la collection fondée par Eduardo Zamacois que des expérimentations d'*Vltra* évoquées précédemment. Or, la « promotion du *Cuento semanal* » s'inspire du modernisme vitaliste hérité de Darío (Íñiguez Barrena, 2005, 56), mêlé d'accents *costumbristas*. José-Carlos Mainer rappelle que 1907 consacre ce « momento triunfante del modernismo de abolengo finisecular que está presente en los quioscos con *El cuento Semanal* » (1996, 113).

Si l'on suit les conclusions du dépouillement effectué par Lourdes Íñiguez Barrena (2005, 79), les principales tendances thématiques de la collection sont : l'érotisme (« visto como un naturalismo exacerbado »), le *costumbrismo*, l'orientalisme et l'humour. En d'autres termes, l'esthétique que mettent en œuvre les nouvelles du *Cuento semanal* est encore fortement connotée « fin de siècle ». Or, ces mêmes tendances se retrouvent dans les pages de *Prometeo*, en particulier, l'érotisme, au travers des textes (traduits) de Rachilde (XVI, 171-179 ; XXI, 629-639 et XXIV, 930-946) ; l'orientalisme dans l'épisode du songe inclus dans « La escalera de oro », de Baeza (VIII, 58-61), etc. Quant au *costumbrismo*, il est omniprésent, jusque dans les articles critiques de la revue[52]. Pour ne citer que quelques exemples emblématiques, dans le premier numéro de *Prometeo* figure un extrait d'une œuvre à paraître, *Cabalgata de horas,* d'Emiliano Ramírez-Ángel – qui fait précisément partie de la liste des collaborateurs du *Cuento semanal*. Dans ce texte judicieusement intitulé « Epílogo desolado », le narrateur, accoudé à sa fenêtre, s'abandonne à une rêverie (mélancolique) sur ce que lui réserve l'avenir :

> En los pocos años de mi vida, asomado al balcón dorado de mi mocedad, he visto pasar, varias veces, esa lenta y alucinante *Cabalgata de horas*. […]

[51] Il s'agit de Joaquín Belda, Rafael Cansinos Assens, Carmen de Burgos (« Colombine »), Emilio Carrere, José Francés, Federico García Sanchiz, Andrés González Blanco, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Augusto Martínez Olmedilla, Luis Antón del Olmet, Emiliano Ramírez-Ángel, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Urbano et Francisco Villaespesa.

[52] C'est le cas d'un article de *Colombine* sur « Las mujeres de Blasco Ibáñez » (IV, 1909, 69-71), où l'on peut lire : « Creo en la influencia que la novela, diosa de la literatura, ejerce *sobre la sociedad cuyas costumbres retrata*. […] he procurado recoger la síntesis del sentir femenino e*n los tipos dibujados en sus libros*, y […] tracé la silueta de las mujeres que retrata […] en la mayor parte de las cosas *permanecen fiel a la realidad*, escogiendo ese tipo de mujer sencilla » (je souligne).

> Madrid no habrá cambiado. Las calles, las alamedas, los cinematógrafos, seguirán como siempre. Pero yo seré otro y no podré conocer nunca más esa pequeña delicia de tomar un coche, en la Puerta del Sol, con una mujer sin hijos, y decir al cochero : « Arrea hacia la verbena. » […]
> Entonces querré más a mis padres, a estos viejos que ahora juegan al tute y creen, como nunca creyeron, en Dios… Y querré más a mi mujer, y alguna tarde, al regresar a la oficina, entraré en « La Mallorquina » a comprarle unos pasteles con el dinero que otras tardes invertí en unos zapatos « boscal », un poco caros, cuando reconocía que el vivir soltero es algo triste… (I, 32-34)

La divagation de l'esprit du narrateur est le prétexte d'une divagation géographique dans l'espace madrilène qui ébauche une véritable peinture de mœurs du Madrid des années 1900 : la Puerta del Sol et l'institution de « La Mallorquina », la *verbena*, le *tute* ; en somme, l'atmosphère des rues et paysages urbains de la capitale. Et c'est ainsi une illustration paradigmatique du *costumbrismo madrileñista* qui nous est donnée à lire. Un autre (succulent) morceau de bravoure en la matière est celui qu'offre José Francés – également auteur de nouvelles pour *El cuento semanal* – avec un texte intitulé « El regionalismo de los labios rojos. Cómo besa la española » (II, 13-17). L'intention et la tonalité de cette pièce en prose sont tout entières résumées dans ces paroles liminaires : « he recogido un ramo de estos claveles de mujer y quiero irlo deshaciendo sobre el oro de esta tarde inverniza, para que el sol y los besos rimen con gallardía de bandera española. » Lyrisme, étude de « mœurs » et évocation du génie (au féminin) du peuple espagnol sont les enjeux du texte. Et ce mince échantillon est tout à fait représentatif des choix littéraires qui caractérisent les débuts de *Prometeo*. Aussi, José-Carlos Mainer évoque-t-il « todo el confuso mundo nietzscheano y decadentista que, con algunas notas de vanguardismo destemplado, dio [Ramón Gómez de la Serna en] su primeriza revista *Prometeo* » (1891, 205). En réalité, hormis les exceptions ponctuelles des textes de Ramón Gómez de la Serna ainsi que de certains auteurs étrangers traduits par Ricardo Baeza, l'ensemble des rédacteurs ressortit à une esthétique nettement plus décadente, voire *decimonónica*, qu'avant-gardiste.

Car, il ne faut pas oublier qu'outre Rubén Darío, figure parmi les autorités tutélaires de la revue le très romantique Mariano José de Larra auquel toute la rédaction de *Prometeo* rend hommage dans le quasi-monographique numéro V (1909, 29-62). Ainsi que le fait remarquer Cansinos Assens avec l'acuité toute malveillante dont il fait

preuve dans *La novela de un literato*, lorsque Gómez de la Serna évoque le décor de Pombo,

> – Tiene carácter…, es una cosa de los tiempos de *Fígaro*… Ese reloj isabelino, ese espejo empañado, que quizá haya reflejado la efigie del glorioso suicida…
> Yo asiento, sonriendo : – Sí, está bien, sólo que no me parece muy futurista…
> Ramón frunce el entrecejo y sigue […] (2005, II, 8-10).

À l'image de la Sagrada Cripta, *Prometeo* est donc bien une tribune hybride, non seulement dans ses intentions (idéologiques mâtinées de littéraires et *vice versa*), mais au cœur même de son positionnement esthétique. Dans son étude de la figure prométhéenne par excellence, celle de Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro s'interroge d'ailleurs :

> ¿Dónde, pues, hemos de buscar la generación de Ramón Gómez de la Serna? ¿En sus coetáneos o en los conmilitones de sus primeras armas? Porque adviértase que no coinciden en la cronología literaria los unos y los otros. […] Porque mientras el grueso de los colaboradores de *Prometeo* no se esforzaban gran cosa en el tanteo de nuevos rumbos, Ramón se obstinaba en crear otras metas. Su estilo era ya el de hoy. Los de hoy también, sus anhelos e inquietudes : su afán de deslocación e independencia. (1923, 11)

Víctor García de la Concha est plus explicite encore : « Basta examinar el censo de escritores extranjeros que colaboran en *Prometeo*, o de quienes se recogen textos – traducidos en su mayor parte por Ricardo Baeza –, para advertir que, al margen de los futuristas y sus mentados precursores, sólo figuran firmas que podemos considerar *tradicionales*. » (1977, 79)

Cette double postulation (entre « fin de siècle » et avant-garde) est, par ailleurs, symptomatique d'une époque : elle manifeste la rémanence du modernisme dans l'Espagne littéraire des années 1910. Dans leur quête de « lo nuevo », les rédacteurs de *Prometeo* adoptent le seul modèle anti-*decimonónico* encore en vigueur, en sélectionnant ce qu'il offre de plus novateur. Le problème, c'est qu'au cours des années 1910, le modernisme périclite. Soria Olmedo met en relation le « retard » de *Prometeo* avec l'esthétique à dominante moderniste qu'elle cultive :

> ¿Por qué este relativo retraso? Entre otras cosas por la vitalidad del modernismo, que se conserva hasta comienzos de los años veinte, hasta tal punto que en un primer momento el ultraísmo tiene la intención de ir más allá, pero no contra el modernismo. Cansinos Assens, de hecho, habla de « ultra-novecentismo » (y con novecentismo se refiere al modernismo). El vitalismo finisecular *forma el suelo* sobre el que van a germinar las primeras tendencias de vanguardia. (1988, 20-21, je souligne)

Le modernisme est donc, à son tour, devenu un « socle ». Il a perdu son souffle novateur et s'est institutionnalisé. C'est sur ce socle que se fonde *Prometeo* ; à ceci près qu'une fois l'ère du réalisme définitivement révolue, en exploitant ce modèle moderniste, la revue parvient à un nouveau point de rupture – une rupture, certes, non définitive pour l'heure, bien distincte encore des futures avant-gardes, mais qui contribue à lézarder un peu plus la cohérence déjà vacillante du modernisme. *Prometeo* représente, en cela, une tentative – qui demeure sans écho immédiat – de lancer un mot d'ordre novateur (« ¡Pedrada en un ojo de la luna! […] ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra : – ese pueril gráfito de la voz! – ¡Voz, fuerza, *volt*, más que verbo! »[53]). Elle héberge en son sein à la fois le socle moderniste et l'une de ses premières « lézardes » – une lézarde de l'intérieur, en quelque sorte, puisqu'elle est issue de la logique moderniste (qui prône un art autonome, anti-mimétique), menée à son terme et dépassée.

Le début des années 1910 marque une étape déterminante de transition entre *modernismo* et avant-garde, dont *Prometeo* constitue un observatoire privilégié. Une étude des textes les plus remarquables de la revue puis, plus particulièrement, du cas exemplaire des traductions d'œuvres étrangères permettra d'observer précisément le déroulement de la crise et de voir comment on passe d'une volonté de rupture qui s'exprime d'abord de façon rhétorique à une réelle pratique expérimentale de « lo nuevo ».

Processus d'une crise : la construction d'un discours de la rupture

[53] Ces mots sont extraits de l'introduction de *Tristán* (Ramón Gómez de la Serna) à la « Proclama futurista a los españoles », de Marinetti, publiée en tête du numéro XX de la revue *Prometeo* (1910, p. 517-531). On notera tout de même l'occurrence du terme (certes, polysémique) « Modernismo », dès l'ouverture toute wagnérienne de cette présentation ramonienne : « ¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral!… ».

> En 1910 la palabra « vanguardia » aún no había llegado a establecerse ni a difundirse en España con su sentido artístico-literario, y seguramente no se sentía tan nítidamente la distinción entre simbolistas y vanguardistas entonces como hoy en día. No obstante, queda claro que Gómez de la Serna había detectado algo, un cambio, una diferencia, una nueva corriente, y tenía motivos sobrados para abrazar simultánea y calurosamente tanto las postrimerías de una tendencia como los primeros balbuceos – gritos destemplados más que susurros – de la otra (Anderson, 2002, 14).

Si, en toute rigueur, on ne peut donc appliquer le terme d'avant-gardiste à la revue *Prometeo* – tout simplement, comme le rappelle ici Anderson, parce que la distinction *modernismo-vanguardia* n'était à l'époque qu'intuitive et non instituée –, il reste que quelque chose de radicalement neuf se fait jour dans ces pages. Les premières fissures du système culturel (moderniste) sur lequel se fonde *Prometeo* s'expriment *dans* le langage de deux façons complémentaires : par la reproduction de ces « gritos destemplados » que lancent, entre autres, les futuristes, mais aussi par la mise en place, au fil des numéros, de toute une imagerie de la rupture.

De façon rhétorique dans un premier temps, *Prometeo* honore son titre et fait profession de renouveau, subversion, iconoclasme. Dès le premier numéro, l'épigraphe empruntée à Darío donne le ton : « ¡Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, espíritus fraternos, luminosas almas, salve! Porque *llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos* lenguas de gloria. Un vano rumor llena los ámbitos : mágicas ondas de vida *van renaciendo* de pronto… » (I, 1908, 1, je souligne), ce que Ramón glose en ajoutant une nouvelle occurrence de l'adjectif *nuevo* : « Esas mágicas ondas de *nueva* vida de que habla el poeta, deseamos que corran por las páginas de esta revista. » (*id*.) De fait, la métaphore ondulatoire devient emblématique de la dynamique prométhéenne : « Hay en nosotros un ansia de progresar y de irradiar, que inquietará estas páginas cada vez más. » (XIII, 1910, 1) Elle manifeste une in-quiétude fondamentale, un besoin de « romper, revolucionar, remover » (VI, 1909, 91). Il est, à ce titre, un article emblématique : celui que *Prometeo* – l'article est anonyme – consacre aux manifestes futuristes (« Movimiento intelectual. El Futurismo », VI, 1909, 90-96). Car le futurisme incarne, précisément, « la libertad sin dogmas, se refiere más al esfuerzo, al denuedo, a la entereza […]. El solo hecho de que ante el mundo se haya dado un grito de sa clase es un hecho significativo y precursor » (95). La portée de ce « cri » est l'affirmation d'un refus de la contrainte, appliqué à la littérature en général,

mais aussi aux écrits futuristes, y compris aux textes fondateurs du mouvement. Il s'agit donc de multiplier, de façon incessante, « *las proclamas*, y no la proclama » (91), de refuser toute possible institutionnalisation et de préférer la quête insatiable d'une *re*définition « atomisée », en aucune façon d'une définition « sédentaire » (92-93). C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les proclamations réitérées de Ramón Gómez de la Serna dans les divers manifestes qui jalonnent le cheminement esthétique de *Prometeo* :

> Yo lo espero todo de la nueva literatura, porque en principio reniega de todos los sedentarismos, hasta de los libertarios cuando se detienen en su insurrección. Sabe muy bien el apotegma de Gourmont : «La civilización no es más que una serie de insurrecciones.»
> Cumplamos las nuestras. (« El concepto de la nueva literatura », VI, 1909, 32)
> ¡Oh, si llega la imposibilidad de deshacer!… (« Mis siete palabras », XIII, 1910, 70)

Insurrection et destruction (double dynamique indispensable au renouvellement perpétuel) deviennent les maîtres-mots de la « nouvelle littérature » dont *Prometeo* se veut l'organe de diffusion[54]. Dans l'article sur le futurisme déjà cité, *Prometeo* recourt à la métaphore de la cassure :

> Temed tener esa incertidumbre de los que se han quedado fuera del fracaso y del triunfo, sin estar tampoco en el intermedio. Sed unos *grandes fracasados* antes que unos seres sin adjetivación aproximada, y sin última diferencia […].
> Vale tanto como un gigante de piernas desmedidas – y esta es la moraleja de todo esto – un hombre con las piernas cortadas a bisel del tronco.
> El que no vale nada es un hombre mediocre que ni se *rompió*, ni se sobrepasó. (VI, 1909, 94-95).

Au-delà de l'idée d'engagement qui est exprimée ici, ces quelques lignes m'intéressent dans la mesure où elles soulignent la fonction indispensable de tous ceux qui cherchent à incarner une rupture. Peu importe finalement ce que leur réserve la postérité (le « triunfo » ou le « fracaso »), ils possèdent une valeur intrinsèque en tant qu'« acumulación de poderes, de rebeldías » (VI, 1909, 94). En d'autres termes, ceux de Wentzlaff-Eggebert, appliqués cette fois-ci aux mouvements d'avant-garde :

[54] Voir également la glose au ton biblique de *Silverio Lanza* (Juan Bautista Amorós), épigone de l'« acratisme » et, par conséquent, figure éminemment contestataire de *Prometeo* (XV, p. 12-13). Elle souligne l'impératif de « deshacer y hacer de nuevo para deshacerlo cuando pueda interrumpir la constante evolución que es necesaria a las vidas duraderas » (13).

> Los autores [vanguardistas], la mayoría de los cuales se consideran menores según un concepto de arte tradicional, posiblemente tendríamos que considerarlos mayores según un concepto de arte que dé importancia esencial a la liberación del potencial creador innato, anteriormente ligado por las normas estéticas vigentes. Ya en 1920, Antonio Espina […] escribe […] : "En una palabra, con el ultraísmo literiamente, no pasa nada. […] Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte […], en este sentido soy del ultra hasta la médula de los huesos. […] Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar." (1999, p. 14-15)

Telle est peut-être déjà la portée des rédacteurs de *Prometeo* qui, s'ils n'étaient pas associés au nom de Marinetti, perdraient définitivement tout relief dans l'histoire culturelle contemporaine. Ils sont avant tout « ferments subversifs ». Il s'agit bien de « lézarder » l'édifice de ce que « El concepto de la nueva literatura » dénonce comme « una literatura de présbitas » (VI, 1909, 7). Certes, on pourra objecter que l'univers de référence qui transparaît dans cet essai, avec la mention de Remy de Gourmont ou ce cri lancé par Ramón Gómez de la Serna « ¡ Seamos de la decadencia ! » (VI, 1909, 28), est celui des décadents. La « nouvelle littérature » s'inscrirait donc en faux contre l'académisme hérité du XIX^e^ siècle, tout en restant encore dans la filiation d'un certain modernisme. Gómez de la Serna lui-même concède que la « nueva literatura […] es todavía literatura un poco de transición » (VI, 1909, 6). Formellement, cependant, elle introduit déjà un certain nombre d'éléments fondateurs du *ramonismo* et des avant-gardes à venir : la pleine participation du *corps* (c'est-à-dire de la dimension sensible et sensuelle du langage)[55] dans l'acte de création littéraire, l'autonomie du langage poétique (comme création verbale, nullement subordonnée au réel et qui se donne à lire au travers du prisme de la réflexion métatextuelle), l'esthétique de la fragmentation (ou « atomismo »), etc.

Tous ces éléments sont présents dans *Prometeo* au travers du théâtre de Ramón Gómez de la Serna qui paraît à compter du numéro VIII (1909) et présente une étroite relation avec les essais théoriques que l'on vient d'évoquer (Sobejano, 1996, 31). El *teatro en soledad* est, sans conteste, la pièce qui réunit le mieux les grandes directions de l'expérimentation théâtrale prométhéenne. Elle conjugue les accents du théâtre de

[55] Ramón Gómez de la Serna développe, dans son essai, toute une rhétorique de l'*anti-* visant la « literatura de présbitas » : « Carece de ese influjo y ese imperativo carnal con que llega a nosotros la nueva literatura. […] No hay en esa literatura un ESTADO DE CUERPO. Toda ella está hecha con un reposo, ético, lógico, canónico, insoportable » (VI, 1909, 7).

Maeterlinck à ceux des futurs *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello – dont Gómez de la Serna revendiquera fièrement une sorte de paternité putative[56]. Les deux derniers actes du drame présentent une pièce à l'intérieur de la pièce, qui se veut résolument moderne et inaugurent ainsi de nouveaux canons théâtraux. Par ailleurs, la structure en miroir applique le postulat sur lequel se referme le prologue – longue digression iconoclaste – de la pièce : « Todo lo que se escribe debe descomponerse. » (1996, 165)

Cette volonté d'innovation littéraire trouve son prolongement dans d'autres formulations. La logique de la « décomposition » est patente dans la progression de la revue : de la prose abondante, mais déjà égrenée en paragraphes rythmés, de *El libro mudo* (XVI-XXIII, 1910) à la concision fragmentaire (« l'intensité multipliée », selon l'heureuse formule de Barrère, 1980, I, 160) de la *greguería* – qui naît officiellement dans le dernier numéro de la revue (XXXVIII, 1912, 235-238). On notera, dans l'entre-deux, d'autres expérimentations esthétiques comme les « Diálogos triviales » (XV-XXXVII, 1910-1912). Il s'agit d'une sorte de *tertulia* à bâtons rompus (en termes prométhéens, des « improvisaciones escritas en la intimidad, en cualquier parte, sin *mise en scene* ni maquillage », XV, 1910, 20), retranscrite fidèlement afin de :

> coger infraganti lo mejor, lo más consecuente, lo más recatado, lo más ingenuo – por eso he dicho lo mejor– de nuestros escritores contemporáneos. En esta sección sin precedentes, en que se ensaya el mejor procedimiento de consignar conceptos definitivos se oirán más que nada, voces jóvenes […]. (XV, 1910, 20)

L'*inédit* de ces « Diálogos » est ici explicitement souligné. L'ambition est d'inaugurer une écriture de l'instant, de l'actuel et du quotidien, absolument libre de toute contrainte formelle académique et capable de faire entendre une voix de la jeunesse dans ses divagations esthétiques. Le résultat peut paraître un brin décousu, mais c'est l'effet recherché – ce même effet (d'« atomisation ») que cultiveront ces deux

[56] Le premier acte s'ouvre alors que s'achève une représentation théâtrale : les machinistes s'activent tandis que les acteurs discutent de leur performance et offrent ainsi un tableau pour le moins critique du théâtre de l'époque. Sont évoqués les problèmes de la place de l'auteur, de l'œuvre « llen[a] de titubeos », de l'échec des effets scéniques (tels que la lumière), du public, enfin et surtout du jeu des acteurs qui manque cruellement de cohérence faute de réelle direction artistique. À l'issue ce premier acte polyphonique, les *accesorios* se retirent et la scène est investie par onze *protagonistas*, venus représenter la première d'une pièce de théâtre intitulée *Conclusión*.

autres œuvres-*tertulias* que sont *Pombo* (1918) et *La Sagrada cripta…* (1924), de Ramón Gómez de la Serna.

L'on touche ici à un terme, au moment d'articulation en quelque sorte : tous ces textes « expérimentaux » de *Prometeo* manifestent la prise de conscience latente que, dès lors que le modernisme cesse de faire référence en matière d'innovation esthétique, il faut chercher ailleurs. Quel nouveau rôle assigner à la littérature et comment lui faire changer de regard ? En quête de nouveauté, on se tourne vers l'étranger :

> Écrire signifiera désormais militer pour une certaine littérature, mais aussi essayer de faire de nouveaux adeptes d'une conception radicale de la littérature, de son importance, de son rôle dans la société ; *la littérature sera un ferment et elle entraînera, dans sa subversion, une refonte des structures sociales*.
> La revue permettra de dire tout cela en toute impunité […] ; la confrontation avec les textes étrangers ne répond ni à un excès d'humilité ni à un intempestif orgueil, mais à un besoin d'attirer l'attention sur ce *changement de perspective*, à la nécessité de séduire et de convaincre (Barrère, 1980, I, 157-158, je souligne).

La revue *Prometeo* témoigne exemplairement de cette ouverture sur la modernité littéraire européenne. Gómez de la Serna, mais pas seulement lui, y incarne la « lézarde » – promise à devenir émergence – d'une « Nouvelle conception de la littérature ». Et c'est en se tournant vers l'Europe culturelle de l'époque, c'est-à-dire en faisant le choix d'accorder une place privilégiée à la traduction littéraire, que *Prometeo* vise ce « changement de perspective » indispensable. Une autre figure s'impose alors comme moteur déterminant dans les choix et orientations esthétiques de la revue, celle de Ricardo Baeza.

Une figure exemplaire de la « lézarde » prométhéenne : *Ricardo Baeza Traduxit*

La traduction d'œuvres étrangères donne à *Prometeo* une grande part de sa personnalité. C'est une contribution régulière et omniprésente de la part de Ricardo Baeza, puisque la revue publie entre une et quatre traductions par numéro ; environ deux, en moyenne (López Molina, 2002, 52-53). Elle est, en outre, constamment signalée par la critique comme l'un des éléments « uniques » qui font la singularité de la revue. Au sein même de *Prometeo*, on la brandit comme argument de « nouveauté » et d'« audace ». Hormis dans la présentation liminaire de *Prometeo*, chacun des « bilans » ou des professions de foi pour les parutions à venir font allusion (dans une orthographe

fantaisiste imputable à Ramón Gómez de la Serna) aux traductions de textes littéraires étrangers :

> Recordemos que […] se han publicado cosas de toda la Juventud, la más expansiva y la más rebelde y se han traducido las cosas más personales y menos editoriales pero más artísticas de hombres por primera vez traducidos en España como el *Conde Lautréamont, Marcel Swob* [sic], *Rodenbach* y de otros casi tan desconocidos en castellano como *Gourmont, Rachilde, Wilde, Maeterlinck, Witman* [sic]*, Novicow, Paul-Luis*, etc. (XI, 1909, 1-2)
> Persistiremos mientras tanto en nuestra labor cada vez más nueva y más audaz. […] Todos han hecho obra personal e independiente sin que tuviéramos en cuenta al seleccionar los originales más que su fuerza. De los grandes hombres extranjeros desconocidos plenamente aquí, hemos dado sus cosas más recias.
> Y las que daremos. (XXIV, 1910)

À ce titre, l'article le plus éloquent est une « Loa » des traductions de Baeza, qui souligne les enjeux que représente l'insertion de textes étrangers, avec leur « force » esthétique propre, dans les pages de *Prometeo* :

> La traducción de los escogidos es lo único que hace inefable la vida. Porque lo fuerte con « su » fortaleza, lo excesivo, lo supremo, lo compaginable con sus antologías, no ha existido en nuestra tierra. Sólo se inicia en esta juventud.
> *Prometeo* quiere […] –¡ admirable Ricardo Baeza !– que una vez por lo menos se salga de la idiosincrasia consabida, mortal, pintoresca y mediocre y se salve el alma en esa libertad rara, personal, ascendente, en ese desconocido en el que después de perdidos comenzamos la verdadera posesión de nosotros mismos. (XVIII, 1910, 343-344)

Cet éloge de la traduction fait, en creux, le portrait des pairs (et « pères » littéraires) des collaborateurs de *Prometeo*, assemblés en un « doloroso yermo español » (344). La critique est d'autant plus dure (« brota una terrible agresividad parricida », 343) qu'elle veut signifier l'indépendance radicale qui a été conquise grâce à la traduction :

> Sin esos hombres [les auteurs traduits], hubiéramos estado secuestrados, hubiéramos padecido algo como una terrible enfermedad, de incuria […]. Nos sentimos menos hijos únicos de padres sin sobrepujar, abúlicos y conservadores. Tenemos ya hermanos que nos creen, pues la verdadera creación es de hermano a hermano, de amigo a amigo, de insurgente a insurgente. Creación que pone después en camino de independencia […].
> Nuestro clamor es el clamor de los que se han salvado de un peligro mortal que espontáneamente hace gritar la blasfemia (343-344).

On le voit, au travers du « clamor » final, le ton est celui du manifeste – un manifeste qui repose sur l'acte de traduction, présenté ici comme un élan subversif dans la mesure où il fait entendre une autre voix. La traduction constitue, en cela, un indice de la lézarde du système de références de l'époque. La tâche du traducteur est donc de la plus haute importance. C'est pourquoi la « Loa » citée précédemment s'adresse à l'« ¡ admirable Ricardo Baeza ! ». Dès 1909, un compte rendu de la traduction du *Sueño de una tarde de primavera*, de Gabriele d'Annunzio, témoigne de l'enjeu que représente la figure de Baeza pour la revue :

> Ricardo Baeza es un muchacho joven, fantástico. […] Se nos representa como dentro de uno de esos sobres – en que recibimos sus cosas – que él lacra con lacre dorado, y en los que grava la figura enhiesta, y hermética de la *Esfinge* ; como si tal fuese su blasón.
> Esperemos que quiebre la esfinge de lacre y rompa el sobre si es que se decide al fin, porque de eso ha de provenir lo *nuevo*, lo inaudito, ese algo que es toda nuestra inquietud. (V, 1909, 96-97)

« Quebrar », « romper », « lo *nuevo*, lo inaudito », la « inquietud » : autant de termes qui disent combien Baeza – figure à part entière de *Prometeo*[57] – participera pleinement de la dynamique de rupture de cette dernière.

Né en 1890, il commence sa carrière littéraire de façon professionnelle en figurant parmi les collaborateurs de l'anthologie de Díez-Canedo et Fortún, *La poesía francesa moderna* (1913), où il traduit des poèmes en prose d'Aloysius Bertrand (11-15) et de Baudelaire (28-30). Il avait auparavant signé sa première traduction dans les pages de *Prometeo*, avec « Las santas del paraíso », de Remy de Gourmont (IV, 43-52) ; il a alors dix-neuf ans[58]. Dès la seconde moitié des années 1910, il se lance dans une œuvre colossale de traduction qu'il poursuivra avec une intensité et une dévotion prodigieuses

[57] Soria Olmedo affirme symptomatiquement que : « Por las páginas de *Prometeo* desfilan Mistral, O. Wilde, M. Schwob, P. Fort, G. Rodenbach, d'Annunzio, Whitman, Maeterlinck, R. de Gourmont, F. Jammes, Rachilde, Verhaeren, Colette, [sic] Willy y, entre los españoles, F. Trigo, « Colombine » por supuesto, Hoyos y Vinent, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, E. Rodríguez Ángel, Andrés y Edmundo González Blanco, Cansinos Assens, Ricardo Baeza como traductor » (1988, 30-31). C'est donc Ricardo Baeza, arborant son titre de traducteur, qui ferme ce cortège un peu pêle-mêle et devient une personnalité de la revue.

[58] Il est à noter, par ailleurs, que le premier livre que publie Ricardo Baeza est une traduction de Gabriele d'Annuzio en 1909 : *La ciudad muerta*, Madrid, El Trabajo. Il s'agit cependant d'une publication à compte d'auteur, comme le déclare Baeza dans un entretien avec Enrique Canito « Encuentro con Ricardo Baeza », *Ínsula*, Madrid, 82, 15-X-1952, p. 10.

jusqu'à la fin des années 1930[59]. Ses auteurs de prédilection sont Gabriele d'Annunzio et Oscar Wilde, dont il publie au moins une traduction chaque année, à partir de 1917, pour finalement entreprendre, au seuil des années 1930, de publier les œuvres complètes (Anderson, 1994, 230-231). Parallèlement, en 1916, il fonde à Madrid, avec les frères Calleja, une maison d'édition baptisée du nom éloquent de Minerva, qui deviendra, deux ans plus tard, Atenea, et dans laquelle il publie nombre de ses traductions. Enfin, en 1919, il fonde sous ce même nom d'Atenea sa propre compagnie théâtrale, où il assume les fonctions de directeur artistique.

Des soixante traductions de textes littéraires recensées au fil des pages de *Prometeo*, trente-six, au moins, lui sont attribuables et, ce, dans pas moins de quatre langues : français, anglais, italien et portugais[60] – ce qui lui valut le surnom de *Ricardo Baeza Traduxit*. Ce qui est plus intéressant encore, c'est que le choix des auteurs à traduire pour la revue était, dans la pratique, largement partagé entre Ramón Gómez de la Serna (qui dirige *Prometeo* dès 1909 et y appose sans réserve son sceau esthétique) et Ricardo Baeza (le traducteur principal de la revue, qui parvient à imposer ses choix et ses réticences)[61]. Les quelques fragments de leur correspondance qui ont été publiés à ce jour par Andrew Anderson[62] reflètent l'échange entre les deux écrivains et le rôle actif de Baeza dans les critères de sélection de la revue :

> Habías pensado en algún italiano y en algún alemán contemporáneo de los nuevos y jóvenes y me parece extraordinariamente bien, interpolados en primer término entre los maravillosos decadentes. (carta nº 17 : [M] 3 de julio 1910). (2002, 11)

Cette citation présente cependant un autre intérêt. Elle fait explicitement référence à un phénomène d'« interpolation » du moderne dans l'ancien au cœur de *Prometeo*, tendance générale de la revue, mais qui se manifeste de façon exemplaire dans le choix

[59] Et ce uniquement pour la phase la plus productive de son activité de traduction. On en voudra pour preuve la bibliographie de cette étude (dont l'inventaire, fondé sur la collection de la B.N.E., est probablement loin d'être exhaustif).

[60] Certaines des traductions de *Prometeo* ne sont pas signées, notamment plusieurs traductions de l'allemand.

[61] Il refusera, par exemple, catégoriquement, de traduire Rimbaud ou Claudel que Gómez de la Serna lui réclamait (Anderson, 2002, 8-9, 11-13).

[62] Cet échange épistolaire contient notamment des lettres du début des années 1910 (en 1909-1911, Ramón séjourne à Paris, mais poursuit sa collaboration avec *Prometeo*, par l'intermédiaire de Baeza). Les propos échangés dans cette correspondance, à ce jour inédite et conservée à la Residencia de Estudiantes de Madrid sont aussi explicites que fondamentaux pour une meilleure connaissance de l'œuvre première de Baeza et de son rôle de médiateur culturel.

des auteurs traduits. Certes, les « nuevos y jóvenes » évoqués ici ne le sont peut-être pas vraiment – les plus jeunes des auteurs étrangers traduits étant, outre Marinetti, le benjamin, Colette, Camille Mauclair ou Paul Fort (Anderson, 2002, 12). Toutefois, les traductions de Baeza introduisent pour la première fois en langue espagnole des auteurs et des textes aussi subversifs que le *Manifeste du futurisme*, de Marinetti, bien sûr, mais aussi *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont ou *Le livre de Monelle*, de Schwob. L'incipit des *Chants de Maldoror* qui a été retenu par Baeza (IX, 1909, 69-78) se présente ainsi comme un « éloge de la cruauté », véritable morceau de bravoure anticonformiste, *incarné* tout d'abord dans l'image du sourire lacéré (70), puis dans le portrait de la laideur de Maldoror (77-78). Du *Livre de Monelle*, ce sont les « Paroles » liminaires qui ont été traduites par Baeza (VI, 1909, 41-51). La tonalité de l'extrait retenu[63] est, ici encore, des plus iconoclastes : « Destruye, porque toda creación viene de la destrucción. » (45) Monelle déclare l'opposition farouche du moderne à l'ancien (« para imaginar un arte nuevo hay que romper el arte antiguo », 45) et fraye des voies esthétiques très proches des futurs canons avant-gardistes : « Mira todo bajo el aspecto del momento » (46) ; « Ten la contemplación atomística del universo » (48) ; « Asómbrate de todo. […] La razón, siendo permanente, la destruirás […] Olvida todo » (50). On remarquera, d'ailleurs, qu'il se produit une sorte d'émulation entre les traductions et les textes originaux novateurs publiés dans *Prometeo*, puisque c'est dans ce même numéro VI, qui traduit à la fois Schwob et Marinetti, que paraît également « El concepto de la nueva literatura » de Gómez de la Serna. La traduction prométhéenne remplit donc bien la fonction tracée par la « Loa » de « poner en camino de independencia » par le contact avec l'inconnu. Et c'est aussi l'un des sens de la première épigraphe placée en tête de cette étude : la richesse de la revue lui vient de la diversité et de l'ouverture dont elle sait faire preuve. Le cosmopolitisme de *Prometeo* incarné par le tandem – indissociable à mes yeux – Ramón Gómez de la Serna-Ricardo Baeza est un indéniable ferment de nouveauté, ce qui explique la place de choix qui est faite à la traduction d'œuvres étrangères dans la revue. En ce sens, les « nuevos y jóvenes […] interpolados en primer término », ce sont aussi, comme le suggère

[63] L'extrait donne évidemment une vision parcellaire, et donc partielle de l'œuvre, mais c'est là précisément le principe de la traduction qu'adopte *Prometeo* et dont elle peut jouer, en sélectionnant le « caractère » du texte (autre notion essentielle du « Concepto de la nueva literatura ») qui correspond le mieux à son esthétique.

Anderson (2002, 12), les auteurs étrangers encore inconnus en Espagne. Il est intéressant, à ce titre, de voir comment Baeza décrit en quoi consiste son « activité littéraire » au sein de *Prometeo* :

> […] aunque entreverándola con algunas páginas críticas y poemas en prosa, con una labor de traducción sostenida, *dando a conocer nuevos autores extranjeros, hasta entonces totalmente ignorados en España* : Swinburne, Marcel Schwob, Lautréamont, Colette, Francis Jammes, Remy de Gourmont, Rodenbach (1955, 3, je souligne).

Outre cette dimension inédite, les traductions de Baeza m'importent aussi pour la perspective dans laquelle elles sont envisagées, c'est-à-dire la dimension critique qui leur est intrinsèquement liée[64]. À la fin de l'année 1910, Baeza accompagne certaines de ses traductions d'un portrait liminaire de l'auteur[65]. Ces portraits critiques sont succincts et la préoccupation formelle, toute moderniste, y est l'un des points de mire de Beaza, mais le traducteur-critique est tout de même soucieux de présenter la singularité et la *nouveauté* des œuvres qu'il traduit. Ils constituent la première étape du travail de critique de Baeza, qu'il poursuit dans les prologues et essais qu'il publie indépendamment à partir de 1916. Chaque fois, il tente de déceler le ferment de « révolution » ou de modernité littéraire qui anime les textes qu'il choisit. Ainsi, même Diderot, dans le prologue de la traduction *La paradoja del comediante*, devient sous la plume critique de Baeza,

> el verdadero Precursor de la Revolución, desde el punto de vista filosófico, político y literario. Netamente democrático, antiteológico y antimetafísico, toda su obra es una rebelión contra las disciplinas religiosas y sociales que sojuzgan el pensamiento y el desarollo de su personalidad. Acaba con la vieja escolástica y prepara las realizaciones del siglo XIX. […] Literariamente, abre el camino de la novela realista (*La religiosa*, en especial), del drama moderno (*El hijo natural* y *El padre de familia*) y de la crítica sintética. (1920, 5-6)

Ce portrait, comme nombre d'autres de Baeza (en particulier ceux de Wilde, d'Annunzio, Dostoïevski et Suarès), est très intéressant, car le traducteur-critique y relève les tendances, démarches et préoccupations esthétiques qui sont affines aux

[64] Baeza rappelle dans un article de *El Sol* que le traducteur se doit d'appréhender le style, la tonalité, certes, mais aussi l'enjeu culturel du texte qu'il s'apprête à traduire – condition indispensable pour que la traduction « nos dé la impresión de haber sido escrita directamente en el idioma de la versión » (26-X-1928, 1).

[65] C'est le cas pour Remy de Gourmont (XXII, 728-731) et Rachilde (XXIV, 926-929).

siennes. En l'occurrence, l'essai critique, les problématiques du théâtre *moderne* et la question du roman (le roman du XX^e^ et non plus du XIX^e^ siècle, évidemment) seront les trois grands axes thématiques que Ricardo Baeza développera, à compter du printemps 1920, dans le quotidien madrilène *El Sol* où il obtiendra le poste de *redactor corresponsal*.

Les collaborations de Ricardo Baeza à *El Sol* sont tout d'abord ponctuelles et irrégulières, puis, dans la seconde moitié des années 1920, elles prennent la forme de chroniques suivies (les « Folletones de *El Sol* », « Temas literarios » et autres « Marginalia ») où Baeza décline les notices biographiques, comptes rendus de traductions littéraires et plusieurs séries d'essais critiques sur différents thèmes qui lui tiennent à cœur. En 1928, il consacre, par exemple, cinq articles à exposer et défendre sa conception personnelle de la traduction[66]. Celle-ci s'insère dans un éloge du cosmopolitisme que Baeza associe avec l'orée des années 1910 :

> De quince años a la fecha, este estado de cosas [el apartamiento español de la vida europea] ha cambiado radicalmente. […] Es indudable que el espíritu de internacionalidad va cada día ganando terreno y rebajando fronteras. […]
> Este espíritu del tiempo tiende, cada día más, a crear una mentalidad internacional, común a toda la colectividad humana, donde se fundan las diferentes características nacionales y se concilien todas sus contradicciones y antagonismos (2-X, 1).

L'argumentation est assez transparente : il s'agit de s'inscrire en faux contre l'idée que la traduction menace le patriotisme espagnol. En 1916, dans son prologue à une traduction d'André Suarès, Baeza décrit les années 1910 comme : « estos momentos de insidia, en que una propaganda caprichosa desfigura la realidad de los hechos, tendiendo a mostrarnos una Francia hostil a nuestro genio e incompatible con nuestras aspiraciones » (11). La crainte, en particulier, des *afrancesados* ou des *europeizantes*, suscite parmi la communauté intellectuelle des réactions qui vont du « Somos cisternas y debiéramos ser manantial », d'Ortega y Gasset, à la condamnation d'une véritable « colonización literaria » (Gallego Roca, 1996, 25-27). Aux côtés de Díez-Canedo, Fortún et d'autres encore, Baeza s'engage, au contraire, dans la voie d'une œuvre de

[66] 2-X, 1 « El espíritu de internacionalidad de las traducciones » ; 9-X, 1 « Traduttore : traditore » ; 13-X, 1 « El traductor como artista » ; 26-X, 1 « Literalidad y literariedad » ; 15-XI, 1 « La pérfida errata del traductor sin imaginación ».

traduction capable de « pone[r] a la literatura española en sintonía con las nuevas literaturas europeas » (*id*., 27).

D'un point de vue technique, Baeza défend une traduction littéraire (et non littérale), ce qui suppose qu'elle soit faite par un écrivain – qui plus est, un écrivain qui présente des affinités avec l'auteur traduit (26-X), ce qui m'intéresse au premier chef. On l'a vu, depuis l'époque de *Prometeo*, le choix des traductions répond, chez Baeza, à des critères esthétiques précis et, à ses yeux, la traduction est à mi-chemin entre l'œuvre de création pure et l'œuvre critique (2-X). C'est la raison pour laquelle il revendique la traduction comme un art à part entière, qui contribue à explorer l'expressivité de la langue d'arrivée tout autant que l'œuvre originale la sienne propre. En cela, la traduction n'opère pas seulement sur la langue originale qu'elle transpose, mais doit incorporer cette dernière pour lui donner corps dans une langue nouvelle : « toda traducción es una obra genuina de recreación o, más exactamente aún […] de transustanciación. » (13-X) Dans cette perspective, l'acte de traduction permet d'intégrer la modernité poétique de l'œuvre-source dans le patrimoine espagnol et suscite un phénomène d'émulation (« su función sigue siendo esencialísima y de primer orden en la disiplina interior y formativa del hombre de letras », 13-X – c'est ce qu'illustre le cas exemplaire du numéro VI de *Prometeo*, où se cotoient l'essai ramonien « El concepto de la nueva literatura », la traduction du manifeste de Marinetti paru dans *Le Figaro* le 20 février 1909 et celle des « Paroles de Monelle » de Schwob).

Par ailleurs, si Baeza pose le problème du statut du traducteur et revendique pour la traduction le statut d'*œuvre* artistique de plein droit (« No; una traducción no es una labor secundaria ni un trabajo puramente mecánico », 9-X-1928, 1), c'est aussi parce que lui-même est peut-être davantage considéré comme traducteur qu'écrivain au sens plein du terme[67]. Hormis les quelques poèmes en prose qu'il publie dans *Prometeo* et un carnet de voyage en Irlande (1931), Ricardo Baeza n'a pas d'œuvre de création en tant

[67] Ramón signale cette contradiction dans son préambule à « *La Ciudad muerta*, por Gabriel D'Annuncio [*sic*] » : « ¿Demostrándosenos tan acabado en la traducción, viéndose en ella sus vestigios y pudiéndose si quiere entre lo dannunciano de la obra los trozos personales, inequívocos de una juvetud extraordinaria, cómo es que se aviene a verse así suplantado por el que traduce, pudiendo suplantarle airosamente? » (VI, 1909, 100).
Baeza lui-même évoque dans « Apparuit jam beatitudo nostra » le dialogue du poète avec sa Muse que, dans un premier temps, il ne reconnaît pas (il la confond avec Laura, Francesca, Iseult, etc.). Celle-ci le lui reproche en ces termes : « las voces de los otros han ahogado la tuya » (XV, 96). S'agirait-il là du sort périlleux du traducteur ?

que telle. En 1921, alors qu'il commente les éditions de la maison Atenea, Jean Cassou note :

> Peut-être Ricardo Baeza se laisse-t-il trop écraser par le poids des bibliothèques, par sa religion des grands artistes, son culte pour Wilde, Nietzsche ou Suarès. Il y a en lui-même un autre créateur, peut-être, qui s'ignore. Quoi qu'il en soit, son œuvre est salutaire (519-520).

C'est là une première limite de la lézarde baezienne, qui ne doit pas, cependant, occulter la dimension « salutaire » réelle de son œuvre.

Là où, par ailleurs, Ricardo Baeza apporte un réel souffle innovant, c'est dans son œuvre militante pour un théâtre moderne[68]. D'octobre 1926 à janvier 1927, il consacre une série d'articles, intitulée « En torno al problema del teatro », à la nécessaire « réforme » (19-X) de la scène espagnole. L'enjeu est pour lui capital, car le théâtre représente à ses yeux « una obra de colaboración y producto de la colectividad » (19-X) qui met donc en jeu la culture d'un pays. Or, Baeza souligne le défaut d'organisation du théâtre en Espagne qui naît, selon lui, d'un déséquilibre entre les différents *acteurs* de la scène espagnole, dont il analyse successivement les rôles pour montrer qu'ils tendent à s'inverser (l'auteur dépend du bon vouloir de l'acteur qui est subordonné aux goûts du public). Après avoir brossé le sombre tableau de la crise scénique espagnole[69], Baeza s'attache à proposer des solutions qu'il hiérarchise selon deux niveaux : celui des instances de réception – le public, la critique – et celui des instances de production – les acteurs, dramaturges et compagnies théâtrales. Pour les premières, il préconise de rénover le jeu des acteurs ; de rétablir la vraie fonction de la critique ; de consacrer davantage de place au théâtre dans la presse (réduite à la portion congrue de *reseñas* le plus souvent complaisantes) ; enfin, de donner des conférences publiques sur le sujet « en que se expusiera la importancia del teatro y la necesidad para la cultura nacional de

[68] L'engagement de Baeza en la matière a été étudié avec précision par Andrew Anderson (1994, 1994 (2) et 2000) ; je voudrais simplement en réaffirmer ici la portée.

[69] Voir la série d'articles sur les différents acteurs de cette crise, parus dans le quotidien madrilène *El Sol*, entre octobre 1926 et janvier 1927 : « El trascendental problema del teatro » (19-X-1926, 1) ; « La hidra » (27-X-1926, 1) ; « El menos culpable » (2-XI-1926, 1) ; « Criticón, critilo y compañía » (6-XI-1926, 1) ; « El carro de Tespis » (11-XI-1926, 1) ; « Nuestra farándula » (15-XI-1926, 1-2) ; « Telón adentro » (19-XI-1926, 1) ; « Empresas y empresarios » (22-XI-1926, 1) ; « Una aclaración y una apología » (25-XI-1926, 1) ; « De la organización teatral » (29-XI-1926, 1) ; « La manufactura teatral » (3-XII-1926, 1) ; « Ojeada retrospectiva » (8-XII-1926, 1) ; « La lacra del industrialismo » (15-XII-1926, 1) ; « Táctica industrial » (20-XII-1926, 1) ; « Nacionales y extranjeros » (28-XII-1926, 1) ; « La Escena como institución moral » (8-I-1927, 1) ; « Capítulo de soluciones » (18-I-1927, 1) ; « Necesidad de una acción pública » (22-I-1927, 1).

que la masa prefiera el buen teatro al malo, etc. » (18-I). Quant aux secondes, les solutions pratiques avancées sont, par exemple, la création de compagnies soutenues par l'État chargées de représenter « aquellas obras de importancia que, por no considerarse lo que llama "de público", no suben hoy jamás a nuestra escena » ; la réglementation des compagnies, notamment, par la nomination d'un directeur artistique responsable ou encore la création d'une société dramatique (22-I). À chaque fois, Ricardo Baeza encourage à s'inspirer de la nouveauté étrangère. Il manifeste ainsi une volonté de rupture avec le théâtre dominant de son époque – le monopole du théâtre commercial toujours en vigueur en Espagne – et, surtout, s'engage de façon active (il assume lui-même la fonction de directeur artistique pour la compagnie Atenea qu'il a fondée en 1919) dans la réforme *scénique* espagnole. Car c'est bien du point de vue scénique que le problème se pose spécifiquement en Espagne, où la rénovation ne se fait pas, alors que les groupes d'avant-garde commencent à fleurir dans le reste de l'Europe. Si bien que les intellectuels se concentrent sur la problématique théâtrale davantage que sur les autres genres qui n'ont pas besoin de s'incarner à la scène pour acquérir leur pleine existence (et qui ont déjà été au cœur des débats littéraires avec la question du *modernismo*). Il n'est donc sûrement pas anodin que les premières expérimentations esthétiques au travers du nombre considérable de traductions de pièces étrangères de Baeza aient lieu dans le domaine du théâtre.

Mais il reste, précisément, la question des autres genres littéraires… Et sur ce point Ricardo Baeza ne semble pouvoir renoncer au maintien de la « horma clásica » (24-VI-1927). Entre juin et août 1927, il publie dans *El Sol* une série de « Marginalia »[70] qu'il rassemble ensuite dans un essai intitulé *Clasicismo y Romanticismo* (1930 ?). La distinction entre les deux notions considérées dépasse les clivages de l'historiographie littéraire au sens strict : « *clásico* y *romántico* no constituyen sino dos maneras de ser esenciales del espíritu humano » (14-VI). Ces deux modes s'opposent, selon Baeza, dans leur visée (le classicisme professant une adhésion sans faille à la vérité des choses, tandis que le romantisme est le règne de l'égolatrie et de la recherche forcenée de l'originalité) et leur finalité (le premier obéissant à une fin extérieure, d'ordre moral ; le

[70] 14-VI, 1 « El tema del clasicismo » ; 18-VI, 1 « Clásicos y románticos » ; 23-VI, 1 « Teoría del clasicismo » ; 24-VI, 1 « Horma clásica » ; 28-VI, 1 « Clásicos y superclásicos » ; 8-VII, 1 « Soledades literarias » ; 24-VII, 1 « *Post scriptum* aclaratorio » ; 31-VII, 1 « Las influencias y la personalidad » ; 5-VIII, 1 « Ambiciosos y vanidosos » ; 10-VIII, 1 « Egotismo y clasicismo ».

second recherchant la gratuité d'un art purement « récréatif »). Ce qui gêne souverainement Baeza, c'est le fait que, si l'auteur classique crée en accord avec la vérité, le romantique, lui, veut séduire et poursuit avant tout l'*effet*. C'est-à-dire qu'il agit non pas sur la réalité mais sur l'état d'âme du public *pour* lequel il écrit. Donc, dans une certaine mesure, il « simule » et se rapproche dangereusement de l'apparence au lieu de l'essence (24-VI). Dans tout cet exposé, Baeza oscille donc entre la conviction (vacillante) que « no es menos cierto que la inspiración romántica ha producido en todos los tiempos, al lado de una balumba de estruendas nimiedades, obras magníficas y perdurables » (18-VI) et le système de références classiques, inamovibles à ses yeux. Il ne se prive pas, d'ailleurs, de décocher quelques pointes à l'attention de ses petits camarades en *-istes*,

> Las piafantes legiones de vanguardia, futuristas, ultraístas, creacionistas, dadaístas, expresionistas, superrealistas y demás explosionismos, repertorio infinito, filón inagotable en que basar todo un laboreo de la greguería, la intelección y la hipopsíquia… […] Y cotéjese la anterior descripción con la actividad de casi todo nuestro actual movimiento artístico, y se encontrará justificado que apuntásemos su frenético romanticismo. (23-VI)

Autant dire que Baeza ne ménage pas ses critiques à l'encontre des « *nova novorum* », à qui il reproche leur manque de cohérence (« desarticulación ») au sein du mouvement intellectuel espagnol contemporain (14-VII). Il préfère donc se faire l'intercesseur d'un « Dostoiewsky clásico » (30-VI) que celui des premiers écrivains d'avant-garde (1930, 42).

D'ailleurs, si l'on y regarde de plus près, ces hésitations, voire réticences, sont tangibles dès les traductions prométhéennes. La dimension « moderne » des textes choisis par Ricardo Baeza dans le cadre de la revue est finalement plus *théorique* que pratique : la coloration dominante est, encore et toujours, moderniste. Exceptés les trois noms commentés plus haut (Marinetti, Lautréamont et Schwob), ceux de Wilde et de Maeterlinck comme figures fondatrices d'un théâtre moderne ainsi que celui de Saint-Pol-Roux dont le « métaphorisme »[71] eut l'influence que l'on sait sur les surréalistes, la majeure partie des auteurs traduits par Baeza dans le cadre de *Prometeo* ressortissent

[71] Voir Gérard Macé, « Une définition sans fin », *in* Saint-Pol-Roux, *Vitesse*, Mortemart, Rougerie, 1973, p. 7.

aux courants de la *fin de siècle*, symbolistes, décadents, *raros*, etc. (Anderson, 2002, 11-13).

Cette tendance se trouve encore confirmée par la tonalité des quatre textes originaux publiés par Ricardo Baeza dans *Prometeo* : « La escalera de oro » (VIII), « El libro de los vencidos » (X), « Díptico » (XII) et « Aparuit jam beatitudo nostra » (XV). Y alternent, sous la forme de « fábulas » atemporelles, des motifs symbolistes (accompagnés du lexique et du bestiaire qui leur sont propres : « ambarino », « heliotropo », « pavo real », « unicornio », etc.) ; une rêverie sur les mots et leurs connotations teintées d'un chromatisme symbolique ; enfin, un érotisme *fin de siglo* inspiré, plastiquement, des préraphaélites anglais et, littérairement, de Wilde ou, en moins *hors-nature*, de Rachilde (Litvak, 1979, 2-3). La prose est lyrique, rythmée en paragraphes versifiés et l'imaginaire qu'elle convoque est une pure réminiscence de la poésie symboliste :

> Y tú te asomas a tu balcón, princesa, y entre las gemas de tu tocado, los oros de tu atavío, tus labios son rojos y finos y sonríen. […]
> Y bajo la ceniza de tus cabellos, el alabastro de tu frente, son dos gotas de agua tus pupilas. […]
> ¡Princesa de las lluvias, princesita del agua, princesita! (VIII, 51)

Ainsi donc, la figure littéraire de Ricardo Baeza ne va pas sans une certaine ambivalence esthétique. Elle incarne les deux logiques qui cohabitent au sein de *Prometeo* : la rémanence du symbolisme-modernisme et l'ouverture cosmopolite sur des théories nouvelles – suivant les deux versants de l'innovation de la revue : réflexion esthétique et tentative d'impulsion d'un nouveau souffle dramaturgique[72]. Baeza incarne à la perfection dans ses choix esthétiques les tâtonnements entre le socle et la lézarde. Il tend à une ouverture vers des tendances nouvelles, mais qui n'est pas encore consolidée. Il reflète en cela la rupture prométhéenne qui, on le voit, se fait avant tout au niveau de la « *conception* d'une nouvelle littérature ». Je rejoins ici pleinement l'observation de José-Carlos Mainer :

> Sucede que la literatura que allí [en *Prometeo*] se publica no siempre estuvo a la altura de los objetivos que intuía en su propia obra su mentor. *Prometeo* es un hito

[72] Ricardo Baeza, par ses traductions et critiques est donc bien une figure exemplaire de la dynamique prométhéenne : il fait le pendant des essais sur la « nueva literatura » et des expérimentations du « teatro muerto » ramoniens.

> señero en la historia de la traducción y la recepción de la literatura extranjera en España, a través fundamentalmente de la dedicación de Ricardo Baeza […], pero casi todos los textos que se publicarons correspondieron a la literatura decadentista, quizás el más convencional –aunque significativo– del *frisson* finisecular. (1996, 125)

Les revues d'avant-garde doivent mourir jeunes. (Pierre-Albert Birot)

Figure essentielle de cette époque de transition qui occupe les toutes premières décennies du XX^e^ siècle en Espagne, Ricardo Baeza Durán est aujourd'hui, pourtant, méconnu. De 1909 à 1939, il exerce une influence peut-être latente mais réelle sur la *scène* – dans tous les sens du terme – littéraire espagnole (Anderson, 1994, 229). Ne serait-ce qu'au vu de l'œuvre titanesque de traduction qu'il a su mener à bien, il me semble à présent indispensable de le réhabiliter dans son rôle de *médiateur culturel*. Et s'il participe des questionnements innovants de son époque avec, parfois, une certaine réserve, il est en cela exemplaire de la dynamique des années 1910 en Espagne, qui oscille entre un « socle » hérité de la fin du XIX^e^ siècle (où se mêlent *costumbrismo*, *decadencia*, *modernismo*) et de premières « lézardes » *proto*-avant-gardistes.

L'observation de cette coexistence socle-lézardes est précieuse : par le phénomène d'« interpolación » entre *nuevos* et *decadentes*, *Prometeo* et son traducteur principal donnent à voir le système constitué du modernisme au moment précis où il perd de sa cohérence. Depuis le dernier bastion du modernisme, ceux-ci incarnent une première percée qui restera tout d'abord sans écho, mais n'en inaugure pas moins une dynamique nouvelle. Selon José-Carlos Mainer,

> *Prometeo* fue […] el incruento campo de batalla que enlaza el declinante impulso romántico, la fiebre remitente del modernismo hispánico y el primer atisbo de vanguardia. Tres ingredientes que quizá pudiera resumir […] una concepción más amplia de la palabra modernismo. (1996, 108)

La revue *Prometeo* est un creuset à l'image du contexte esthétique des années 1910 qu'elle incarne et permet de comprendre : un entre-deux – entre *modernismo* et *vanguardia* – dont la critique contemporaine commence à mesurer les enjeux. Víctor García de la Concha coïncide sur ce point avec José-Carlos Mainer lorsqu'il évoque : « la gestación de la vanguardia literaria española en ese magma de pansexualismo y romanticismo desromantizado del último modernismo. » (1977, 79) J'ai voulu ici apporter une illustration de ce processus de « gestation », depuis l'observatoire privilégié de *Prometeo*. Le « punto de arranque y término de dos eras en la historia »

que représente la revue constitue aussi l'une des possibles ouvertures sur le vaste champ d'une étude des années 1910 encore à approfondir…

Laurie-anne Laget, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle – CREC

Bibliographie indicative

Traductions de Ricardo Baeza, par ordre chronologique (liste non exhaustive) :

D'Annunzio, Gabriele, *La ciudad muerta*, Madrid, El Trabajo, 1909.
Wilde, Oscar, *Una mujer sin importancia* (con prólogo de Tristán), Madrid, *Prometeo*, 1911.
Suarès, André, *Don Quijote en Francia* (traducción y palabras preliminares de Ricardo Baeza), Madrid, [s.n.] (Imp. Clásica Española), 1916.
Rachilde, *El demonio del absurdo* (con una nota crítica, biográfica y bibliográfica), Madrid, Renacimiento, 1916.
D'Annunzio, Gabriele, *La hija de Iorio*, (precedida de un ensayo sobre el teatro d'annunziano y seguida de un apéndice por Ricardo Baeza), Madrid, Minerva, 1917.
Wilde, *Obras completas de Oscar Wilde. El Príncipe feliz y otros cuentos* suivis de *La casa de las granadas*, Madrid, Minerva, 1917 (con palabras liminares del traductor, p. 9-24).
D'Annunzio, Gabriele, *Sueños de las estaciones*, Madrid, José Poveda, 1918.
Dostoievski, Fedor, *El eterno marido*, Madrid, [s.n.] (Tip. « Renovación »), 1918.
Hebbel, Friedrich, *Judith*, Madrid, Clásica Española, 1918.
Nietzsche, Friedrich, *Aforismos y sentencias*, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1918.
La Rochefoucauld, *Máximas y reflexiones morales* seleccionadas y traducidas por Ricardo Baeza, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1918.
Wilde, Oscar, *El crimen de Lord Arturo Savile y otros cuentos*, Madrid, Atenea, 1918.
— , *Frases y filosofías* entresacadas y traducidas por Ricardo Baeza, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1918.
Hebbel, Friedrich, *Reflexiones*, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1919.
Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1919.
Ibsen, Henrik, *Juan Gabriel Borkman*, Madrid : [s.n.] (Tipográfica Renovación), 1920.
Wilde, Oscar, *El abanico de Lady Windermere*, Madrid : [s.n.] (Tipografía Renovación), 1920.
Wilde, Oscar, La *importancia de llamarse Ernesto*, Madrid, [s.n.] (Tipográfica Renovación), 1920.
Diderot, Dionisio [sic], *La paradoja del comediante* (con una nota preliminar), Madrid, Calpe, 1920.
Wells, H. G., *El salvamento de la civilización*, Madrid, Calpe, 1921.
Bennet, Arnold, *Cómo aprovechar mejor la vida* et *Cómo vivir con veinticuatro horas al día* (con una nota preliminar), Barcelona, Mentora, 1928.
Harris, Frank, *Vida y confesiones de Oscar Wilde* (con prólogo, notas y apéndice por el traductor), 2 vols, Madrid, Biblioteca nueva, 1928.

ISSN 1773-0023

D'Annunzio, Gabriele, *Teatro completo* (traducción, prólogo y notas de Ricardo Baeza)**,** Madrid, Mundo Latino, [1929?].
Maugham, Somerset, *Oriente y Occidente* (traducción, arreglo (del inglés) y prólogo de Ricardo Baeza), Madrid, [s.n.] (Rivadeneyra), 1929.
Wilde, Oscar, *Palabras, ideas, crítica* (con una nota preliminar), Biblioteca nueva, *Obras escogidas de Oscar Wilde*, t. XI, 1929.
D'Annunzio, *Teatro completo*, I, *Sueño de una mañana de primavera. La Ciudad muerta*, (con nota preliminar del traductor), Madrid, Mundo latino, C.I.A.P., 1930.
Loos, Anita, *Los caballeros las prefieren rubias. Diario revelador de una señorita profesiona*l (traducción y prólogo), Madrid, Atenea, 1930 [2e éd.].
Ludwig, Emil, *Genio y carácter*, Barcelone, Juventud, 1932 [2e éd.].
Malinowski, Bronislaw, *La vida sexual de los salvajes del Noroeste de la Melanesia*, Madrid, [s.n.] (Tip. de Archivos), 1932.
Caillois, Roger, *El mito y el hombre*, Buenos Aires, Sur, 1939.
Ludwig, Emil, *Lincoln*, Barcelona, Juventud, 1949 [2e éd.].
Literatura epistolar (Selección), Barcelona, Éxito, 1951.
Schwob, Marcel, *La cruzada de los niños*, Madrid, Arión, 1958.
Ensayistas ingleses, estudio preliminar por Adolfo Bioy Casares, selección de Ricardo Baeza, Barcelone, Éxito, 1962.
Antología de poetas líricos castellanos, selección de Ricardo Baeza, México, Cumbre, 1979.

Textes originaux et essais de Ricardo Baeza :

1909-1910 : *Prometeo. Revista social y literaria*, Madrid, « La escalera de oro » (VIII, 1909, 49-65) ; « El libro de los vencidos » (X, 1910, 67-72) ; « Díptico » (XII, 1909, 92-93) ; « Aparuit jam beatitudo nostra » (XV, 1910, 89-97) ; « Remy de Gourmont » (XII, 1910, 728-731) ; « Rachilde » et « Comentarios » (XXIV, 1910, 925-929 et 969-974).
1930 : *La isla de los santos (Itinerario en Irlanda)*, Madrid, C.I.A.P.
1930 : *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid-Barcelone-Buenos Aires, C.I.A.P., [s.a. Dédicace autographe de 1930 sur l'exemplaire de la B.N.E.].
1931 : *Bajo el signo de Clio : Itinerarios (Inglaterra. Rusia. Extremo Oriente. Brasil. Mallorca)*, Madrid, Ulises, [2e éd.].
1932 : *En compañía de Tolstoy seguido de otros motivos e indicaciones*, Madrid, Renacimiento.
1943 : *El Greco y Berruguete, in Centenario de Emile Zola,* Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Española

Référence des articles critiques de Baeza consultés dans la presse des années 1920 :

El Sol, Madrid, 1920-1928.

Références bibliographiques citées dans cette étude :

Anderson, Andrew A., 1994, « Ricardo Baeza y el teatro », *in Anales de la literatura española contemporánea*, XIX, 3, p. 229-240.

—, 1994 (2), « Una inciativa teatral: Ricardo Baeza y su compañía dramática *Atenea* », *in* John P. Gabriele (dir.) *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt/ Madrid, Vervuert/ Iberroamericana, p. 29-41.
—, 2000, « La campaña teatral de Ricardo Baeza e Irene López Heredia (1927-1928): Historia externa e interna de una colaboración », *in Revista de literatura*, LXII, 123, p. 133-153.
—, 2002, « Decadentes y jóvenes nuevos "interpolados": Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo* », *in Boletín RAMÓN*, 4, Madrid, printemps 2002, p. 3-15.
Barrère, Bernard, 1980, *Jeunesses de Ramón Gómez de la Serna et genèse de son œuvre (1888-1936) : un journaliste ou un écrivain. Contribution à une sociologie de la littérature espagnole contemporaine*, 2 vols, Bordeaux, (Thèse inédite).
Buckley, Ramón et Crispin, John, 1973, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza.
Cansinos Assens, Rafael, 1925 (2^e édition), *La nueva Literatura*, 2 vols., Madrid.
—, 2005 [1982], *La novela de un literato*, 3 vols., Madrid, Alianza editorial.
Carnero, G., 1989, « José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española », *in* Cristóbal Cuevas García (éd.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, p. 13-29.
Cejador y Frauca, Julio, 1974, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, t. XIII (*Época contemporánea: 1901-1920*), Madrid, Gredos, (fac-similé de l'édition de 1920), p. 80-81.
Díez-Canedo, Enrique et Fortún, Fernando, 1913, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento.
Fernández Almagro, Melchor, 1923, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna », *in España*, Madrid, 362, 24-III-1923, p. 10-11.
Gago Rodó, Antonio, 1999 : « Los ensayos de Ricardo Baeza: ideas sobre el teatro », *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 10, nº 2, p. 81-95.
Gallego Roca, Miguel, 1996, *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España, 1909-1936*, Almería, Universidad de Almería.
García de la Concha, Víctor, 1977, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna », *in Cuadernos de investigación filológica*, III, 1-2 (mayo-diciembre de 1977), p. 63-86.
Gómez de la Serna, Ramón, 1996, *Escritos de juventud (1905-1913). Prometeo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Prologue de José-Carlos Mainer, « Ramón en *Prometeo* », p. 99-138.
—, 1996 (2), *Teatro de juventud (1909-1912). Prometeo II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Prologue de Gonzalo Sobejano, « El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna », p. 13-41.
Granjel, Luis, 1963, « Prometeo I. Biografía de *Prometeo* » et « Prometeo II. Ramón en *Prometeo* », *in Ínsula*, 195 et 196, Madrid, p. 6,10 et 3,10 respectivement.
—, 1963 (2), *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama.
Granjel, Luis S., 1968, « La novela corta en España (1907-1936). (I) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, junio 1968, p. 477-508 et « La novela corta en España (1907-1936). (II) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, julio 1968, p. 14-50.
Hernández Cano, Eduardo et Laget, Laurie-Anne, 2010 : « Trayectoria intelectual de un activista cultural: Ricardo Baeza en su tiempo (1909-1936) », prologue à la réédition de *La isla de los Santos* [1930], de Ricardo Baeza, à paraître.

Historia de la traducción en España, 2004 : Luis Pegenaute Rodríguez et Francisco Lafarga Maduell (coord.), Editorial Ambos Mundos, Salamanca.
Íñiguez Barrena, Lourdes, 2005, *"El Cuento Semanal": 1907-1912 (Análisis y estudio de una colección de novelas cortas)*, Grupo Editorial Universitario.
Litvak, Lily, 1979, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
López Molina, Luis, 2002, « La literatura francesa en *Prometeo* », *in Boletín RAMÓN*, 4, Madrid, printemps 2002, p. 52-62.
Navarro Domínguez, Eloy, 2003, *El intelectual adolescente : Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid, Biblioteca nueva.
Paniagua, Domingo, 1964, *Revistas culturales contemporáneas*, 1, *De « Germinal » a « Prometeo » (1897-1912)*, Madrid, Punta Europa.
Pedraza Jiménez, Felipe B. et Rodríguez Cáceres, Milagros, 1991, « La época del novecentismo y la vanguardia. La literatura española en su contexto », *in Manual de literatura española*, *X. Novecentismo y vanguardia*, Pamplona, Cénlit, p. 13-157.
Romero Ferrer, Alberto, 2004 : «De Araquistáin a Ricardo Baeza: La batalla teatral en la España de los locos años veinte», *Assaig de teatre : Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, nº 42, p. 181.
Sainz de Robles, Federico Carlos, 1971, *Raros y olvidados (La promoción de "El Cuento Semanal")*, Madrid, Editorial Prensa Española.
Salaün, Serge, 1992, « La "génération de 1927" : une appellation mal contrôlée », *in* Serge Salaün et Carlos Serrano (éds.), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX^e^-XX^e^ siècles*. *Question de méthode*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 107-118.
Salaün, Serge, 2000, « El simbolismo español », *in Actas del Congreso de Historia Contemporánea: siglo XX*, Valencia.
Salaün, Serge et Serrano, Carlos (dir.), 1988, *1900 en Espagne : un essai d'histoire culturelle*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux.
Sarmiento, José Antonio et Barrera José María, 1993, *Vltra* [fac-similé], Madrid, Visor libros.
Serrano, Carlos, 1994, « Les passeurs de siècle », *in* Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole*, 2, Paris, Fayard, p. 373-400.
Soria Olmedo, Andrés, 1988, *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid.
Toledano Molina, Juana, 2009 : « Ricardo Baeza: traductor y viajero », *in Estudios de literatura general y comparada*, Antonio Cruz Casado et Margit Raders (éds.), Lucena, SELGYC, p. 553-560.
Torres-Varela, Hilda, 1971, « 1900-1914 en Espagne », *in* Liliane Brion-Guerry (éd.), *L'année 1913. les formes esthétiques de l'œuvre à la veille de la première guerre mondiale*, 2, Paris, Klincksieck, p. 1052-1062.
Urrutia, Jorge, 1988, *El novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, [1981].
Wentzlaff-Eggebert, Harald, 1999, « Literatura y artes, arte y vida », *in Naciendo el hombre nuevo… Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Frankfurt am Main/ Madrid, Iberoamericana.

Autoportrait et stratégies de détournement dans les prologues de la presse critique espagnole du XVIII^e siècle

Résumé
L'objet de cet article est d'étudier l'autoprésentation fictive à laquelle se livrent les journalistes de la presse critique espagnole du XVIII^e siècle. A travers l'analyse de neuf titres emblématiques, il s'agit de déterminer quelles sont les stratégies mises en place par les auteurs pour adapter les normes d'écriture du prologue et dans quelle mesure ces stratégies sont autant de lézardes d'un socle rhétorique préexistant.

Resumen
El objeto de este artículo es estudiar la autopresentación ficticia que desarrollan los periodistas de la prensa crítica española del siglo XVIII. A través del análisis de nueve títulos emblemáticos, se trata de determinar cuáles son las estrategias establecidas por los autores para adaptar las normas de escritura del prólogo y en qué medida estas estrategias son otras tantas grietas de un zócalo retórico preexistente.

Abstract
This paper examines the fictitious autopresentation carried out the journalists in the Spanish critical press of the 18th century. The prupose, through the analysis of nine emblematic titles, is to determine which are the strategies established by the authors to adapt the prologue writing standards and to what extent these strategies can be considered as so many cracks in a pre-existent rhetorical plinth.

Au cours de mes recherches sur la presse culturelle espagnole du XVIII^e siècle, j'ai relevé à plusieurs reprises des affirmations semblables à celle que l'on peut lire dans le premier numéro de *El Observador :* « Antes de empezar a publicar mis observaciones sobre los objetos exteriores debo comunicar al público el resultado de las observaciones escrupulosas que he hecho sobre mi índole, y sobre mi carácter. »[73] J'y voyais là la référence à un passage obligé du prologue auctorial[74] qui consisterait pour l'auteur – en l'occurrence le journaliste – à présenter au lecteur son tempérament, et éventuellement

[73] Marchena, *El Observador*, *in : Obra en prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, n° 1, p. 17.
[74] Selon la terminologie de Genette, dans *Seuils* (Paris, Editions du Seuil, 1987), est auctorial un discours préfaciel revendiqué par l'auteur réel ou prétendu de l'œuvre qui suit.

ISSN 1773-0023

ses principaux traits physiques, avant de se lancer dans l'œuvre à proprement parler. Cette obligation est d'ailleurs clairement évoquée dans le *Duende especulativo sobre la vida civil* lorsque l'auteur consent à se décrire :

> considerando, que la fortuna de una obra depende algunas veces de la calidad, estado, y papel, que hace el autor en el teatro del mundo ; y que ya es como ley aprobada, que para abonar, o desdeñar un escrito, es necesario saber, quién es su fabricante, de qué vive, qué conveniencias goza, qué conducta tiene ; si es alto, o bajo de talle ; hermoso, o feo de rostro ; si va de militar, o de hábitos, etc.[75]

Et l'on retrouve la même démarche dans *El Pensador* lorsqu'après avoir parlé de l'œuvre entreprise, le narrateur affirme :

> Ya está Vm satisfecho (señor Público) en orden a las principales dudas, que pudiera suscitarle esta obra ; pero falta lo más esencial, (dice Vm) que son las calidades, y circunstancias del obrero. Poco a poco. Aunque no me vendo, y que por consiguiente nada le importan a Vm mis calidades, quiero que seamos amigos, y es preciso empezar por darle gusto.[76]

On voit à travers ces formules liminaires que, de bon gré ou à contrecœur, le journaliste se doit de se présenter à son public. Or, dans la mesure où ces affirmations laissent systématiquement place à un refus de se présenter ou à un autoportrait largement ironique, il me semblait que, ce faisant, les journalistes du XVIII^{e} lézardaient une norme rhétorique forte, acceptée jusqu'alors par les écrivains et attendue par les lecteurs. Il ne me restait plus qu'à déterminer où et quand s'était constitué ce socle, procédé censément incontournable que la presse critique s'empressait pourtant de distordre pour lézarder le carcan de la tradition.

Rien de plus simple, me semblait-il. Afin de mener ce travail, j'ai donc sélectionné une petite dizaine de textes, tirés des journaux suivants : *El Duende especulativo sobre la vida civil*, *El Pensador*, la *Academia de ociosos*, la *Pensadora gaditana*, le *Censor*, *El Apologista universal*, le *Corresponsal del Censor*, el *Observador* et *Minerva o el Revisor general*[77]. Et j'ai choisi de les mettre en perspective avec les prologues des

[75] *El Duende especulativo sobre la vida civil,* Madrid, 1761, n° 6, p. 110-111.
[76] *El Pensador,* Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762-1763 ; 1767, n° 1, p. 12-13.
[77] Tous ces périodiques font partie de la catégorie de journaux culturels que Paul-Jacques Guinard désigne sous le nom de « spectateurs », dans son ouvrage *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre* (Paris, Centre de recherches hispaniques, 1973). Cette dénomination renvoie à

romans du Siècle d'or, car c'est à la Renaissance que naît véritablement le discours préfaciel dans son autonomie, au moment où apparaissent l'imprimé et le système de protection juridique de l'auteur.

Du lien entre prologue et autoportrait

J'aimerais tout d'abord indiquer ici les éléments théoriques qui viennent confirmer l'idée selon laquelle l'autoportrait constituerait un pilier du discours préfaciel.

Il est incontestable que dans le prologue auctorial, l'auteur se raconte au lecteur. Comme l'indique Henri Mitterand dans *Le discours du roman*[78], la préface relève de la catégorie du discours, dénomination qu'utilise Benveniste pour désigner un texte dans lequel quelqu'un s'adresse à quelqu'un, autrement dit dans lequel un *je* s'adresse à un *tu*. Et s'il faut bien sûr se garder de faire une identification entre la personne historique qu'est l'auteur et le personnage sous les traits duquel ce dernier se représente dans le prologue, il n'en reste pas moins que, comme l'affirme Anne Cayuela, « c'est dans le prologue que l'auteur prend la parole et se présente au lecteur. »[79] D'ailleurs Cicéron, déjà, incite les orateurs à parler d'eux-mêmes dans l'exorde, l'ancêtre du prologue. Selon *De l'invention*, il y a ainsi quatre moyens d'attirer l'attention de l'auditoire *:* « en parlant soit de nous, soit de la personnalité de nos adversaires, soit de la personnalité des juges, soit de la cause. »[80]

Mais le fait de dire *je*, de prendre la parole et d'assumer la paternité d'une œuvre implique-t-il nécessairement de se décrire soi-même ? Là encore on peut citer ce que dit Cicéron quant à la manière adéquate de parler de soi : en tant qu'orateurs, nous attirerons la bienveillance de l'auditoire :

> si nous évoquons sans arrogance nos actions, les services que nous avons rendus ; si nous minimisons les accusations qui ont été portées contre nous et quelques soupçons peu honorables que l'on a fait peser sur nous ; si nous rappelons quels

The Spectator, périodique anglais édité par Addison et Steele, à partir de 1711, et qui constitue le modèle par excellence des journaux critiques espagnols.

[78] Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 22.

[79] Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 161.

[80] Cicéron, *De l'invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, I 16, p. 77.

> ennuis nous avons essuyés et quelles difficultés nous menacent ; si nous employons une prière et une adjuration humbles et suppliantes.

On comprend alors qu'en termes d'autoportrait, les obligations sont bien maigres puisqu'il ne s'agit que d'évoquer les actions accomplies, de faire un récit d'événements plutôt que la présentation d'un tempérament. Pour l'auteur, se conformer aux règles canoniques du prologue, ce ne serait donc pas tant se décrire que d'expliquer l'objectif de l'œuvre et les conditions de sa publication, de s'excuser auprès des lecteurs pour les lacunes et les fautes qu'ils pourront rencontrer ou encore de justifier tel ou tel aspect qui pourrait surprendre (le titre, la longueur, la langue dans laquelle l'œuvre est écrite), si l'on en croit les éléments les plus fréquemment rencontrés au cours de la lecture des prologues du Siècle d'or. Cependant, puisque le rôle du prologue est certes de présenter l'œuvre qui le suit, mais aussi de lui servir de faire-valoir, on ne peut évacuer si facilement l'importance de la personnalité de l'auteur comme argument de vente. C'est ainsi que, selon Arnaud Tripet, parmi les obligations de tout prologue figure celle de fournir au lecteur des informations « *vita et mores*, qui le rassureront sur les compétences de l'auteur, sa formation, ses bonnes intentions »[81]. Moins incontournable que d'autres éléments traditionnels du prologue, l'autoportrait de l'auteur s'inscrirait ainsi dans une perspective stratégique : vendre l'auteur pour mieux vendre l'œuvre.

D'ailleurs, si, de nos jours, cette dimension peut atteindre des extrêmes avec la « starisation » de certains écrivains (pensons à Frédéric Beigbeder ou à Amélie Nothomb), il semblerait que les deux périodes qui nous intéressent ici soient, chacune à leur manière, particulièrement propices à l'affirmation de l'auteur. Le Siècle d'or, d'abord, parce que, comme on l'a souligné, on y voit l'avènement du statut d'auteur. C'est à cette condition qu'on peut lire dans l'avis liminaire placé à la tête des *Essais* de Montaigne : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre. » François Rigolot, à ce sujet, montre comment le XVI^e^ siècle voit se multiplier les prologues et autres pièces d'encadrement de l'œuvre littéraire, autant de stratagèmes de *captatio benevolentiae* « devant l'urgence de réveiller un public engourdi par la scolastique »[82] Mais c'est aussi le cas pour le Siècle des Lumières. Le XVIII^e^ est le siècle où l'individu

[81] Arnaud Tripet, « Aux abords du prologue », *in Versants. Prologues au XVI^e^ siècle*, n° 15, 1989, p. 11.
[82] François Rigolot, « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *in Cahiers de l'association internationale des études françaises*, mai 1990, n° 42, p. 123.

accède enfin à une certaine autonomie, le siècle où fleurissent les genres autobiographiques : journal, correspondance, mémoires. Si cette attention au *je* est sans doute moins présente en Espagne qu'en France et en Angleterre, on peut néanmoins penser que le rôle déterminant que jouent ces deux pays dans le développement de la presse espagnole peut contribuer à renforcer cette dimension. Deux périodes propices, donc, à des textes liminaires qui deviennent le lieu d'une revendication par l'auteur de son individualité et à un prologue qui inclut de manière plus ou moins complète une forme d'autobiographie, réelle ou non.

Enfin les prologues que j'ai sélectionnés parmi les journaux culturels espagnols du XVIII^e siècle ont, au-delà de la période dans laquelle ils s'insèrent, deux autres raisons d'être particulièrement affectés par la présence de l'autoportrait du journaliste. La première est que la presse à ses débuts a un grand nombre de détracteurs : beaucoup accusent les journalistes d'être incompétents, oisifs ou, parfois, intéressés. Cela incite ces derniers à prendre la parole en leur nom propre, et à faire référence à leur personnalité pour contrer les différentes accusations. La seconde raison est induite par la nature des périodiques culturels sur lesquels j'ai décidé de travailler ici. Ces « spectateurs » (cf. note 5) ont en effet une écriture bien spécifique. Sous un surnom comme « el hablador », « el pensador », « el duende » ou encore « el censor », le journaliste se met en scène et prétend observer, décrire et critiquer les mœurs de la société de son temps. On comprend que cette spécificité entraîne une posture énonciative originale, un « registro personalista »[83] à travers lequel le journaliste, loin de s'effacer comme aujourd'hui dans un souci de la plus grande des objectivités, dit « je ».

Les stratégies de contournement mises en œuvre

Théoriquement, il semble donc que l'on puisse partir du principe que dans les prologues des « spectateurs », le journaliste se doit de se présenter à ses lecteurs. Il convient à présent de déterminer de quelle manière il le fait… ou, plutôt, évite de le faire : au lieu de respecter les codes inhérents à cet autoportrait, il s'avère que les auteurs n'y font allusion que pour mieux les détourner. Je vais donc étudier les

[83] Inmaculada Urzainqui, « Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII », *in Anales de Literatura Española*, n° 11, 1995, p. 194 et p. 199.

différentes manières utilisées par les journalistes du XVIII[e] pour lézarder le modèle selon lequel ils sont censés écrire leur prologue.

Translation

Ce terme, certes un peu barbare, me semble évoquer assez justement une des catégories de lézardes qui affectent les codes du prologue. C'est que souvent, le journaliste impose à l'un ou l'autre des éléments qui constituent la norme rhétorique un glissement, une légère rotation. Et, par ce biais, il comble les attentes supposées du lecteur tout en jouant avec elles.

Cela peut consister à retarder l'apparition du portrait. Ainsi, si on nous fait part de la manière d'agir du *Duende* dans le *Duende especulativo sobre la vida civil* dès le premier numéro du périodique, la description de son tempérament n'arrive qu'au numéro 6. De même, dans le *Corresponsal del Censor*[84], la présentation (fictive) de la famille du journaliste se fait au numéro 2 et son portrait ne nous est présenté qu'au numéro 10. Dans la mesure où le prologue auctorial, par définition en position initiale, est là pour établir un pacte entre auteur et lecteur, on peut penser que déplacer l'autoportrait vers un quelconque numéro du périodique revienne à diminuer son importance, à faire savoir qu'il n'est pas si essentiel. À l'opposé de cette interprétation, on peut imaginer que c'est là jouer avec l'attente du lecteur, créer un phénomène de suspense. Toujours est-il qu'il y a déplacement de la figure imposée.

Une autre translation consiste à modifier la personne qui prend en charge le portrait. On rencontre notamment ce cas dans le numéro 10 du *Corresponsal del Censor* lorsque le journaliste raconte qu'il a été abordé par un lecteur de la manière suivante (p. 141) :

> me preguntó si era yo el Corresponsal del Censor, porque según las señas que le habían dado de mi persona, tales como nariz larga, ojos chicos y vivos, maltratado el semblante de las viruelas, rizos flotantes, cargado de espaldas, estatura mediana, de aspecto melancólico, y en el andar aire de esportillero hecho y derecho, no podía ser otro que esta misma mesmedad.

Au lieu de s'autoprésenter, le narrateur se sert donc du on-dit et du dialogue fictif pour donner à voir un pseudo-portrait de lui-même.

[84] *El Corresponsal del Censor*, Madrid, Imprenta Real, 1787-1788.

Enfin, le narrateur peut jouer sur l'identité de celui qui est décrit. Ainsi, dans le numéro 1 du *Duende especulativo sobre la vida civil*, on peut lire que les membres d'une *tertulia*, au moment de créer un périodique visant à réformer les mœurs, décident de cacher leur identité derrière un « duende », entre autres raisons parce que si l'examen de la société doit se faire en personne, il est nécessaire « [de] asistir invisible en cualquiera parte, para que nadie pueda disfrazarse, ni poner la mascarilla, en lo que dijere, o ejecutare ». (p. 17). Les différents membres de la *tertulia* prétendent donc revêtir à tour de rôle le costume du « duende » pour parcourir les différents lieux de la vie sociale – églises, *paseos*, *visitas*, théâtres – et observer leurs contemporains tout en restant dans l'ombre. Celui qui se trouve décrit comme « un hombre taciturno, melancólico, siempre cuidadoso de divulgar lo que le oprime el espíritu : un poco incrédulo, jamás lisonjero, algo paciente, y nada obsequioso » (n° 6, p. 112), ce n'est donc pas le journaliste lui-même, mais l'être imaginaire créé par lui. Dans *Minerva o el Revisor general*, alors que le *Revisor* rejette l'obligation de se décrire, c'est son correspondant « el Misántropo » qui s'y soumet dans le tome 9 du périodique, après avoir affirmé : « antes de entrar en materia me parece conveniente dar a Vmd. alguna idea de mi carácter y persona ».[85] Notons par ailleurs que la biographie qu'il donne à lire est clairement fictive et symbolique de l'évolution de la misanthropie au sein de la société espagnole. On peut également relever dans la *Pensadora gaditana* un jeu sur la personne qui est l'objet des regards. Ainsi, dans ce périodique, s'il s'agit bien de décrire le moi de l'écrivain – son caractère, son milieu social, ses compétences –, on peut mettre largement en doute la réalité de ce moi puisque tout porte à croire que cette Beatriz Cienfuegos qui dit prendre la parole ne soit en fait qu'un masque. D'ailleurs, comment expliquer autrement le fait qu'à plusieurs reprises, la *Pensadora* fasse allusion au fait que ses contemporains ne croient pas que le périodique soit écrit par une femme ?[86] Ou que la narratrice souligne si fermement son identité sexuelle au cours de ses discours ? Ainsi, pour Scott Dale, le véritable auteur serait un certain Don Juan Francisco del Postigo, prêtre andalou.

Dire et taire

[85] *Minerva o el Revisor general*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1805-1808, n° du 18 mars 1808, p. 9.
[86] Beatriz Cienfuegos, *La Pensadora gaditana*, edición de Scott Dale, Newark, Delaware, 2005, n° 4, p. 23.

Une autre façon de lézarder le socle rhétorique du discours préfaciel consiste à taire ce que l'on prétend dire ou à dire ce que l'on prétend taire.

Dans le *Duende especulativo*, par exemple, on lit l'affirmation suivante : « No encuentro cosa más fácil, que conocer al *Duende* entre un millón de personas. Con la más leve observación se le puede adivinar ; porque en todo es extremado, y singularísimo. Se le conocerá por la estatura, por el vestido, por sus gestos, y conversaciones. » (n° 6, p. 112). Mais si le narrateur souligne ici la facilité avec laquelle on peut reconnaître le *Duende*, la présentation qu'il en fait se limite à indiquer certains de ses traits de caractère et ne consiste en aucun cas à préciser, justement, sa stature ou son habillement. Cela va plus loin dans la *Academia de ociosos* puisqu'on y voit le narrateur remettre sans cesse à plus tard son autoportrait, pour finalement ne jamais se plier à la tradition. Ainsi, on peut lire au numéro 2 : « Otro mes daré alguna noticia de mi carácter, empleos, y ocupaciones »[87], puis à nouveau au numéro 3 : « Aunque el mes pasado di palabra a algunos de mis curiosos lectores, que mostraban desearlo con empeño, de dar alguna noticia, y razón de mi persona en el mes próximo, es palabra que por ahora no puedo cumplir, y la dilato a tiempo más oportuno. » (p. 131) C'est là une façon de faire référence à une norme, tout en contestant son bien-fondé. Quant à la justification de cet évitement, elle peut être plus ou moins sérieuse. Si on lit ainsi dans le numéro 6 du *Duende especulativo :* « ¿ qué provecho podrán sacar los curiosos de haber descubierto al *Duende ?* » (p. 116), le narrateur de la *Academia de ociosos* se veut plus moqueur lorsqu'il déclare : « No me parece que falto a alguna obligación de justicia. Lo primero : porque estos señores descendientes de Eva [les lecteurs] no han exhibido títulos, o instrumentos suficientes para probar el derecho, que tienen a conocerme. » (n° 3, p. 131) Une variante assez courante de cette technique consiste à évoquer la possibilité d'insérer un dessin ou une gravure représentant l'auteur, pour finalement ne pas le faire. Le *Pensador* fait ainsi allusion au « retrato, que se pondrá en la fachada de mis obras, cuando se haga la décima, o undécima edición » (n° 7, p. 29). Le *Censor* va même jusqu'à prétendre qu'il a fait réaliser un dessin de son visage, mais

[87] *Academia de ociosos*, Cádiz, Imprenta Real de Marina de Manuel Espinosa de los Monteros, 1763, n° 2, p. 73.

qu'il a décidé de ne pas le montrer, après s'être rendu compte du manque d'originalité de sa physionomie.[88]

Dire et ne pas faire, donc. Examinons maintenant un cas qui est en quelque sorte le pendant de cette technique : la prétérition. Le *Censor* s'adonne à cet exercice dans son discours 137 dans lequel, pour répondre à un lecteur qui lui reproche de ne pas avoir fait un prologue digne de ce nom, il propose à ce dernier de s'en charger, et lui fournit pour cela le matériel nécessaire. Ce faisant, le *Censor* écrit donc un prologue tout en refusant de le faire. Il évoque les difficultés rencontrées par les journalistes, les avantages que présentent le format et la périodicité du périodique, la question de la réception. Et il évoque les traits de caractère essentiels aux journalistes : « algún ingenio, una no vulga instrucción », « mucha laboriosidad », « una firmeza de alma poco común, y un fondo de patriotismo inagotable » (p. 88-89). Ces quelques éléments d'autoportrait sont certes très généraux, mais tracent malgré tout la liste des compétences du *Censor* lui-même.

Enfin, on peut rapprocher de ce jeu entre affirmation et négation une autre façon de lézarder le socle : celle du portrait en négatif. *El Observador* a recours à cette astuce lorsqu'il affirme : « No soy ni eclesiástico, ni togado, ni militar, ni casado tampoco, ni tengo ningún empleo por Rey ni Roque » (n° 1, p. 17). Le cas de *El Apologista universal* est légèrement différent, puisque c'est pour répondre aux hypothèses de lecteurs que le journaliste se lance dans un autoportrait inversé, basé sur le rejet de chacune de ces hypothèses. On peut ainsi voir le journaliste interpeller ses lecteurs : « debo deciros que ya *no soy de carácter religioso ;* que *no soy Padre, ni hay razón contra mí* […] ; y así de ahora en adelante, tendréis que hacer nuevas averiguaciones de mi estado, empleo, figura y demás motes que hayáis de ponerme ».[89]

Deuxième degré

À côté des lézardes que l'on vient de décrire, les plus savoureuses restent celles qui se définissent par un jeu sur les tonalités, à travers lequel les « spectateurs » tranchent avec le sérieux protocolaire de mise dans les discours préfaciels. Les journalistes remplissent ainsi le devoir de l'autoportrait à leur manière, de façon à faire rire le

[88] *El Censor*, edición facsímil de José Miguel Caso González, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1989, n° 1, p. 18.
[89] *El Apologista universal*, Madrid, Imprenta Real, 1786, n° 6, p. 118.

lecteur, ou tout au moins à le faire sourire. Pour cela, ils ne cessent de prendre le contre-pied de l'un ou l'autre des éléments constitutifs du prologue.

Dans leur autoportrait physique, d'abord. La distorsion que les « spectateurs » imposent à cet impératif descriptif peut se faire par le biais de l'humour, comme lorsqu'en réponse à un lecteur qui croit l'avoir reconnu dans la rue, le *Pensador* répond en se peignant à son désavantage, affirmant n'être ni grand ni élancé mais bien « pequeño, y grueso » (n° 7, p. 29) et allant jusqu'à se comparer à Sancho Panza. Dans la même veine grotesque, on a vu le *Corresponsal del Censor* faire allusion au fait qu'il a le visage marqué par la petite vérole. (n° 10, p. 141) Mais c'est souvent sous le sceau de l'ironie que se déroule l'autoportrait préfaciel. Ainsi, lorsque le *Pensador* s'autodécrit dans le numéro 1 de son périodique, il fait précéder la présentation d'un préambule dans lequel il déclare se soumettre aux exigences du public, qui souhaite nécessairement connaître « las circunstancias agravantes de si el autor es blanco, o tinto, grande, o pequeño […], cosa tan importante para su inteligencia. » (p. 1-2). On perçoit bien tout le sarcasme de cette antiphrase. Le *Pensador* a ici de qui tenir, si l'on se réfère au grand modèle que constitue *The Spectator*. En voici les premières lignes : « J'ai observé depuis longtemps qu'on ne parcourt guère un livre avec plaisir, à moins qu'on ne sache si l'auteur est noir ou blond, d'un caractère doux ou bilieux, s'il est marié ou garçon, et telles autres particularités, qui aident beaucoup à la compréhension de ce qu'il écrit. »[90]

Les narrateurs prennent également le contre-pied de la présentation de leur vie et de leur caractère. Ainsi, un des traits essentiels dont les auteurs doivent se parer, c'est la modestie. Comme le souligne Arnaud Tripet, l'exercice du prologue requiert deux styles bien distincts à l'orateur : « une tendance un peu inflationniste en ce qui concerne le discours et son auteur, et une tendance, au contraire, déflationniste en ce qui concerne l'homme discourant, envisagé comme personne. »[91] Il en va de la capacité à attirer la bienveillance du lecteur. Mais si parfois, le journaliste s'y soumet, comme *El Observador* lorsqu'il affirme dès la première phrase : « El proyecto de esta obra es demasiado extenso, y acaso superior a mis fuerzas » (n° 1, p. 15), la plupart du temps c'est plutôt la posture inverse qui est adoptée. Le *Pensador*, par exemple, décrit son état

[90] Joseph Addison, Richard Steele, *The Spectator*, Londres, 1711-1714, n° 1, p. 9. Je tire la citation de la traduction française : *Le Spectateur, ou le Socrate moderne*, Amsterdam, 1716-1724, n° 1, p. 1.
[91] Arnaud Tripet, *Montaigne et l'art du prologue au XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 13.

d'esprit lorsqu'il est en pleine réflexion en ces termes : « todo cuanto pienso me parece excelente : me miro como el primero de los hombres : deploro la suerte de éstos en no tenerme por su guía ; y llega mi desvanecimiento hasta creer, que podría contribuir a su felicidad. » (n° 1, p. 2-3). De manière largement plus développée, la *Pensadora gaditana* explique que, si elle déteste la suffisance, elle considère qu'il est bon pour elle de reconnaître ses qualités, celles « que me distinguen, y me exceptúan del común de las mujeres », dit-elle (n° 1, p. 8). Et on la voit effectivement se lancer dans un auto-panégyrique des plus ironiques. Ce faisant, elle met en branle un autre élément « incontournable » de l'autoprésentation : l'allusion aux études et compétences de l'auteur. On voit ainsi Beatriz Cienfuegos faire semblant de mettre en valeur sa formation et ses connaissances lorsqu'elle affirme : « sé hacer un silogismo en *Bárbara*, y no ignoro que *la materia primera no puede existir sin la forma* » (n° 1, p. 7). *El Observador*, mu par le même objectif de se moquer de l'enseignement scolastique traditionnel, s'y prend d'une autre façon. Il énumère tout ce qu'il ignore, feignant de croire que le fait de ne pas adhérer à la scolastique soit un signe d'anormalité et de perversité. On peut lire ainsi au numéro 1 : « Yo no sé hacer un mal silogismo en *Bárbara :* ignoro si la Lógica es ciencia o arte, así como la distinción entre Lógica *docente* y Lógica *utente*, no sé lo que significa la distinción de *materialiter* y *formaliter, simpliciter, secundum quid*, y otras mil bellezas semejantes. » (p. 19)

Enfin, parfois, c'est l'exigence-même d'autoportrait qui est mise à distance. La *Pensadora gaditana* le fait avec sérieux, lorsqu'au numéro 4 elle ôte tout espoir de succès aux lecteurs qui, selon elle, essaient désespérement de la reconnaître : « No se cansen, es trabajo perdido ; que no soy tan tonta que no tomase muy bien las medidas para ocultarme antes de dar al público mis *Pensamientos* » (p. 23), affirmant quelques lignes plus loin : « conténtense Vms con saber que la *Pensadora* es mujer (que es lo cierto) que las demás circunstancias discurro no son precisas para la aceptación de mis discursos ». Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de voir que cette mise à distance peut se faire avec humour. La citation qui suit, tirée de *Minerva o el Revisor general* (p. 3-4), est un peu longue, mais très significative et, à mon sens, assez savoureuse :

> tambien habrá alguno de vosotros que quiera le vaya yo pintando menudamente mi ancha o angosta habitación, cuántas son sus ventanas o rendijas, y si hay exquisitos canapés o derrengados taburetes ; si las mesas son de caoba o de

> pino ; y luego la biblioteca, y qué libros la componen : tambien querrá otro un retrato o rasguño de mi fea o hermosa figura ; de mi buen o mal humor ; de mis usos y costumbres, que por decontado deben de ser muy extravagantes : pues es bien cierto que muchos en nada estiman a un autor, si antes no le han tomado la filiación con todos sus pelos y señales

Le journaliste ridiculise ici la curiosité supposée des lecteurs en soulignant que celle-ci est excessive et s'attache à des détails.

Un cas exemplaire

Afin d'étudier un peu plus en détails un autoportrait lézardé, j'aimerais prendre ici l'exemple d'un passage du *Censor*, situé au début du numéro 50 du périodique. Parce que *El Censor* est probablement, avec *El Pensador*, le « spectateur » le plus important. Et aussi parce que sont présentes dans cet extrait plusieurs techniques précédemment évoquées. Le point de départ du discours est là encore la curiosité du public, dont le journaliste prend note : « Sé que muchos de mis lectores, no contentos con lo que de mi dije en algunos de mis discursos, y principalmente en el primero, desean ahora con ardor mas individuales noticias de mis cosas, de mi edad, de mi estado, de mi profesión, de mi patria, de mi familia. » (p. 49-50). L'impulsion de l'autoportrait, dans le passage que l'on vient d'évoquer de *Minerva o el Revisor general* ou dans celui-ci, viendrait donc du lecteur. En tout cas, c'est pour combler une attente que le journaliste prétend se donner à voir, que cette attente soit véritablement exprimée ou qu'elle soit fantasmée par le journaliste lui-même.

Le *Censor*, dans le numéro 1 du périodique, s'était attaché davantage à décrire son caractère, après avoir affirmé : « Algo más que mi semblante me parece digno de la curiosidad del público mi carácter, que no deja de ser bastantemente extraño » (p. 18). Mais dans ce numéro, il s'intéresse au fait que la curiosité du lecteur au sujet son apparence physique n'a pas été comblée, au point qu'une discussion éclate sur ce point dans une *tertulia*. C'est de cette discussion qu'il fait état (p. 50-52) :

> Dábanme unos una presencia majestuosa, aunque algo austera, y me pintaban un hombre de estatura más que regular, de anchos correspondientes ; pero descarnado, aguileño el semblante y severo, oscuro el color, negros los ojos y el cabello, si ya a este no le blanqueaban algunas canas. Otros sostenían al contrario, que no podía menos de ser alguna figura ridícula, algún hombrecillo

> de codo y medio, abotijado, metido de hombros, encendido de cara, pequeños ojos, y sobre todo se cerraban en que estos no podían ser sino azules, ni otro que rojo el color de mi cabello. Cada partido daba sus razones. Alegaban los del primero, que la figura que ellos me atribuían era más conveniente a mi dignidad censoria. Oponían los otros que esta otro fisonomía era más propia de un genio ardiente, e impetuoso como el mío.

Ce passage nous offre ainsi deux portraits en miroir. L'un correspond à la facette sévère du *Censor*, celle qui est induite par son nom-même et à propos de laquelle le journaliste se lance dans son premier discours dans une sorte de litanie (p. 24-25) :

> Censuro desde entonces en casa, en la calle, en el paseo ; censuro en la mesa, y en la cama : censuro en la ciudad, y en el campo : censuro despierto : censuro dormido ; censuro a todos : me censuro a mí mismo, y hasta mi genio censor censuro, que me parece mucho más censurable que los mayores vicios, que en los demás noto.

Pour les lecteurs qui se centrent avant tout sur cette dimension, il apparaît évident que le journaliste a un aspect digne mais sévère, une silhouette longue et mince. Le second portrait s'oppose en tous points au premier. Petit et trapu, coloré là où l'autre était tout en demi-teintes, le *Censor* vu par les autres lecteurs ressemblerait davantage à un lutin qu'à un censeur. C'est que, cette fois, les lecteurs se centrent sur l'autre facette du journaliste, celle de son « humor algo bufón y jocoso », qui vient contrebalancer son « humor acre, y tétrico » (n° 1, p. 24). Finalement, un écrivain public présent à la *tertulia* tranche en faveur de la seconde hypothèse. Pour quelle raison ? Parce que selon lui, ce n'est que par peur du ridicule que le *Censor* a décidé de ne pas donner à voir le portrait qu'il avait fait faire de lui.

On s'attendrait ici à ce que le journaliste réponde à l'écrivain public pour le contredire, et qu'éventuellement il donne raison à l'une ou l'autre des deux hypothèses, en procédant à un rapide autoportrait. Mais au lieu de cela, le *Censor* se dérobe à son obligation, sous le prétexte suivant : « No creo yo a la verdad que esta curiosidad del público sea tanta que haya quien por verme emprenda un viaje, como el otro Gaditano por ver a Tito Livio. » (p. 152) Suite à cette pirouette, le journaliste fait dévier la présentation de lui-même, comme il l'avait fait dans le numéro 1, de la question du physique à la singularité de son caractère : sa capacité à rêver de manière méthodique, qu'il tient de sa famille.

Ce passage comporte donc à lui seul plusieurs lézardes puisqu'au lieu d'un autoportrait en bonne et due forme, on a droit à un portrait double et contrasté, assumé non pas par le narrateur mais par des soi-disant lecteurs et *contertulios*. Un double portrait humoristique, également, de par son aspect caricatural et sa capacité à faire jaillir du papier deux figures très visuelles. Et ici comme dans le premier numéro, le *Censor* se dérobe. Autrement dit, dans sa volonté de louvoyer face au carcan rhétorique, il persiste et signe.

A la recherche du socle

Nous voici donc face à une série de lézardes, plus ou moins prononcées, qui prétendent ébranler les fondements du socle que représentent les impératifs rhétoriques de l'autoportrait préfaciel. Si l'on a vu se dessiner, en creux, les éléments constitutifs de ce socle, il conviendrait maintenant de voir dans quelles œuvres ils sont effectivement respectés, en se référant comme prévu aux romans du Siècle d'or.

Seulement voilà, les exemples canoniques sont rares, et bien souvent partiels. On trouve ici et là le respect de la « clause de modestie » : chez Mateo Alemán, dans le prologue « al discreto lector » de *Guzmán el Alfarache* lorsqu'il parle de son « rudo ingenio y cortos estudios »[92]. Ou encore sous la plume de Bartolomé Torres Naharrón, dans le prologue de *La Propalladia* : « Comoquiera que sea, os suplico de lo que no he sabido usar me perdonéis »[93]. Ici et là, les auteurs nous donnent quelques indications sur leur personne ou sur leur parcours, mais ils le font vraiment de manière très partielle et au détour d'une phrase. En réalité, les stratégies de contournement que l'on a détectées dans notre analyse des prologues de la presse critique du XVIII[e] sont déjà en germe – voire sont parfaitement développées – dans les romans du Siècle d'or. Ainsi l'autoprésentation, lorsqu'elle a lieu, est la plupart du temps effectuée de manière détournée ou ironique. Dans le prologue de *El viaje entretenido* d'Agustín de Rojas, par exemple, le narrateur se lance dans un autoportrait en négatif : « No digo que nací en el Potro de Córdoba, ni me crié en el Zocodover de Toledo, aprendí en el Corrillo de

[92] Cité par Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo en el renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965, p.180.
[93] *Idem,* p. 170.

Valladolid, ni me refiné en el Azoguejo de Segovia »[94]. Puis, lorsqu'il passe à l'affirmative pour dire où il est né et qui sont ses parents, c'est pour se lancer dans une énumération rocambolesque de toutes les scènes de reconnaissance paternelle qu'il a connues au cours de sa vie. Mais le cas le plus convaincant est bien évidemment celui de Cervantès, qui se plaît à lézarder ses prologues de toutes les manières possibles. Dans ses *Novelas ejemplares*, il pratique la prétérition avec brio puisqu'après avoir affirmé « Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo »[95], il déplore le fait de ne pas avoir inséré une gravure et une description, faite de la main d'un ami. Or, cette description qu'un ami aurait pu faire, il la cite, présentant au passage traits physiques et détails fondamentaux de sa vie. Et comme si la prétérition ne suffisait pas, Cervantès rajoute un élément de détournement de la norme à travers le comique de la description qu'il imagine que cet ami ferait de ses dents : « ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados, y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros ». Par ailleurs, si Cervantès, dans le second tome de *Don Quijote de la Mancha*, parle de son âge et de la perte de son bras, c'est uniquement pour répondre à Alonso Fernández de Avellaneda qui, dans la suite apocryphe qu'il écrit du Quichotte, dit de Cervantès : « como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos. »[96]

Et si l'on observe ce qu'il en est pour les autres impératifs théoriques du discours préfaciel, on constate également un certain nombre de lézardes. On voit Quevedo se moquer des adresses au lecteur dans le prologue de *El mundo por de dentro*, intitulé « Al letor como Dios me lo depare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna »[97]. Dans le même état d'esprit, le prologue de *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por el mismo* interpelle le lecteur par un « Carísimo o muy barato, o quienquiera que tú fueres ».[98] On voit par ailleurs Juan Cortés de Tolosa faire peu cas de la *captatio benevolentiae*, lorsqu'il lance au lecteur

[94] Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, edición de Jean-Pierre Ressot, Madrid, Clásicos Castalia, 1995, p. 64.
[95] Miguel de Cervantes, *Obra completa*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 1994, t. 2, p. 430.
[96] Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Segunda parte del Quijote*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 196.
[97] Cité par Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or, op. cit.*, p. 235.
[98] *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por el mismo, in* Dámaso Alonso (dir.), *Novela picaresca española*, Barcelona, Noguer, 1976, t. 3, p. 709.

dans le prologue du *Lazarillo de Manzanares* : « Si te parece bien, págale y llévale, y si no, de balde te puedes ir sin él. » Tous les codes du prologue sont donc mis à mal dès le XVI[e].

Quant au *Spectator*, autre point de mire des journalistes espagnols au moment de l'écriture de leur prologue, le socle y est présent de manière tout aussi fragmentaire. On y voit le narrateur se soumettre en partie aux règles implicites du prologue puisqu'il fait un récit chronologique de sa vie, depuis sa petite enfance jusqu'à l'âge adulte, en s'appliquant à faire montre de sa modestie, ou encore en insistant sur le fait que l'idée de publier ses idées ne vient pas de lui mais de ses amis. Mais s'il respecte ces quelques codes, il refuse de se soumettre aux plus importants, et ce avec une pointe d'ironie (p. 3-4) :

> Il ya trois articles fort essentiels, dont je n'ai point parlé dans ce *Discours*, et que je veux réserver quelque temps par devers moi, pour des raisons très importantes. Ils regardent mon nom, mon âge, et ma demeure. Quoique j'aie bonne envie de satisfaire mes lecteurs en ceci et en toute autre chose, et que je ne doute pas même que ce petit détail ne servît beaucoup à embellir ma narration, je ne puis me résoudre encore à le donner au public.

Ce que l'on constate, donc, c'est que paradoxalement, les lézardes sont bien tangibles, mais le socle, lui, ne cesse de se dérober. Peut-être alors convient-il de repenser le binôme socle-lézarde tel qu'il se réalise à travers les stratégies de détournement de l'autoportrait préfaciel, de redéfinir ses deux composantes et, surtout, le rapport de l'une à l'autre.

Quelle lézarde ? Pour quel socle ?

Face à ces continuelles ruptures, face à l'absence de véritable exemple canonique, on en vient à se demander quel type de socle est le prologue. En fait il semblerait que dès le Siècle d'or, dès sa naissance comme genre autonome, le prologue soit ressenti comme un véritable carcan. D'abord par la nécessité d'en écrire un. Ainsi, au moment de commencer l'histoire du Quichotte, Cervantès affirme qu'il préfèrerait raconter cette

histoire « monda y desnuda, sin el ornato de prólogo »[99]. Les auteurs rechignent également face aux demandes habituelles d'indulgence auxquelles ils sont supposés de livrer. On lit ainsi sous la plume de Cervantès, dans le même prologue : « no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas ». Être concis, se soumettre aux exigences du public et à sa curiosité : toutes les règles à suivre sont perçues la plupart du temps comme des contraintes paralysantes. C'est ce que souligne Alberto Porqueras Mayo : « El autor del prólogo antes de redactarlo se da cuenta de que está sujeto a unas leyes tiránicas que pesan sobre el género desde la remota antigüedad grecolatina. »[100] Les auteurs ont donc le sentiment de devoir se plier à une rhétorique bien huilée, pleine de formules toutes faites. D'être soumis à une sorte de « cahier des charges »[101]. Mais on l'a dit, le prologue est là pour attirer l'attention du lecteur, pour le rendre bienveillant dans sa lecture de l'œuvre annoncée. Comment concilier traditionalisme routinier et nécessité de surprendre pour éveiller la curiosité ? Ce paradoxe est très bien résumé par Arnaud Tripet dans les lignes suivantes :

> Le prologue se trouve au point d'intersection de deux exigences contradictoires liées à sa nature : être un discours fonctionnellement défini et prévisible parce que limité dans ses composantes et être stimulant pour susciter l'intérêt sur lui d'abord et sur l'œuvre en conséquence.
>
> Comment donc s'imposer s'il faut être transparent ? Comment prétendre de lui, outre cette transparence, des qualités séductrices, un comportement « accrocheur », un pouvoir publicitaire ?[102]

Jouer avec les codes pour se singer lui-même fait donc partie des *topoi* du prologue. Autrement dit, le prologue serait un socle qui, pour surprendre le public, tente de se déguiser en lézarde. Mais en se prétendant lézarde, il n'en est que davantage socle. Comme le souligne Porqueras Mayo : « Dentro del género está ya el « no crear ». Y cuando el autor intenta hacerlo es despreciando el tópico por ser tópico y, sin darse cuenta, puesto que se mueve dentro de un género remoto como la antigüedad, cae en lo

[99] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Biblioteca Clásica, Instituto Cervantes, 1998, p. 10.
[100] Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957, p. 122.
[101] Arnaud Tripet, *Montaigne et l'art du prologue au XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 19.
[102] Arnaud Tripet, *op. cit.*, p. 19-20

que pudiéramos llamar « ultratópico ». »[103] Railler les codes du prologue, les contourner, c'est en fait là encore piocher dans le répertoire limité de formules et de tons que les auteurs ont à leur disposition, même si les meilleurs réussiront à faire preuve d'originalité malgré tout, et à créer dans une certaine mesure la surprise.

Reste à savoir, en ce qui concerne l'autoportrait, à quoi mène cette pseudo-lézarde. On a cru voir dans les différents glissements et contournements à l'œuvre dans les prologues des « spectateurs » un évitement, un refus de se montrer. Mais si, finalement, c'était par ces détours que le journaliste parlait le plus de lui-même en tant qu'auteur ? En effet, les voix narratives qui se présentent refusent de peindre leurs traits avec sincérité et préfèrent se dérober au regard. Leur biographie est soit succincte, soit suspecte. Mais ce qu'ils nous disent, en revanche, est de la première importance. Ils nous disent leur posture morale, comme l'évoque Joaquín Alvarez Barrientos dans un article sur le statut du journaliste au XVIII[e] siècle : « Tanto *El Censor* como *El Observador*, por ejemplo, con sus retratos morales, lo que nos van a ofrecer es un modelo de conducta humana : laico, libre de ataduras de cualquier tipo, independiente e individual. »[104] Et surtout, ils nous disent leur posture journalistique, en tant qu'observateur, penseur et censeur du genre humain. Le titre l'annonce, bien sûr. Mais le prologue l'explique. La formule concise par laquelle le *Pensador* se décrit le montre bien : « soy de genio delicado, taciturno, y pensador » (n° 1, p. 13). *El Observador*, quant à lui, insiste sur son esprit de contradiction lorsqu'il affirme : « Mi modo de pensar es tan extravagante, que en viendo que muchos hombres adoptan una opinión, comienzo al instante a desconfiar de ella, por cierta que me haya parecido hasta entonces. » (n° 1, p. 17). Mais ce qu'il montre avant tout par ces mots, c'est sa capacité à prendre du recul par rapport à l'opinion publique, pour réfléchir sur les choses communément admises et les questionner. D'ailleurs, Inmaculada Urzainqui insiste sur cette dimension dans son article déjà cité lorsqu'elle résume les traits qui se dessinent pour chaque journaliste. Pour le *Censor*, par exemple, elle constate qu'il s'agit d'un rationaliste impénitent, un martyr de la raison, « vehemente, siempre insatisfecho,

[103] Alberto Porqueras Mayo, *op. cit*, p. 122.
[104] Joaquín Alvarez Barrientos, « El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor », in *Periodismo e ilustración*, número monográfico de Estudios de historia social, 1990, n° 52-53, p. 37.

censor insobornable de todo lo que no le gusta ».[105] Cette idée selon laquelle ce que le prologue nous dit, au-delà des semblants de lézarde d'un semblant de socle, est une posture narrative féconde pour l'observation et la critique, Alain Bony la développe à propos du cas du *Spectator*. Il explique ainsi que le narrateur du périodique est une figure bien peu crédible mais que sa véritable cohérence est narrative :

> In this context, the lack of definition and the availability of the Addisonian Spectator reveal the function of Addison's *persona* : it is not a borrowed personality serving to hide the real personality the better to serve ideology, or to try to erase the limit separating the existential from the symbolic, but the locus where a voice is activated in printed discourse and submitted to the reading process.[106]

Partie à la recherche du socle que les journalistes du XVIII^e^ se plaisaient à lézarder, je suis donc revenue sans l'avoir trouvé. Ce que j'ai trouvé, c'est un rapport socle-lézarde tout autre que celui que je m'étais imaginé au départ. Bien sûr, n'étant spécialiste ni du Siècle d'or ni du prologue, je ne prétends pas avancer ici de conclusions définitives. Cependant, il me semble qu'à la lueur de cette analyse, on peut avancer que le prologue est un exercice de style qui porte en lui-même le binôme du socle et de la lézarde, un genre pour lequel le socle est lézarde et la lézarde est socle. Quant à l'autoportrait de l'auteur, un des passages obligés du prologue – même s'il n'est pas le plus fondamental –, c'est par cette fausse lézarde qu'au fond l'auteur se livre le plus. Non pas comme personne, mais bien comme journaliste. Et c'est finalement tout ce qu'on lui demande.

Maud Le Guellec, Paris III – Sorbonne Nouvelle

[105] Inmaculada Urzainqui, art. cit, p. 209.
[106] Alain Bony, *Joseph Addison. Richard Steele. The Spectator et l'essai périodique*, Didier Erudition, CNED, 1999, p. 241.

Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) : un précurseur incompris ?

—Oh padre mío ¡todavía!
estás ahí, el tiempo no te ha borrado.
Antonio Machado

Résumé
Machado y Álvarez, porteur d'un projet scientifique et idéologique, incarné par la fondation de El Folk-Lore Español, société fédérale de tous les folklores d'Espagne, au cours des années 1880, constitue un exemple intéressant de personnalité intellectuelle représentant un état de la modernité par rapport à son époque. En effet, Machado y Álvarez, qui introduit en Espagne le nouveau paradigme anthropologique défini par E. B. Tylor et le modèle institutionnel anglais (la Folk-Lore Society), est l'instaurateur du folklore comme discipline scientifique et l'un des précurseurs de l'anthropologie culturelle espagnole. Cependant, son échec à institutionnaliser le folklore d'un point de vue académique et la faillite de El Folk-Lore Español montrent que son projet s'inscrit en totale rupture par rapport à l'ordre politico-culturel dominant de l'Espagne de la Restauration.

Resumen
Machado y Álvarez con su proyecto científico e ideológico, encarnado por la fundación, durante los años 1880, de El Folk-Lore Español, sociedad federal de todos los folclore de España, es un ejemplo interesante de personalidad intelectual que representa un estado de la modernidad con relación a su época. En efecto, Machado y Álvarez no sólo es el introductor en España del nuevo paradigma antropológico definido por E. B. Tylor y del modelo institucional inglés (La Folk-Lore Society), sino que también es el fundador del folclore como disciplina científica y uno de los precursores de la antropología cultural española. Sin embargo, su imposibilidad en institucionalizar el folclore desde un punto de vista académico y el fracaso de El Folk-Lore Español muestran que el proyecto rompe totalmente con el orden dominante político-cultural de la España de la Restauración.

Abstract
Machado y Alvarez, carrying a scientific and ideological project, represented by the founding of El Folk-Lore Español, federal Spanish folklore society, during the 1880s, is an interesting example of an intellectual personality representing a state of modernity in relation to his time. Indeed, Machado y Álvarez who brought Spain the new anthropological paradigm defined by E. B. Tylor and English institutional model (Folk-Lore Society) is the founder of folklore as a scientific discipline and a forerunner of Spanish cultural anthropology. However, his failure to institutionalize folklore of academic standpoint and the bankruptcy of El Folk-Lore Español show that his project is in complete break with the political-cultural dominant context of Spain under the Restoration.

ISSN 1773-0023

Dans la préface qu'il signe, en 1946, à la réédition, dans la colection Austral (Espasa-Calpe), de *Cantes flamencos y cantares (Colección escogida),* Manuel Machado déplore avec amertume que la portée novatrice de l'œuvre de son père en tant que fondateur et théoricien du folklore comme discipline scientifique n'ait été reconnue qu'à l'étranger, ne recevant, en Espagne, d'autre reconnaissance que l'oubli :

> Don Antonio Machado y Álvarez, de quien ser el primogénito no me impedirá asegurar que fue una de las más altas mentalidades de la pasada centuria —aunque las pésimas historias de nuestra literatura apenas lo consignen—, fue el iniciador de los estudios folklóricos en España ; el fundador del folklore español, el cual, no sólo siguió cronológicamente al inglés, sino que rectificó mejorándola, la definición de esa amplísima y compleja ciencia del alma popular […] que valió a mi padre el título de miembro de honor del folklore inglés […] y, consecutivamente, de todos los núcleos folklóricos que fueron fundándose, en todos los países de Europa y América. … Y ésta fue toda su recompensa, a cambio de su fortuna, su salud y su vida, consagrada al folklore y prematuramente truncada (Machado y Álvarez, 1985, 9).

Il est vrai que la mort prématurée de Machado y Álvarez, survenue en février 1893, et l'échec de El Folk-Lore Español, qui avait vu les sociétés qu'il fédérait se dissoudre les unes après les autres avant 1890, avait, peu à peu, estompé le rôle prépondérant joué par cette éminente personnalité intellectuelle dans les années soixante-dix et quatre-vingts du XIXe siècle. Par ailleurs, la réédition dans une collection « grand-public » de *Cantes flamencos,* parmi toute son abondante bibliographie, seule de ses œuvres qui, de son propre aveu, n'obéissait pas à des fins scientifiques, mais pécuniaires[107], avait contribué à donner de lui principalement l'image d'un collecteur de chants populaires, occultant complètement l'originalité de son œuvre et de son discours théorique. Cette image a perduré pendant une trentaine d'années, jusqu'au début des années soixante-dix du XXe siècle, moment où les anthropologues andalous, suivant principalement un dessein idéologique, revendiquent le rôle précurseur de Machado y Álvarez (Moreno Navarro, 1993, 20-29) et revisitent son œuvre par le biais de publications et de rééditions[108].

[107] « Quiero publicar un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas […] sin carácter folklórico ni científico de *ninguna clase,* sino para pan para los churumbeles », Carta de Machado a L. Montoto, n° XXVI, Madrid 21/IV/1887 (Pineda Novo, 1991, 277).
[108] Cf. Bibliographie complète sur le folklore de Machado y Álvarez en annexe.

Dans le cadre d'une réflexion sur les écrivains, artistes ou penseurs qui représentent un état de la modernité par rapport à leur époque, plus précisément sur des personnalités intellectuelles jouant le rôle de précurseur, l'étude de l'entreprise scientifique, idéologique et prosélyte de Machado y Álvarez, incarnée par El Folk-Lore Español, au cours de la décennie des années 1880, constitue un exemple intéressant. En effet, cet homme, comme on le verra, n'est pas simplement l'introducteur de la pensée évolutionniste appliquée à la culture, telle que la définit E. B. Tylor, ni un simple adaptateur du modèle institutionnel anglais (la Folk-Lore Society) en fondant El Folk-Lore Español. Il est aussi l'auteur des théories originales sur la question, dont certaines, comme la structure fédéraliste qu'il envisage pour son institution, présentent un caractère tout à fait novateur par rapport à celles de ses condisciples européens, français ou italiens par exemple. Cependant, son échec à institutionnaliser le folklore comme discipline scientifique dans le cadre universitaire montre aussi que son projet s'inscrit en rupture par rapport à l'ordre politico-culturel dominant de l'Espagne de la Restauration.

Antonio Machado y Álvarez, dans le *Post-scriptum* qu'il rédige en 1883 pour la compilation de Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles,* affirme s'être intéressé, au départ, à la littérature populaire par passion et par tradition familiale. Il distingue également deux étapes dans son approche de l'étude de la culture populaire. La première, qui va de 1868 à 1872, est marquée, dit-il, par l'influence *krausiste* et celle de son grand-oncle, Agustín Durán, compilateur du *Romancero General,* dont il a fait sienne l'affirmation : « la emancipación del pensamiento en la literatura es la aurora de la independencia y el síntoma más expresivo de la nacionalidad ». La seconde, débutant en 1879 et prenant fin pratiquement à sa mort, s'inscrit dans la démarche scientifique du folklore évolutionniste. Il attribue cette rupture théorique entre les deux périodes de sa recherche à sa rencontre avec Hugo Schuchardt (Machado y Álvarez, 1975, 279-280). Par ces quelques indications autobiographiques, il rend hommage aux personnes — son grand-oncle, son père, le scientifique Antonio Machado y Núñez et le romaniste autrichien, professeur de l'Université de Gratz (Autriche), Hugo Schuchardt —, ainsi qu'aux courants de pensées philosophiques et scientifiques qui ont influencé sa formation intellectuelle. Ces indications sont aussi une source d'information pour

ISSN 1773-0023

replacer cette personnalité intellectuelle dans l'Espagne et l'Europe de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Antonio Machado y Álvarez, alias Demófilo — pseudonyme avec lequel il n'a signé que quelques articles[109] et qui est pourtant passé à la postérité, probablement par commodité pour éviter la confusion avec son célèbre fils cadet — étudie le droit et la philosophie à l'Université de Séville entre 1863 et 1871, année où il obtient le grade de docteur, en complétant son cursus par une année d'études à Madrid (1868-1869).

À cette même époque, son père, Antonio Machado y Núñez, est une notabilité de premier plan, d'un point de vue intellectuel et politique, de la capitale andalouse. Le patriarche des Machado, qui est né à Cadix en 1812 au sein d'une famille de la bourgeoisie libérale, a d'abord étudié la médecine, puis la philosophie et les sciences naturelles à l'Université de Séville en obtenant le grade de docteur. Après un voyage au Guatemala, il revient en Europe, plus précisément à Paris où il complète ses études de médecine. Il retourne ensuite à Séville où il commence par exercer la médecine jusqu'en 1844, année à partir de laquelle il se consacrera à l'enseignement et à la recherche. Il occupe pendant un an la Chaire de Philosophie à l'Université de Séville, puis la Chaire de Physique à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle et, à partir de 1847, la Chaire d'Histoire Naturelle, à nouveau, à Séville. Ses recherches comme naturaliste le conduiront à introduire en Espagne la théorie de l'évolution de Darwin, théorie qu'il professe et diffuse depuis sa chaire, en se mettant de ce fait dans le collimateur de l'Église. Grâce au climat d'ouverture politique et idéologique qui règne pendant le *Sexenio democrático,* Antonio Machado y Núñez mène une intense activité politique, scientifique et divulgatrice. En 1868, il participe comme chef de la gauche libérale à la Révolution de septembre, siège à la mairie de Séville et en devient gouverneur sous le gouvernement provisoire de Prim, en 1870 (*El Folk-Lore Andaluz,* 1981, estudio preliminar, V-IX). À l'Université de Séville, il occupera à deux reprises la charge de recteur en 1868-1870 et en 1872-1874[110].

[109] Après ce qu'il considère comme une usurpation de son pseudonyme par l'anticlérical Fernando Lozano, fondateur de *Las dominicales del libre pensamiento,* A. Machado y Álvarez l'abandonnera définitivement en 1883 (Pineda Novo, 1993, 33).

[110] *Universidad de Sevilla, US 2005, 500 aniversario, historia de la Universidad*, capítulo 11, « La Universidad de Sevilla en el sexenio democrático (1868-1874) » : http://www.quintocentenario.us.es/historia/1505-2005/capitulo11/profesorado.jsp

Avec son collègue, Federico de Castro, titulaire de la Chaire de Philosophie, il crée deux institutions essentielles pour la divulgation et la diffusion des idées scientifiques européennes les plus modernes de cette deuxième moitié du XIXe siècle : la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* publiée par l'Université de Séville et la Sociedad de Antropología de Sevilla, à l'image de la Société d'Anthropologie de Paris, fondée par le Dr Paul Broca, en 1859. La *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* qui aura une périodicité mensuelle entre 1869 et 1874, publiera, pour ne citer que quelques exemples, des travaux de Machado y Núñez sur Darwin, sa traduction d'un traité de Spencer, probablement *First Principles*[111], la traduction de Mac-Pherson de l'article de Haeckel sur « L'origine et la généalogie de la race humaine », des traductions de travaux de Huxley, des discours du professeur de Médecine, Rafael Ariza (López Álvarez, 1996, 64-65). Quant à la Sociedad de Antropología de Sevilla (1871-1875), Machado y Núñez l'organise en différentes sections : anthropologie physique, anthropologie psychologique et anthropologie sociale, ce qui démontre une conception de l'anthropologie qui dépasse la simple perspective naturaliste, sa démarche étant d'étudier, d'un point de vue évolutionniste, l'Homme dans ses dimensions physique, psychologique et sociale (Ronzón, 1991, 298-301). Le climat répressif de la Restauration, en particulier le décret du Marqués de Orobio rétablissant la « ciencia oficial » et prônant l'hostilité à l'égard des nouvelles idées scientifiques et philosophiques, sera fatal pour ces deux institutions. Leur fondateur, le patriarche des Machado, comme d'autres professeurs qui étaient ses collaborateurs et qui refusent de jurer fidélité au dogme catholique, démissionne de sa chaire en signe de protestation, suspendant la publication de la *Revista* et les activités de la *Sociedad*. Il ne sera réintégré dans ses fonctions qu'en 1881.

[111] Juan López Álvarez (1996, 64) indique : « Machado y Núñez traduciría también en 1874 la obra de Spencer titulada *De la creación y de la evolución* ». Or, il n'existe pas, dans la bibliographie de Herbert Spencer, de titre anglais qui corresponde à cette traduction. À cette époque, Spencer avait publié les traités suivants : *Social Statics,* 1850, *Principles of Psychology,* 1855, *Education : intellectual, moral, physical,* 1861, *First Principles,* 1862, *Principles of Biology,* 1864 pour le premier volume, 1868 pour le second, *Principal of Sociology,* 1876 étant plus tardif (Holmes, 1994, 574). Du point de vue du contenu, seul *First Principles,* qui expose, dans une première partie, la dialectique entre science et religion, puis, dans une seconde, la théorie de l'évolution, peut correspondre à ce titre de *De la creación y de la evolución*, plus évocateur, voire provocateur, dans une démarche de divulgation de la théorie de l'évolution. D'autre part, étant donné le format de la revue, on peut penser qu'il s'agit d'une traduction partielle de plusieurs parties de l'ouvrage. *First Principles* sera entièrement traduit par José Andrés Irueste et publié en 1879, sous le titre de *Los primeros principios,* dont la version numérique est consultable sur http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=1785

Antonio Machado y Álvarez sera, dès le début, associé aux activités scientifiques et divulgatrices de son père : ses premiers articles sur la littérature populaire seront publiés dans la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia* et il sera membre de la Sociedad de Antropología de Sevilla. Une collaboration scientifique débute alors entre les deux hommes ; elle se poursuivra en 1881 quand le fils fondera sa propre société, El Folk-Lore Andaluz.

Antonio Machado y Álvarez porte, dans les années 1880, un regard très critique sur ses premiers travaux folkloriques publiés dans la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia* entre 1869 et 1872, essentiellement des articles de réflexion sur la littérature populaire et des transcriptions de chants et de contes qu'il a lui-même recueillis en Andalousie. Il reproche à ces travaux l'approche d'avantage philosophique que scientifique, qu'il attribue à l'influence *krausiste*, et l'absence de rigueur dans la méthode concernant la transcription, la systématisation des objets d'études et la classification des productions populaires (Machado y Álvarez, 1975, 279-280). En d'autres termes, le folkloriste évolutionniste qu'il était devenu désavoue le folkloriste romantique qu'il avait été. Ces premiers articles s'inscrivent, en effet, dans l'esprit de la première efflorescence du folklore qui commence à se constituer à l'aube du XIXe, dans l'Europe du romantisme et des nationalismes naissants. Le penseur allemand, Johan Gottfried Herder, dans le dernier quart du XVIIIe siècle, a préparé le terrain théorique à l'émergence de la démarche folklorique. En définissant la notion de peuple, *Volk,* comme un supraindividu qui possède une âme propre et qui est le dépositaire du génie national, le *Volksgeist,* il pose le principe que chaque pays a ses traditions propres qui informent sur son développement historique et constituent la source de toute culture nationale. Dès lors, les productions populaires, surtout littéraires, susceptibles de caractériser l'expression la plus authentique de la culture d'une nation, deviennent objet de collecte et de publication dans toute l'Europe de la première moitié du XIXe siècle. C'est dans ce courant idéologique marqué par l'éveil des nationalismes que s'inscrivent les collectes de contes — recueillis avec plus ou moins de fidélité — des frères Grimm, la création de la Société Celtique en France (1804-1812), les collections de chants populaires de Don Preciso (1799) ou la publication par Agustín Durán des *Romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (cinq volumes edités entre 1828 et 1832) qui deviendront le célèbre *Romancero general* (deux volumes édités entre 1849 et 1851)

ISSN 1773-0023

(Gómez-García Plata, 2000, 213-214 ; Baltanás, 2002, 1-3). Tout à fait conforme à cette conception de la littérature populaire comme reflet le plus authentique de la culture et de l'histoire d'une nation, le jeune Machado y Álvarez écrivait en 1869 : « ¿ Queréis conocer la historia de un pueblo ? Ved sus romances. ¿ Aspiráis a saber de lo que es capaz ? Estudiad sus cantares. » (Machado y Álvarez, 1869 cité par Carvalho-Neto, 1975, 85). En revanche, si le Machado y Álvarez évolutionniste récuse l'approche méthodologique et scientifique de ses premiers travaux, il ne se départira jamais complètement de l'idéologie romantique considérant la culture populaire comme un enjeu national.

Entre 1872 et 1879, Antonio Machado y Álvarez cesse ses recherches et travaux sur le folklore qu'il reprendra à l'instigation d'un groupe d'amis ayant fondé une section de littérature populaire pour la revue scienfico-littéraire *La Enciclopedia*. Il attribue cette interruption à des « cavilaciones filosóficas », autrement dit, il s'est accordé une période de réflexion pendant laquelle il a surtout cherché à se doter d'un discours théorique et d'une approche méthodologique pour reprendre ses travaux folkloriques. Ces « cavilaciones » lui ont fait « abjurer le credo » *krausiste* de sa jeunesse pour s'incliner d'avantage vers les thèses évolutionnistes[112]. Il connaissait, par son père, qui en était l'introducteur en Espagne, on l'a vu, la théorie de l'évolution telle qu'elle était formulée par Darwin et Spencer dans les domaines de l'histoire naturelle et de la sociologie naissante, mais sa rencontre et sa correspondance avec le romaniste Hugo Schuchardt vont être décisives dans cette quête de fondement scientifique pour ses recherches. Le professeur autrichien, penseur des thèses évolutionnistes appliquées au processus de développement du langage, le met en contact avec tout un groupe d'intellectuels européens anthropologues et folkloristes, ayant adopté le cadre conceptuel de l'évolutionnisme adapté à la culture, dont le Britannique Edward Barnett Tylor est le représentant le plus emblématique. Tylor, qui est l'un des fondateurs de l'anthropologie

[112] « Estoy traduciendo por encargo de la *Revista Europea* la obra de Tylor « Primitive Culture » y comprometido a hablar en el Ateneo, de lo que tendrá noticia por *La Enciclopedia,* he tenido que estudiar mucho para defender allí contra viento y marea, incluso contra el S. D. Federico de Castro, que es el *sancta sanctorum* de la juventud sevillana, la teoría de la evolución, de que es V. entendido y decidido partidario », lettre de A. Machado y Álvarez à H. Schuchardt, datant probablement de fin 1879, début 1880 (Steingress, 1996., 71-72). « Déle V. un abrazo de media hora a mi querido amigo D. Francisco Giner a quien dirá V. que estoy hecho un renegado, un apóstata, pues he dicho en público, como podrá ver en el extracto de las sesiones del Ateneo, publicadas en la "Enciclopedia", que me inclino más al *"utilitarista"* (*sic*) Herbert Spencer que a Krause », lettre de A. Machado y Álvarez à Joaquín Costa, datant de la même époque (López Álvarez, 1988, 57).

culturelle et le premier à donner à la discipline un statut autonome et universitaire (création d'une chaire à Oxford en 1896), établit une définition du concept de culture qui est, depuis lors, devenu quasi canonique dans les sciences humaines. Sur le modèle des naturalistes s'efforçant de reconstituer l'évolution biologique à partir d'organes devenus vestiges, il propose de considérer certaines pratiques ou croyances comme des témoignages fossilisés d'anciennes institutions, déterminant ainsi la notion-clé de survivance, *survival — supervivencia* en espagnol — (Bonte ; Izard, 2000, 687). Celle-ci, qui permet d'étudier la culture populaire comme le témoignage, sous forme mentale, de l'humanité dans son enfance, dans un état premier de son intelligence, sert de cadre conceptuel au folklore anglais, également appelé folklore évolutionniste pour le distinguer du folklore romantique de la première moitié du XIXe. C'est vers 1879-1880 que Machado y Álvarez prend connaissance des théories de Tylor, grâce à la traduction qu'il prépare pour la *Revista Europea* du premier ouvrage fondamental de l'anthropologue anglais, *Primitive Culture* [1871][113], traduction dont on suppose qu'elle n'a pas été publiée puisqu'elle n'est pas répertoriée dans sa bibliographie. En revanche sa traduction de *Anthropology : Introduction to the Study of Man and Civilization* [1881] fut publiée en 1887 et régulièrement rééditée tout au long du XXe siècle[114].

La lecture des travaux folkloriques — collections et écrits théoriques, publiés, pour la plupart dans les deux revues qu'il fonde et dirige, *El Folk-Lore Andaluz* et *Biblioteca de Tradiciones Populares Españolas* — de Machado y Álvarez datant des années 1880-1886 permet de mesurer l'évolution scientifique dans sa conception du folklore. Celle-ci est également caractéristique du passage du folklore romantique au folklore évolutionniste et se traduit par un élargissement du champ d'études qui va de la littérature à toutes les productions de l'esprit humain, le principe de fidélité aux sources comme démarche méthodologique et le discours théorique (Gómez-García Plata, 2000, 232-234).

[113] La traduction espagnole de *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Phylosophy, Religion, Language* [1871] n'a été publiée qu'à la fin des années 1970, grâce au renouveau institutionnel de l'anthropologie à partir de cette date : Tylor, *Cultura primitiva* [1871], Madrid, Ayuso 1977-1981 (2 vols), traducción del inglés de Marcial Suárez. En France, *Primitive Culture* fut publié par C. Reinwald, sous le titre de *Civilisation primitive,* en 1876 pour le premier volume (traduit par Pauline Brunet) et en 1878 pour le deuxième volume (traduit par Edmond Barbier, également traducteur de C. Darwin) ; ce traité ne sera pas réédité au cours du XXe siècle. *Anthropology* [1881] n'a jamais été traduit en français.

[114] Cf. Bibliographie complète sur le folklore de Machado y Álvarez en annexe.

Dans le discours théorique de Machado y Álvarez, qui se construit à travers des textes fondateurs comme « Introducción » (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 1-9) *Post-scriptum* (Machado y Álvarez, 1975, 273-344) ou « Bases del Folk-Lore español » (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 501-503), on remarque qu'il connaît parfaitement le cadre conceptuel anglais servant de fondement à la Folk-Lore Society. Il s'en inspire directement en 1881 pour créer El Folk-Lore Español, entité fédératrice dont il rédige les statuts, mais qui n'a pas d'existence réelle, et, consécutivement à l'article deuxième, la première société régionale El Folk-Lore Andaluz. Ainsi peut-on lire dans « Introducción » :

> Si la teoría de la evolución, señora hoy del mundo, resulta verdadera en todos los hechos estudiados ¿por qué no ha de ser cierta también aplicada a las concepciones y productos del espíritu humano? Para el eminente Tylor es ya asunto fuera de duda, así como ciertos fósiles son característicos de ciertos terrenos, ciertas concepciones son también exclusivamente propias de ciertos períodos de cultura (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 4).

On note dans cette citation que Machado y Álvarez a intégré le discours théorique de Tylor qui constitue le fondement scientifique du folklore évolutionniste anglais, se définissant comme auxiliaire de l'anthropologie. Celui-ci propose de penser les productions populaires comme des vestiges mentaux afin de reconstruire l'évolution de l'esprit humain.

On retrouve aussi, dans les écrits de Machado y Álvarez, la présence récurrente de termes ou de métaphores[115] empruntés aux sciences naturelles : « fósiles », « eslabones », « cadena », « capa », « vestigios », « sobreviven » (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 4-5 ; Machado y Álvarez, 1975, 304) pour formuler des théories relatives aux productions de l'esprit humain, formulation typique du discours évolutionniste anthropologique et folklorique.

Dans l'article premier des statuts de El Folk-Lore Español, l'énumération qu'il fait des productions populaires comme objet principal de collecte et d'études de cette société témoigne d'une conception bien plus élargie de la culture populaire que celle du folklore romantique qui se limitait à la littérature :

[115] « Considerando a los elementos constitutivos de la poesía popular desde los primeros hombres hasta el día, colocados en una disposición análoga a la de los pisos, capas o estratos que constituyen la corteza terrestre, encontraríamos primero el germen de la copla que el del refrán como elemento de distinción de unos hombres a otros » (Machado y Álvarez, 1975, 317).

> […] Todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.) ; los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias ; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales, los ritos creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 501)[116].

Elle s'inspire directement de la définition de la notion de culture telle qu'elle avait été établie par Tylor dans *Primitive Culture* : ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme vivant en société (Bonte ; Izard, 2000, 190).

La notion de survivance et les théories évolutionnistes sont également essentielles pour comprendre le concept de *Pueblo*, peuple, chez Machado y Álvarez :

> Para mí hoy el pueblo como la humanidad no existen ; existen hombres, en grado distinto de desenvolvimiento y de cultura, en períodos distintos de vida con relación a la vida total de los hombres […], llamando pueblo no a un ser impersonal y fantástico, […], sino al grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos […]. El pueblo es para nosotros la serie de hombres que, por las condiciones especiales de su vida, se diferencian entre sí lo menos posible y tienen el mayor número de notas comunes ; el pueblo lo constituyen esa serie de hombres de escasa cultura literaria y científica […]. En ese complejo que resulta de la afirmación positiva de todos y cada uno de los hombres, con continua relación unos con otros, que se llama humanidad, y dentro de ella se subdistingue en humanidad niña y humanidad adulta. A la humanidad así entendida en su período de niñez, lo cual no denota inferioridad en el sentido desdeñoso que se da de esa palabra, sino en el suyo propio, llamo pueblo (Machado y Álvarez, 1975, 298-300).

On remarque, dans cette définition, que Machado y Álvarez prend ses distances avec la conception du « peuple » comme un supraindividu telle que l'entendaient les romantiques et qui avait été la sienne dans un premier temps. Il le définit, en effet, comme une communauté d'individus homogène par le degré de développement culturel. Cette homogénéité du groupe est représentative d'un état premier de l'humanité ou de l'humanité dans son enfance par assimilation des étapes de l'évolution de l'esprit

[116] Cette conception de culture populaire selon Machado y Álvarez est à comparer avec celle, bien plus restreinte, que son homologue français, Paul Sébillot, donne dans l'article premier des Statuts de la Société des Traditions Populaires : « La société française des Traditions Populaires a pour objet l'étude et la publication de l'ensemble de la Littérature orale, en y comprenant les Superstitions, les anciennes Coutumes et tous les sujets qui se rattachent à ces questions. » (*Annuaire des Traditions Populaires*, 1889, 4).

humain à celles de la vie d'un homme. L'évolution du développement culturel de l'esprit humain se caractérise, dans cette optique, par un passage de l'homogène à l'hétérogène. On perçoit, sur ce point, une influence de la pensée de Spencer qui avait, le premier, formulé l'hypothèse que les sociétés, comme toute chose, changent selon lois scientifiques de l'évolution en effectuant une progression de l'homogénéité vers l'hétérogénéité (Holmes, 1994, 7).

Finalement, on comprend, par cette définition, que Machado y Álvarez identifie le peuple aux couches illettrées ou moins lettrées de la population et qui, par conséquent, croient ou pratiquent conformément à l'autorité de la tradition héritée et non à l'autorité de documents écrits. Peuple et culture populaire étant déterminés par l'oralité, Machado et ses condisciples vont la chercher dans la ruralité.

Pour Machado y Álvarez, toute cette démarche méthodologique et théorique est incarnée par le concept de *Folk-Lore*, c'est pourquoi il nomme la société qu'il fonde en novembre 1881, El Folk-Lore Español, à l'image de la Folk-Lore Society de Londres instituée juste trois ans auparavant. La société espagnole est donc, chronologiquement, la deuxième à exister en Europe, ce qui pour Machado y Álvarez était motif de fierté. L'année suivante, le Sicilien Giuseppe Pitré fonde la revue *L'Archivio per lo studio delle tradizioni popolari,* mais il faudra attendre 1884 avant que l'Italie n'ait sa Società delle tradizioni popolari, instituée par Pitré lui-même ainsi que quelque professeurs de l'Université de Palerme (Guichot y Sierra, 1999, 112). En France, la Société des Traditions Populaires ne sera crée par Paul Sébillot qu'en 1886 (Belmont, 1986, 290), même si un embryon de société existait déjà depuis 1882, sous la forme des *Dîners de ma Mère l'Oye* qui réunissaient mensuellement les folkloristes français et européens (*Annuaire des Traditions Populaires*, 1889, 32-35). Machado y Álvarez reproche d'ailleurs à son condisciple français Paul Sébillot de préférer le terme de Traditions Populaires à celui de *Folk-Lore* pour nommer sa société (Steingress, 1996, 92). En Espagne, il doit se battre régulièrement, entre 1881 et 1885, et passer outre les critiques pour faire accepter le néologisme anglais forgé par W. J. Thoms en 1846, le trouvant plus approprié que des termes espagnols tels que *demo-tecno-grafía*. Pour lui, le concept Folk-Lore induit toute une démarche théorique et s'inscrit dans un courant

scientifique européen dont l'épicentre se trouve en Angleterre[117] (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 2).

L'une des premières attaques contre l'adoption du néologisme et la fondation de El Folk-Lore Español vient de l'un des anciens collaborateurs de Machado y Álvarez à *La Enciclopedia,* José María Sbarbi, homme d'église et compilateur du *Refranero general,* qui fonde à Madrid, en 1881, la Academia Nacional de Letras Populares (Pineda Novo, 1991, 223). C'est en réponse à la trahison de Sbarbi que Machado y Álvarez lit, lors d'une assemblée générale de El Folk-Lore Andaluz, le texte « Memoria » qui sera publié ultérieurement dans l'organe de la société et où il défend scientifiquement l'utilité du néologisme anglo-saxon pour désigner cette nouvelle science ayant pour objet l'étude des productions populaires (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 506-511).

Lorsque Machado y Álvarez fonde sa société de El Folk-Lore Español, il fait sien et revendique, comme on vient de le souligner, le cadre théorique anglais. Il va néanmoins se distinguer de ce modèle par l'ambition idéologique qu'il associe au projet scientifique, ambition qu'il précise dès les textes fondateurs de « Introducción » et « Bases de El Folk-Lore Español ». En effet, la société anglaise pensait le folklore comme une science auxiliaire de l'anthropologie : il avait pour but de reconstruire les édifices culturels disparus à partir de l'inventaire des survivances propres à en restituer la forme, une sorte d'archéologie mentale de l'Homme. Or, cette représentation était, d'une certaine façon, entachée de mépris, par la récurrence de l'archaïsme dans l'actuel (Belmont, 1986, 295). Pour Machado y Álvarez, le folklore est avant tout un outil scientifique pour contribuer à la reconstruction de l'histoire et de la culture espagnoles, autrement dit pour contribuer à la connaissance de l'identité de la nation espagnole dans toutes ses composantes et en tenant compte des facteurs sociaux et culturels qui permettent d'en saisir l'évolution[118]. Cette finalité fonde l'originalité de son discours théorique, unique en Europe, puisqu'il réalise la synthèse entre le folklore romantique

[117] « Hay una razón, sin embargo, más poderosa que obliga a aceptar el neologismo y lo que impone, pese a quien pese, y a despecho no ya de los buenos, sino de los falsos patriotas : la nación que piensa más, la nación que más sabe, la que inventa y produce más, en un período dado de la historia, aquella impone, necesariamente, no sólo sus vocablos, sino lo que es más trascendental, sus modismos y sus síntaxis, a los pueblos menos adelantados » (*El Folk-Lore Andaluz,* 1981, 507).

[118] « Esta sociedad tiene por objeto recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo […] como materiales indispensables para la reconstrucción científica de la historia y de la cultura española » ; « La sociedad española considera los materiales que va a recoger como elementos indispensables para la reconstrucción científica de la historia patria no escrita hasta ahora más que en su parte más externa y política » (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 501 et 6)

de la première moitié du XIXe et le folklore évolutionniste de la seconde moitié du siècle. S'il emploie la rhétorique des folkloristes anglais qui configure cette représentation méprisante de l'autre, celle-ci est complètement annihilée dans son propos par l'idéalisme de son projet, un projet patriotique comme il l'explique dans une lettre ouverte qu'il adresse aux politiques espagnols, publiée le 4 novembre 1883 dans le journal *El Globo* :

> A esta primera necesidad ocurre, dentro de su esfera de acción, la institución de « El Folk-Lore » ; por él podemos estudiar las tradiciones — « lo que hemos sido » — y las costumbres — « lo que somos aún » — : por él estudiamos los sentimientos, ideas, creencias de nuestro pueblo […] ; por él podemos, reconstituyendo científicamente nuestra historia pasada, conocer y fijar el derrotero de nuestra historia venidera. En esta obra se juntan los amantes de la tradición y los amantes del progreso (López Álvarez, 1996, XXIII).

Cette conception du folklore comme projet patriotique, mais aussi comme entreprise dynamique, qui permet de connaître le passé, de comprendre le présent et d'envisager l'avenir et non exclusivement comme une déduction de l'archaïsme, est pareillement singulière dans la réflexion et le discours folklorique européens de cette deuxième moitié du XIXe siècle.

C'est également cette conception du folklore comme entreprise dynamique qui conduit Machado y Álvarez à vouloir inclure parmi les membres et les collaborateurs de El Folk-Lore, outre les érudits, les gens du peuple (*El Folk-Lore Andaluz*, 1981, 8).

L'autre originalité de la pensée folklorique de Machado y Álvarez réside dans la structure fédéraliste qu'il a envisagée pour El Folk-Lore Español et qu'il définit dès 1881 dans les statuts de la société (article deuxième) et derrière laquelle on voit poindre son idéologie républicaine. Pour lui, El Folk-Lore Español ne peut exister qu'à travers la constitution de sociétés régionales. Cette subdivision se justifie, selon lui, par la nécessité de délimiter des terrains d'études et par la question linguistique et, pour l'appuyer, il cherchera, à plusieurs reprises, des arguments scientifiques auprès de son ami, le romaniste H. Schuchardt (Steingress, 1996, 100). Cette conception n'a en aucun cas pour but d'exalter les séparatismes régionaux, intérêts partisans qui sont étrangers à sa vision de la nation : « una nacionalidad la constituye una comunidad de intereses tal y tan elevada que no baste a romperla ni destruirla la lucha natural de los intereses parciales y opuestos que dentro de ella viven » (López Álvarez, 1996, XXI).

Son projet fédéraliste s'étend même à toute l'hispanité (article septième des statuts de la société), non pour asseoir une domination coloniale ou néo-coloniale, comme il l'explique aux politiques, mais dans un dessein fraternel d'une communauté de langue :

> ¿No podríamos invitar no a nuestros súbditos, sino a nuestros hermanos de las Repúblicas americanas a que establezcan sociedades de « Folk-Lore » tan útil para el conocimiento de las razas indígenas de aquellos países, ganando así para el amor de los individuos que *hablamos* una misma lengua, lo que otras naciones, con gran perspicacia política, procuran ganar para el afianzamiento y la extensión de sus dominios? (López Álvarez, 1996, XXIV).

On comprend, dans cette citation, que Machado y Álvarez vise directement le projet idéologique de l'anthropologie anglo-saxonne et sa notion de primitivité qui séparait les individus en « primitifs », identifiés aux indigènes des empires coloniaux, et en « civilisés » et dont la vision ethnocentriste s'enracinait dans le colonialisme.

Pour mener à bien son projet fédéraliste, Machado y Álvarez se lance, entre 1882 et 1884, dans une grande entreprise de prosélytisme auprès de personnalités intellectuelles originaires des autres régions d'Espagne pour les inciter à fonder les sociétés régionales. C'est ainsi que se crée en juin 1882, El Folk-Lore Frexnense, dirigé par Luis Romero Espinosa, lequel en fusionnant avec El Folk-Lore Andaluz deviendra, en 1883, El Folk-Lore Bético-extremeño. En novembre 1883, c'est El Folk-Lore Castellano qui est institué sous la présidence de Gaspar Núñez de Arce[119]. En mars 1884, c'est El Folk-Lore Gallego qui voit le jour avec, à sa tête, Emilia Pardo Bazán[120] (Steingress, 1996, 95-96). Ce prosélytisme, qui se manifeste par des publications à caractère propagandiste dans la presse nationale, concerne également certaines personnalités politiques — conservateurs, libéraux ou républicains — que Machado y Álvarez veut convaincre du bien-fondé de son projet d'intérêt national et auprès

[119] S'il n'avait pas été difficile à convaincre, Machado y Álvarez ne se faisait cependant aucune illusion sur le faible engagement de Núñez de Arce, comme on peut le lire dans une missive qu'il écrit à Luis Montoto, en janvier 1884 : « Por eso creo únicamente que Núñez de Arce, tú lo has calado bien, no hará gran cosa por El Folk-Lore porque es, aunque listo, chico de alma (passer le mot) como de cuerpo » (Pineda Novo, 1993, 34).

[120] À la lecture de sa correspondance avec Luis Montoto, on comprend que Machado y Álvarez avait dû déployer des trésors de persuasion pour convaincre Emilia Pardo Bazán d'accepter le concept « Folk-Lore » et de participer activement à la constitution de El Folk-Lore Gallego : « Emilia Pardo Bazán me ha escrito y me ofrece incondicionalmente su nombre, aunque no su actividad, que tiene invertida ahora en no sé qué trabajos literarios », « Emilia Pardo Bazán está durilla. ¡Veremos!… Si logro conquistarla ya tiene tela cortada », « La correspondencia que he sostenido con la Pardo Bazán no ha dejado de tener sus perjuicios. Se le crispan los nervios con el nombre de Folk-Lore. ¡Por fin la convencí! » (Pineda Novo, 1993, 29, 31 et 34 respectivement).

desquelles il espère trouver des soutiens financiers. Il ira jusqu'à demander à son ami H. Schuchardt, compatriote de la reine d'Espagne, María Cristina, nommée régente en 1885, de la persuader d'accorder une subvention annuelle à la société (Steingress, 1996, 103). Cette dimension prosélyte et enthousiaste est très frappante dans la correspondance qu'il entretient avec H. Schuchardt, il la nomme d'ailleurs « mi pasión por lo que creo bueno y favorable a los intereses de la humanidad » (Steingress, 1996, 90).

Cependant, vers la fin de l'année 1885, il commence peu à peu à prendre conscience de la difficulté de réalisation de son projet scientifique, idéologique et prosélyte : le Folk-Lore Español est loin de s'étendre à toutes les régions d'Espagne puisqu'il ne compte que trois sociétés régionales et il a englouti la majeure partie de la fortune familiale. En 1885, dans une lettre désabusée à H. Schuchardt, il écrit :

> Pero ni el *País*, ni los *Políticos*, ni los *sabios*, nadie, nadie me ha hecho caso, mejor dicho, ha hecho caso a la idea. […] Sigo mi camino viendo en mi cerebro lo grande de la concepción ideal y lo pequeño de la obra realizada. No creas sin embargo que desmayo : ahora, ya que el *país* me ha contestado, acudiré al gobierno (un gobierno inmoral y estúpido) que tampoco hará nada y después acudiré a Inglaterra y a los Estados Unidos, naciones más serias que Francia y más ricas que Italia y Alemania en busca de los medios necesarios para el desarrollo de mi pensamiento (Steingress, 1996, 100-101).

Par cette citation, on constate, de façon assez saisissante, que Machado y Álvarez éprouve le sentiment d'avoir été incompris : il reconnaît amèrement que son projet, noblement idéaliste et patriotique, comme il aimait à le dire, n'a pas rencontré auprès du monde politico-académique de son pays le soutien qu'il escomptait. Comme il n'espère plus aucune aide du gouvernement, en qui il n'a aucune confiance, il envisage même de partir chez les Anglo-Saxons —ces Anglo-Saxons d'ailleurs reconnaissent son apport scientifique en le faisant membre honoraire de la Folk-Lore Society[121] et en publiant certains de ses travaux, entre autres son étude du langage enfantin, *Titín y las primeras oraciones*. La désillusion a fait place à l'enthousiasme des premiers temps.

Cette année 1885 marque le tournant vers l'échec de El Folk-Lore Español, accompagné du désenchantement de son fondateur qui se manifeste par un

[121] A. Machado y Álvarez était également membre de la Société des Traditions Populaires, qualifié de spécialiste des « traditions populaires de l'Espagne» (*Annuaire de la Société des Traditions Populaires*, 1889, 23).

désengagement progressif de ses activités folkloriques. Il n'occupe que temporairement (1885-1886) la Chaire d'Études Folkloriques que la Institución Libre de Enseñanza avait créée pour lui. À partir de 1886, date de la publication du dernier volume de la *Biblioteca de Tradiciones Populares,* il arrête peu à peu ses travaux théoriques et de collecte pour ne se consacrer qu'à la traduction des œuvres de E. B. Tylor, *Anthropología,* et de W. G. Black, *Medicina Popular,* publiées respectivement en 1888 et 1889. Entre 1888 et 1889, les trois sociétés régionales existantes cessent leurs activités. Finalement en 1889, il n'assiste pas au Congrès International des Folkloristes qui se tient à Paris, lors de l'Exposition Universelle, projet dont il était à l'origine et dont l'organisation incombe finalement à son condisciple français Paul Sébillot (Pineda Novo, 1991, 191, 307, 317).

L'échec de Machado y Álvarez à institutionnaliser le folklore à travers son réseau de sociétés régionales ou encore comme discipline autonome à l'université a des causes multiples qui, dans une certaine mesure, annoncent la crise intellectuelle et politique qui secouera l'Espagne à partir des années quatre-vingt-dix du XIXe, soit pratiquement au moment de sa mort.

L'une des premières causes de cet échec est à rechercher dans le faible intérêt que suscitait l'étude des productions folkloriques au sein de l'ordre académique dominant comme le souligne Alejandro Guichot, ami et fidèle collaborateur de Machado y Álvarez : « Un poeta y académico reputado entre sus conciudadanos preguntaba en sus reuniones "¿Qué mérito ni que poesía hay en recoger un pregón de rositas *encarnás*?" » (Guichot y Sierra, 1999, 556). Cette interrogation qui dénote le mépris montre que, pour une partie de l'élite académique, les productions populaires étaient toujours considérées comme un sous-produit de l'esprit humain et que les objectifs scientifiques et idéologiques de Machado y Álvarez n'avaient eu qu'une faible réception en dépit de sa campagne de prosélytisme.

Par ailleurs, cette même campagne avait suscité des réactions suspicieuses chez les collectionneurs de curiosités populaires d'idéologie traditionnaliste-conservatrice face à la proposition de quelqu'un notoirement connu comme républicain et ouvertement déclaré comme évolutionniste. C'est le cas de Sbarbi qui concurrence Machado y Álvarez sur son propre terrain, en fondant son Academia Nacional de Letras Populares en 1881 et qui, à travers l'organe de sa société *El Averiguador Universal,* l'attaque

régulièrement, comme on l'a vu, sur son adoption du néologisme anglais « Folk-Lore ». En réalité, cette querelle apparemment linguistique cache une querelle idéologique : le rejet, de la part d'un homme d'église, des thèses évolutionnistes qu'englobe le concept[122]. Comme Sbarbi, les défenseurs du catholicisme patriotique, qui réfutent officiellement l'évolutionnisme et dont Menéndez Pelayo[123] est le parangon, sont légions à l'université espagnole dans les années 1880, malgré la réintégration de quelques professeurs qui avaient été écartés de leur chaire ou qui y avaient renoncé en 1875, comme c'était le cas du patriarche des Machado. De sorte que le folklore, auxiliaire de l'anthropologie culturelle, tel que le pensait Machado y Álvarez n'avait aucune chance de bénéficier d'une institutionnalisation universitaire puisque le processus complexe de sécularisation de la pensée était loin d'être abouti. Il faut attendre 1892 pour qu'une chaire d'anthropologie physique soit créée à la Faculté des Sciences de l'Université Centrale de Madrid, et 1899 pour l'introduction d'une chaire de sociologie à la Faculté de Droit (Salaün, Serrano, 1988, 71).

En revanche, si l'entreprise scientifique et idéologique de Machado y Alvarez n'avait que peu de chance d'accéder à un statut universitaire autonome — comme l'anthropologie culturelle de Tylor ou la démopsychologie de Pitré — en s'inscrivant contre l'ordre académique officiel (Moreno Navarro, 1993, 27), d'autres causes de son échec sont à rechercher parmi les choix stratégiques qu'il avait opérés pour développer son projet.

En 1922, alors qu'il dressait un inventaire du mouvement folklorique européen et qu'il tirait un bilan de l'expérience espagnole, Alejandro Guichot pointait l'hétérogénéité des compétences et des idéologies des collaborateurs et la structure fédéraliste de l'institution comme causes probables de l'échec de El Folk-Lore español (Guichot y Sierra, 1999, 436).

L'hétérogénéité des compétences et des idéologies des collaborateurs minait El

[122] Il existait un fossé intellectuel et idéologique entre Sbarbi et A. Machado y Álvarez, comme il le confie lui-même à Joaquín Costa, dans une lettre datant du 23/X/1881 : « …Sbarbi, que es acaso el que dista más de nuestras ideas y de nuestro pensamiento y el menos amigo mío, […] es de todos nosotros el que dista más de la alta significación científica y aun de la inmensa trascendencia de la creación de un Folk-Lore español » (López Álvarez, 1988, 57).

[123] Dans sa réponse au discours d'entrée à la Real Academia Española de Rodríguez Marín en 1907, Menéndez Pelaya dira d'ailleurs : « Lo que Fernán Caballero había realizado por instinto y sentimiento poético, lo emprendió con miras científicas no siempre loables […] la Sociedad Folklore Andaluz », (Guichot y Sierra, 1999, 362).

Folk-Lore Español de l'intérieur. Tous étaient loin d'être des évolutionnistes déclarés et la présence de conservateurs notoires suscitait la suspicion chez d'autres personnalités plus ouvertes intellectuellement, ce qui avait pour effet d'instaurer une ambiance exécrable et de pénaliser la collaboration entre les membres (Jesús A. Cid, cité par Baltanás, Becerra, 1988, 225-226). Machado y Álvarez était conscient de ce problème qu'il rapportait dans une missive à son ami et confident, H. Schuchardt : « aquí todo son puñeterías y malas pasiones » (Steingress, 1996, 89). Cependant, il pensait, animé par un enthousiasme quasi utopique, que le noble idéal du projet « El Folk-Lore » aurait raison des idéologies partisanes.

Machado y Álvarez avait, on l'a vu, le projet patriotique de reconstruire scientifiquement l'histoire de la nation espagnole dans toutes ses composantes sociales et dans sa diversité linguistique et régionale. La structure fédéraliste de El Folk-Lore Español, qui n'existait qu'à travers les sociétés régionales, fait unique dans le mouvement folklorique européen, était l'un des moyens d'atteindre cet objectif idéologique, car, pour lui, l'idée de « nation » se plaçait au-dessus des intérêts séparatistes. Or, cette conception d'intérêts et de destin communs va se heurter à l'émergence des nationalismes périphériques — catalan, basque ou galicien — plus préoccupés par la construction d'une identité propre et donc l'élaboration d'un discours ethnique. C'est pourquoi, certaines personnalités intellectuelles sont écartées ou refusent de participer au projet de Machado y Álvarez et créent des sociétés folkloriques en marge du réseau machadien. C'est le cas de l'historien galicien Manuel Murguía, qui fut d'abord pressenti pour diriger El Folk-Lore Gallego, mais qui fut remplacé par E. Pardo-Bazán (Baltanás, 2002, 18), ou de Balbín que Unquera qui fonda, à Madrid, la Sociedad Demológica Asturiana (Guichot y Sierra, 1999, 357)[124].

Les anthropologues andalous estiment que le projet scientifique de Machado y Álvarez n'a pas eu de suite, faute d'héritiers parmi ses anciens collaborateurs ou les

[124] En 1884, Vicente de Arana, prenant contact avec Alejandor Guichot, bras droit de A. Machado y Álvarez pour El Folk-Lore Andaluz, fonde El Folk-Lore Vasconavarro. Cette société régionale qui bénéficia du cadre théorique proposé par El Folk-Lore Espagnol, se dota de son propre organe de diffusion, la revue *Euskal Erria,* néanmoins elle n'entretint que peu de relations avec les autres sociétés régionales (Guichot y Sierra, 1999, 410). Quant à la Catalogne, elle s'était doté dès 1878, de la Asociación de excursiones Catalana qui avait pour mission de parcourir le territoire catalan et d'en faire connaître les beautés naturelles et artistiques, les traditions, monuments et antiquités. En 1885, à l'initiative de Cayetano Vidal de Solano et de Ramón Arabia y Solana, l'association se dota d'une section de Folklore Catalán. Cependant, cette section demeura en marge du réseau machadien (Guichot y Sierra, 1999, 416-417).

intellectuels de la période fin de siècle, trop occupés, selon eux, à rechercher l'essence de l'être espagnol par une approche abstraite du populaire, en oubliant que cette essence se manifeste avant tout par des faits, des croyances et des productions qu'il faut étudier (Moreno Navarro, 1993, 27). En cela, ils visent directement Unamuno auquel ils reprochent d'avoir rejeté l'héritage théorique de Machado y Ávarez (Baltanás, Becerra, 1998). Cette opinion très catégorique est néanmoins à nuancer. En apparence, il est vrai que leur approche du populaire diffère : concrète et scientifique chez Machado y Álvarez, abstraite et rhétorique chez Unamuno. Il suffit pour s'en convaincre de lire et de comparer la définition des notions de peuple ou de culture très marquées, on l'a vu, par le discours anthropologique, que propose le premier, à la définition basée sur la métaphore pélagique que le second donne du concept-clé de sa pensée, la *intrahistoria*, dans son essai *En torno al casticismo* (Unamuno, 1996, 62) ou dans sa conférence *Sobre el cultivo de la demótica* (Unamuno, 1966, 49). La *intrahistoria* n'est d'ailleurs pas une notion issue des sciences humaines comme « culture » ou « survivance », mais un concept purement livresque qu'a forgé Unamuno au fil de ses lectures plus philosophiques qu'anthropologiques (Rabaté, 1999, 170). Cependant, si l'on ne peut nier que l'approche théorique soit différente, le fondement idéologique, c'est-à-dire, le populaire comme enjeu national, et l'objectif assigné au folklore par le premier, à la *demótica* par le second sont les mêmes.

Dans sa conférence, Unamuno donne un sens similaire à *folklore* et *demótica,* il suit en cela la recommandation du folkloriste portugais T. Braga qui avait proposé, pour les langues néolatines, le terme « demótica » en replacement de l'anglo-saxon « folk-lore » (Guichot y Sierra, 1999, 501) :

> Esa profunda tradición, oculta en los senos del espíritu público, encerrada en su subconciencia, esa tradición que se revela en cuentos, leyendas, relatos y narraciones, es la que pretende explotar y sacar a la luz, haciendo de ella material científico, el *folklore,* o demótica (Unamuno, 1966, 53).

Pour Machado y Álvarez, on sait que le concept de folklore, qu'il tentait d'imposer à grand renfort de disputes idéologiques et scientifiques, car il n'avait, selon lui, pas d'équivalent espagnol approprié pour signifier la totalité de ses composants, englobait l'inventaire des faits folkloriques, une méthodologie et un discours théorique permettant d'accéder à la connaissance culturelle d'un peuple. Pour Unamuno, l'étude

de la tradition, fondement de la psychologie d'une nation, permet d'accéder à la connaissance de l'esprit du peuple, assimilé, dans sa démonstration, à un supraindividu :

> Lo que ocurre a los individuos sucede también a los pueblos. Su espíritu colectivo, el *Volksgeist* de los alemanes, tiene su fondo subconsciente, por debajo de la conciencia pública (Unamuno, 1966, 49).

En ce sens, la conception unamunienne de *demótica* est d'avantage une partie, une branche du folklore tel que l'entendait Machado y Álvarez, celui-ci considérant d'ailleurs qu'il se divisait en deux domaines principaux : la « demopsicología »[125] (toutes les questions concernant l'esprit du peuple) et la « demobiografía (celles relatives à son mode de vie) (Guichot y Sierra, 1999, 500). La *demótica* unamunienne se rapproche plus de la « demopsicología ».

Pour Machado y Álvarez, l'inventaire des survivances et l'analyse de toutes les productions populaires, préalablement et fidèlement recueillies, a pour projet de reconstruire scientifiquement l'histoire de la nation espagnole, jusqu'alors écrite de façon partielle et exclusivement consacrée au récit des faits de l'élite politique (*El Folk-Lore Andaluz,* 1981, 6-7). Cette conception de l'histoire machadienne ressemble à l'œuvre de la multitude laborieuse et silencieuse de la *intrahistoria* unamunienne. L'étude de la *intrahistoria,* qui s'exprime à travers les contes, les légendes, etc., au moyen de la *demótica* permet de révéler le *volksgeist* de la nation espagnole ; Unamuno revient, en cela, aux premiers préceptes de la démarche folklorique issus des nationalismes romantiques (Unamuno, 1966, 52). En cherchant la reconstruction d'une autre histoire et la connaissance de la nation espagnole, dans toutes ses composantes sociales et culturelles, Machado y Álvarez et Unamuno sont, en réalité, à la recherche des signes identitaires qui permettraient de bâtir une autre Espagne (Salaün, Serrano, 1988, 74).

Quant à l'illustre fils cadet de Machado y Álvarez, on ne peut dire qu'il soit l'héritier direct de la démarche scientifique de son père. Si son œuvre littéraire porte l'empreinte de la pensée de son père, Antonio Machado ne reprend pas la bataille pour faire revivre

[125] La « demopsicología » était une discipline auxiliaire du Folklore à laquelle le folkloriste italien, G. Pitré cherchait à donner des assises théoriques. Il fondera plus tard une chaire de « demopsicologia » à l'Université de Palerme en 1910, cf : http://cliomediaofficina.it/7lezionionline/lupo/glossario.html

l'institution de El Folk-Lore, de même qu'il ne se consacre pas à la collecte des productions populaires ni à leur interprétation théorique. En revanche, il exprime à plusieurs reprises sa conception du folklore à travers la voix de son personnage Juan de Mairena :

> Mairena tenía una idea del folklore que no era la de los folkloristas de nuestros días. Para él no era el folklore un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etc. (Machado, 1973, 55).

On note dans cette citation, une prise de distance par rapport à la notion de survivance et à cette vision exclusive du folklore comme déduction de l'archaïsme qui était la base de l'édifice du folklore évolutionniste introduit et adapté par son père en Espagne. Cependant, on a vu que, si le père avait adopté le cadre conceptuel anglais, il l'avait investi d'un objectif idéologique — réhabiliter la culture populaire par l'étude scientifique pour fournir à la nation espagnole la connaissance de son passé nécessaire à la prise de conscience de son unité et de sa diversité — qui le singularisait de ses condisciples non seulement anglais, mais aussi européens. On retrouve, en partie, cette démarche idéologique dans l'œuvre du fils qui fait de la culture populaire non plus un objet scientifique, mais un sujet littéraire. C'est pourquoi, lorsque le personnage de Mairena expose sa conception du folklore, on retrouve à côté de la définition du père :

> Mairena entendía por folklore, en primer término, lo que la palabra más directamente significa : saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe ; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, nada más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos …

la vision personnelle du fils :

> … y su utilización más sabia y creadora (Machado, 1973, 99).

L'entreprise scientifique, idéologique et prosélyte de Machado y Álvarez à travers la constitution de El Folk-Lore Español représente, par sa modernité, son inclusion dans un mouvement européen, sa volonté de séculariser la pensée scientifique et sa quête d'une autre identité espagnole, une première lézarde dans le socle de l'édifice politico-académique de l'Espagne de la Restauration. Dès lors, sa voix — lui qui se plaignait qu'elle n'eût été suffisamment entendue alors qu'il était désabusé par son échec —

résonne comme un signe avant-coureur de la crise intellectuelle et politique qui ébranlera l'Espagne à la charnière des XIX^e et XX^e siècles.

Finalement, le vœu de Machado y Álvarez, qui a sous-tendu l'ensemble de son œuvre, collecter des faits folkloriques susceptibles de devenir les matériaux indispensables d'études postérieures, ne sera réalisé pratiquement qu'un siècle plus tard. Les faits folkloriques collectés — contes, chants, chansons, légendes, devinettes, formulettes, coutumes, superstitions, etc. — constituent une somme considérable d'informations publiées dans les revues *El Folk-Lore Andaluz, El Folk-Lore Bético-extremeño,* les onze volumes de la *Biblioteca de Tradiciones Populares* ou encore *Colección de Cantes Flamencos, Colección de adivinanzas,* etc. Ils deviendront objet d'étude et référence indispensable une fois que les sciences humaines, en particulier, l'anthropologie culturelle, seront institutionnalisées dans le cadre universitaire vers le début des années soixante-dix. Il faudra attendre la fin de la dictature et l'avènement de la démocratie pour que ressurgisse l'intérêt anthropologique et folklorique. Le Franquisme, en effet, continuait de réfuter les thèses évolutionnistes et soupçonnait les études folkloriques d'encourager les nationalismes périphériques. Le terme « folklore » lui-même fut perverti et mis au service de la construction idéologique d'un stéréotype national (Aguilar Criado, 1993, 72).

Au regard de l'importance de l'œuvre[126] (travaux de collecte et théoriques) de Machado y Álvarez, travailleur infatigable et idéaliste invétéré, il n'est pas étonnant que l'anthropologie andalouse reconnaisse en cet homme le précurseur de l'anthropologie espagnole. Il y a plus d'un siècle, il avait fourni à la discipline une identité théorique propre, distincte de l'anglaise ou de la française, en définissant un objet et une stratégie de recherche communs à toute l'Europe, le folklore, en fonction d'une exigence de compréhension de la société espagnole. Si l'on en croit une ethnologue française, il se produit en France le phénomène tout à fait inverse : « aucun ethnologue contemporain n'oserait s'avouer folkloriste. C'est même avec difficulté que l'ethnologie française reconnaît le folklore comme une étape historique, un peu honteuse, de l'étude des sociétés et des cultures de l'Europe » (Belmont, 1986, 285). C'est ce refoulement du

[126] La Fundación Machado, institution privée et héritière revendiquée du projet scientifique de Machado y Álvarez, vient de publier l'œuvre complète du folkloriste : Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ (DEMÓFILO), *Obras completas,* edición, introducción y notas de Enrique Baltanás, Biblioteca de Autores Sevillanos n° 5, Diputación de Sevilla, Fundación Machado, Sevilla, 2005.

passé folklorique qui explique que Paul Sébillot, condisciple français de Machado y Álvarez, soit assez mal connu des chercheurs, des étudiants et à fortiori du grand public et que son grand œuvre en huit volumes, *Le Folklore de France,* n'ait fait l'objet que d'une réédition en 1986 depuis la date de sa première publication en 1904-1906 (Sébillot, 1986, 7).

Mercedes Gómez-García Plata
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

BIBLIOGRAPHIE

Annuaire des Traditions Populaires, de la Société des Traditions Populaires au Palais du Trocadéro, Paris, J. Maisonneuve, E. Leroux et E. Lechevalier, 1889.

AGUILAR CRIADO, E., « Los orígenes de los estudios folklóricos en Andalucía », *in La Andalucía de Demófilo,* Madrid, Electa, 1993, p. 68-73.

BALTANÁS, Enrique, RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, « La herencia rechazada : Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98 », *in Revista de Antropología Social,* n° 7, Servicio de Publicaciones, UCM, 1998, p. 216-229.

BELMONT, Nicole, « Le folklore refoulé ou les déductions de l'archaïsme » *in Revue de l'Homme, Anthropologie : états des lieux,* Livre de poche, 1986, p. 287-298.

BONTE, Pierre, IZARD Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie,* Paris, Quadrige/PUF, 2000.

CARVALHO-NETO, Paulo de, *La influencia del Folklore en Antonio Machado,* Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.

El Folk-Lore Andaluz, órgano de la Sociedad de este nombre dirigida por Antonio Machado y Álvarez, 1882-83, edición conmemorativa del Centenario, col. Alatar, Madrid, Tres-catorce-diecisiete, 1981, con estudio preliminar de J. Blas Vega y E. Cobo, p. V-XLV.

GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes, « L'émergence du Folklore en Espagne à la fin du XIXe siècle », *in Être espagnol,* études coordonnées par J. R. Aymes et Serge Salaün, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 213-240.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Noticia histórica del folklore,* Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia, Colección Educación XXI, Cultura tradicional n° 3, 1999 [1922].

LÓPEZ ÁLVAREZ, Juan, « Cartas inéditas de "Demófilo" a Joaquín Costa » (5 de agosto de 1879 – 27 de abril de 1882), *El Foklore Andaluz 2a época, Revista de cultura tradicional*, nº 2, Año 1988, p. 33-69.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Juan, *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez (Demófilo),* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.

MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena,* Madrid, Espasa Calpe, Colección Austsral, 1973.

MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio, *Cantes Flamencos (colección escogida)*, 4a edición, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1985 [1947].

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975 [1881], reproducción de *Post-scriptum a Cantos Populares Españoles,* p. 273-344.

MORENO NAVARRO, Isidoro, « Don Antonio Machado y Álvarez y la antropología andaluza », *in La Andalucía de Demófilo,* Madrid, Electa, 1993, p. 20-29.

PINEDA NOVO, Daniel, *Antonio Machado y Álvarez « Demófilo » : vida y obra del primer flamencólogo español,* Madrid, Editorial Cinterco, colección « Telethusa », 1991.

PINEDA NOVO, Daniel, « Cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" a Luis Montoto y Rautenstrauch » (18 de septiembre de 1883 – 21 de abril de 1887), *El Foklore Andaluz 2a época, Revista de cultura tradicional,* nº 10, Año 1993, p. 15-89.

RABATÉ, Jean Claude (coord.), *Crise intellectuelle et politique en Espagne à la fin du XIXe siècle,* Paris, Editions du Temps, 1999.

RONZÓN, Elena, *Antropología y antropologías : ideas para una historia crítica de la antropología española. El siglo XIX,* Oviedo, Pentalfa ediciones, 1991.

SÉBILLOT, Paul, *Le folklore de France,* Vol. VIII : *Le peuple et l'histoire,* Paris Imago, 1986 [1906].

SALAÜN, Serge, SERRANO, Carlos (éditeurs), *1900 en Espagne,* Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 1988.

STEINGRESS, Gerhard, *Cartas a Schuchardt,* Sevilla, Fundación Machado, 1996.

UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo,* Madrid, Biblioteca Nueva, Colección « Cien años después », 1996 [1895].

UNAMUNO, Miguel de, « Sobre el cultivo de la demótica », estudio leído en la sección de ciencias históricas del Ateneo de Sevilla el 4 de diciembre de 1896, *Obras Completas,* tomo IX : discursos y artículos, Madrid, Escelicer, 1966, p. 47-59.

BIBLIOGRAPHIE SUR INTERNET

BALTANÁS, Enrique, *Folk-Lore y folkloristas del XIX en Andalucía : hacia una nueva valoración,* lectuario enero 2002, Fundación Alonso Quijano : http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/index.htm

HOLMES, Brian, « Herbert Spencer », *Perspectives ; revue trimestrielle d'éducation comparée* (Paris, UNESCO ; Bureau international d'éducation), vol. XXIV, n° 3/4, 1994 (91/92), p. 553-575 :
http://www.ibe.unesco.org/International/Publications/Thinkers/ThinkersPdf/spencerf.pdf

Universidad de Sevilla, US 2005, 500 aniversario, historia de la Universidad, capítulo 11, « La Universidad de Sevilla en el sexenio democrático (1868-1874) » : http://www.quintocentenario.us.es/historia/1505-2005/capitulo11/profesorado.jsp

BIBLIOGRAPHIE SUR LE FOLKLORE DE MACHADO Y ÁLVAREZ (DEMÓFILO)[127]

[127] Cet inventaire confronte et reprend, en partie, la bibliographie répertoriée par Paulo de Carvalho-Neto, (1975, p. 66-76) et celle, beaucoup plus exhaustive, publiée par José Blas Vega et Eugenio Cobo, dans leur étude préliminaire (*El Folk-Lore Andaluz,* 1981, XXXVI-XLV), actualisée et complétée par des

I) Livres, opuscules et correspondance

Cuentos, leyendas y costumbres populares. Avec la collaboration de Federico de Castro. Sevilla, Imp. Gaditana, 1872 (d'après Alejandro Guichot).

Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario, Sevilla, Imp. De R. Baldaraque, 1880, 496 p.

Adivinanzas francesas y españolas, Sevilla, Imp. El Mercantil Sevillano, 1881, 41 p.

Colección de cantes flamencos recogidos y anotados. Sevilla, Imp. El Porvenir, 1881, 208 p.

rééditions :

- Madrid, Ediciones Demófilo, colección ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, 1975
- Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975. Cette édition contient une présentation du Conde de Montarco ; une introduction de Félix Grande et la reproduction du *Post-scriptum* au recueil de F. Rodríguez Marín, *Cantes populares españoles*.
- Sevilla, Signatura Ediciones, 1996, Edición, introducción y notas de E. Baltanás.

Poesía Popular. Post-scriptum a los Cantos Populares Españoles de Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, F. Álvarez y Cía Editores, 1883, 125 p. Inclus dans *Cantos Populares Españoles,* Tomo V, p. 155-238.

Libro de los colores. Folk-Lore de la Pintura, œuvre inédite dont la revue *El Folk-Lore Bético-Extremeño,* n° 2, julio-septiembre de 1883, annonce la prochaine publication dans la *Biblioteca de las Tradiciones Populares*.

Titín y las primeras oraciones. Estudio sobre el lenguaje de los niños, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año XI, n^{os} 257 y 258, Madrid, 1887, traduit en allemand par H. Schuchardt, en italien par G. Pitré, en français par Cuervo. La traduction anglaise de W. Gregor sera publiée dans un numéro spécial de la revue *Philological Society. Titín. A Study of child language*, by Sr D. A. Machado y Álvarez of Seville, 1886.

Estudios sobre literatura popular, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas,* TomoV, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1884, 318 p. Volume réunissant des articles écrits à des époques différentes, dont plusieurs furent publiés dans la revue *La Enciclopedia*.

Cantes Flamencos (colección escogida), Bibliotecea de El Motín, Madrid, Imp. Popular, sans date de publication (1886, d'après A. Guichot[128] ou 1890, d'après M. de Palau), 232 p. Réédité avec une préface de Manuel Machado, Buenos Aires, Espasa-Calpe, colección Austral, 24-VII-1947 ; 2^{e} 29-XI-1947 ; 3^{e} Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1975 ; 4^{e} 1985, 5^{e} 1998.

---

recherches sur le catalogue de la BNE, Internet et des références bibliographiques citées dans des articles ou ouvrages répertoriés dans la bibliographie.

[128] Cette date de publication avancée par A. Guichot est assez improbable. En effet, dans une lettre adressée à L. Montoto et datée du 21 avril 1887, Demófilo demande à son ami, resté en Andalousie, de lui recueillir des chants en vue de la publication de *Cantes flamencos* (Pineda Novo, 1991. 275).

Artículos varios. Obras completas, Tomo I, Madrid. Librería de Victoriano Suárez, 1904, 112 p.[129]

Correspondencia con Aniceto Sela. 10 cartas, in J. L. Pérez de Castro : *Don Aniceto Sela como fundador de « El Folklore Asturiano », Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* tomo XXVII, cuadernos 1 y 2, Madrid, CSIC, 1971, P. 49-79.

Primeros escritos flamencos (1869-70-71), Córdoba, Ediciones Demófilo, colección « Memoria del Sur » n° 2, 1981, 79 p.

De soledadess (escritos flamencos, 1879), Córdoba, Ediciones Demófilo, colección « Memoria del Sur » , 1982, 49 p.

« Cartas inéditas de "Demófilo" a Joaquín Costa » (5 de agosto de 1879 – 27 de abril de 1882), edición de Juan López Alvarez, *in El Foklore Andaluz 2a época, Revista de cultura tradicional*, nº 2, Año 1988, p. 33-69.

« Cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" a Luis Montoto y Rautenstrauch » (18 de septiembre de 1883 – 21 de abril de 1887), edición de Daniel Pineda Novo, *in El Foklore Andaluz 2a época, Revista de cultura tradicional,* nº 10, Año 1993, p. 15-89.

« Carta de Antonio Machado y Álvarez a Manuel Milá y Fontanals », edición de Lluis Nicolau D'Olwer, *Epistolario de M. Milá y Fontanals,* Barcelona, Institut D'Estudis Catalans, 1995, carta n° 306, p. 140-141.

« El Folk-Lore como empresa europea y proyecto nacional en el siglo XIX : cuarenta y ocho cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez a Giuseppe Pitrè (más un artículo desconocido de Demófilo) », edición de E. Baltanás, *in Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, núms. 33-34 (2000), p. 221-296.

« Folk-Lore , política y literatura popular en el siglo XIX (Cartas inéditas de A. Machado y Álvarez a Teófilo Braga) », edición de E. Baltanás, *in Estudios de Literatura Oral,* n^os 7-8, 2001-2002, p. 25-44.

« Rescate : cartas de Antonio Machado y Álvarez a Manuel Martínez Murguía», edición de E. Baltanás, *in Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, 3a época, n° 1 (1^er semestre 2002), p. 71-88.

II) Traductions

DOZY, Reinhart Pieter Anne, *Investigaciones acerca de la Historia y de la Literatura de España durante la Edad Media*. Traduction de la 2^e édition de la traduction française, annotée et préfacée, Sevilla, Biblioteca científica literaria, 1878, vol. I : 463 p., vol. II : 462 p. Réédition : Pamplona, Analecta, 2001.

TYLOR, Edward Burnett, *Antropología. Introducción al estudio del hombre y de la civilización* [1881], traducción española de Antonio Machado y Álvarez, El Progreso Editorial, Madrid 1887, 529 p. ; 2^e édition, Madrid, Daniel Jorro, colección Biblioteca

[129] P. de Carvalho-Nieto indique, dans son inventaire, que le compilateur anonyme a réuni des articles de Demófilo sans fournir d'indications bibliographiques. Or, ces articles étant inédits, il pense qu'il s'agit probablement d'articles manuscrits retrouvés chez les Machado, dans les affaires du père (Carvalho-Neto, 1975, p.68).

científico-filosófica, 1912 ; 3e édition Madrid, Ayuso, 1973[130] ; 4e édition, *fac-similé* de l'édition de 1888[131], Barcelona, Alta Fulla, colección « Antropología » n° 2, 1987.

BLACK, William George, *Medicina popular. Un capítulo en la historia de la cultura*, Madrid, El Progreso Editorial, 1889, 361 p. ; 2e édition, Barcelona, Alta Fulla, colección « Mitos, ingenios y costumbres », fac-similé de l'édition de 1889, 1982.

III) Articles

El hombre del pueblo (apuntes para su estudio),1868 , série d'articles publiés dans *Un obrero de la civilización,* journal fondé à Madrid par Demófilo lui-même.

Introducción al estudio de las canciones populares, trois articles publiés dans *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, septiembre 1869.

Carceleras y coplas de presos, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, octubre 1869.

Carceleras, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, enero 1870.

Modismos populares, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, febrero 1870.

Fonética andaluza, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, abril 1870.

Coplas refranescas, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, agosto 1870.

Coplas sentenciosas, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, septiembre 1870.

Antinomía entre un refrán y una copla, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, octubre 1870.

Coplas amorosas, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, octubre 1870.

Cantes flamencos, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, enero 1871.

El médico bonito, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, junio 1871.

El ahorcado a lo divino, *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia,* Sevilla, junio 1872.

Una docena de cuentos de D. Narciso Campillo, *La Enciclopedia,* Sevilla, enero 1979.

Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (I), *La Enciclopedia,* Iª época, n° 58, Sevilla, 15 de febrero de 1879.

Dos cuentos populares, *La Enciclopedia,* Iª época, n° 60, Sevilla, 5 de marzo de 1879.

Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares o infantiles, recogidos por Fernán Caballero. *La Enciclopedia,* Iª época, n° 61, Sevilla, 15 de marzo de 1879.

Sección de Literatura popular, *La Enciclopedia,* 2ª época, Sevilla, 10 de abril de 1879.

Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (III[132]), *La Enciclopedia,* 2ª época, Sevilla, mayo 1879.

Analogías y semejanzas entre algunos enigmas populares catalanes y andaluces, *La Enciclopedia,* 2ª época, Sevilla, junio 1879.

Noticia sobre « Proverbios morales… de Cristóbal Pérez de Herrera », *La Enciclopedia,* 2ª época, n° 13, Sevilla, 5 de agosto de 1879.

[130] Carvalho-Neto ne mentionne pas les traductions d'ouvrages dans son inventaire. Quant à Blas Vega et Cobo, ils ne citent pas les rééditions de 1912 ni de 1973.

[131] Indication fournie par la notice de la BNE. On comprend donc qu'il y a eu deux éditions successives de *Antropología,* la première en 1887 et la réédition l'année suivante, les deux sont édités à Madrid par l'imprimeur « El progreso editorial ».

[132] Dans l'inventaire de Blas Vega et Cobo, l'article « Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (II) » n'apparaît pas. S'agit-il d'une erreur de numérotation (de leur part ? dans la publication originale ?) ou la partie II n'a-t-elle jamais été publiée ?

Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (IV), *La Enciclopedia,* 2ª época, n° 14, Sevilla, 15 de agosto de 1879.

Adivinanzas. Comentario a « Un million d'énigmes, charades et logogriphes suivi d'un choix des plus jolies énigmes italiennes, espagnoles, anglaises et allemandes », *El Averiguador Universal*, n° 15, Madrid, 15 de agosto de 1879.

Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (V), *La Enciclopedia,* 2ª época, n° 15, Sevilla, 25 de agosto de 1879.

Traducción de « Consideraciones sobre la literatura popular catalana », de Cayeta Vidal Valenciano ; Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (VI), *La Enciclopedia,* 2ª época, nos 17 y 19, Sevilla, 15 de septiembre y 5 de octubre de 1879.

Cantes flamencos (tres artículos). *La Enciclopedia,* 2ª época, nos 21, 23 y 24, Sevilla, 25 de octubre, 15 y 25 de noviembre de 1879.

Traducción del Prólogo del libro « Colección de Contos Portuguezes » de F. Adolpho Coelho, *La Enciclopedia,* 2ª época, Sevilla, 1979.

El médico bonito. Cuento popular, *La Ilustración gallega y asturiana,* La Coruña, 1879.

El ahorcado a lo divino. Cuento popular, *La Ilustración gallega y asturiana,* La Coruña, 1879 y 1880.

Poesía popular gallega, *La Enciclopedia,* 3ª época, Sevilla, 1880.

El juego de recotín, recotán, *La Enciclopedia,* 3ª época, Sevilla, 1880. Cet article sera reproduit dans *La Ilustración Española y Americana,* Madrid, junio 1883.

El garbancito. Cuento, *La Enciclopedia,* 3ª época, Sevilla, 1880.

De la poesía popular gallega, *La Ilustración gallega y asturiana,* nos 4, 5, 12, La Coruña, febrero/ abril 1880.

Comparación de un cuento alemán de adivinanzas con el nuestro de cigarrón, *La enciclopedia,* 3ª época, nos 58, 60, Sevilla, 15 de febrero y 15 de marzo de1880.

Las saetas populares, *La Enciclopedia,* 3a época, n° 15, Sevilla, 30 de abril de 1880 ; *El Averiguador Universal*, n° 34, Madrid, 31 de mayo de 1880[133]. Réédition récente de cet article *in La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928),* introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998, p. 35-42.

Adivinanzas francesas y españolas, *El Averiguador Universal*, nos 43, 45 y 48, Madrid, 15 de octubre, 15 de noviembre y 31 de diciembre de 1880.

Analogía y semejanza entre algunas adivinanzas gallegas y castellanas, *La Ilustración gallega y asturiana,* La Coruña, 1881

Cuentos populares de la Alta Bretaña, *Revista Ilustrada de Madrid,* Madrid nº 30, 1881, compte rendu du recueil de Paul Sebillot.

Los juegos de noches buenas a lo divino, de Alonso de Ledesma, publicado y anotado por Demófilo, *Los Lunes de El Porvenir,* Sevilla, enero-febrero de 1881.

Celebridad sevillana. Quijaa el florero, *El Averiguador Universal*, n° 58, Madrid, 31 de mayo de 1881.

El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares. Bases. Sevilla, 3 de noviembre de 1881, *El folklore andaluz*,

[133] Cobo et Blas Vega ne mentionnent pas la publication de cet article dans *La Enciclopedia*. Cette information a été relevée dans la réédition de l'article incluse dans *La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928),* cf. *supra*.

Sevilla. Alvarez y Cía. Editores[134]. Ce document sera reproduit dans plusieurs bulletins et numéraux spéciaux, ainsi qu'en 4e de couverture des cinq premiers volumes de la *Biblioteca de Tradiciones populares españolas*[135].

Circular del Folk-Lore Andaluz dirigida a las provincias andaluzas, Sevilla 15 de diciembre de 1881, *El Folk-Lore Andaluz*, p. 503-505.

Memoria leída en la junta general celebrada por la Sociedad Folk-Lore Andaluz, Sevilla 30 de abril de 1882, El *Folk-Lore Andaluz*, p. 506-511.

Introducción, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882[136].

Juegos Infantiles españoles, *Giornale di Filologia Romanza,* N° 8, Roma, 1882, reproduit dans *El Folk-Lore Andaluz*

Juego de San Miguel y el diablo , *El Folk-Lore Andaluz,* 1882.

Juego de la cuerda, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882.

Juego de la rueda, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882.

Canto al distinguido poeta sevillano don Luis Montoto, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882.

Libros y artículos de folklore publicados por nuestros socios honorarios, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882.

Mapa topográfico tradicional de la provincia de Sevilla, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882.

Mapa topográfico tradicional. Interrogatorio, *El Folk-Lore Andaluz,* 1882, reproduit dans *El Folk-Lore Bético-extremeño*, n° 1, Frenegal, abril-junio de 1883

La niña de los ojos negros, *El Folk-Lore Andaluz,* 1883.

Los pregones.Carta al señor don José Pitré. *El Folk-Lore Andaluz,* 1883.

Miscelánea I. (Colección de hechos folklóricos), *El Folk-Lore Andaluz,* 1883.

Miscelánea II. (Romance cantado), *El Folk-Lore Andaluz,* 1883.

Miscelánea IV. (Filología, exorcismos...), *El Folk-Lore Andaluz,* 1883.

Supersticiones populares francesas. La yerba que extravía, *El Folk-Lore Andaluz,* 1883.

Carta aceptando la propuesta de *El Folk-Lore Frexnense* para continuar en ella los trabajos de *El Folk-Lore Andaluz*[137], *El Folk-Lore Frexnense,* n° 1, Frenegal de la Sierra, enero-marzo de 1883. Réédition : *El Folk-Lore Frexnense y Bético-Extremeño* [1883-1884], Sevilla, Fundación Machado y Diputación provincial de Badajoz, 1988. Estudio preliminar de J. Marcos Arévalo.

Dos Cartas de Vidal de Valenciano. Consideraciones sobre la literatura popular catalana, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 155, Madrid, 31 de julio de 1883.

Folk-Lore[138] extremeño. La Palomita, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 156, Madrid, 15 de agosto de 1883.

---

[134] Cf. p. 501-503 de l'édition *fac-similé* de *El Folk-Lore Andaluz* de 1981.

[135] A. Machado y Álvarez, désireux de donner une large diffusion à son projet, publie également ce texte dans les journaux *La Época* et *La Ilustración Española y Americana* (Pineda Novo, 1993, 67-72).

[136] Ce texte fondateur sera republié comme introduction au premier numéro, datant de 1988, de la revue *El folklore andaluz 2a época, Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, qui s'inscrit comme héritière de la revue fondée par A. Machado y Álvarez 105 ans auparavant.

[137] Blas Vega et Cobo ajoutent le commentaire suivant : « Por esa razón la revista empezó a denominarse *El Folk-Lore Bético-extremeño* » (*El Folk-Lore Andaluz,* 1981, XLII).

[138] Sur plusieurs références bibliographiques concernant des articles publiés dans le *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* on a pu noter des variations orthographiques concernant le mot « Folk-Lore », parfois orthographié « folk-lore » ou « folklore » dans la bibliographie de Blas Vega et Cobo. L'orthographe « Folk-Lore », adoptée par Demófilo qui, de cette façon, revendique une référence au modèle anglais, a été rétablie, surtout dans ses articles qui sont des traductions de textes théoriques anglais.

Introducción a la Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo I, Sevilla, Álvarez y Cía Editores, junio-agosto de 1883.

Cuentos populares españoles anotados y comparados con los de otras colecciones de Portugal, Italia y Francia, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo I, Sevilla, Álvarez y Cía Editores, junio-agosto de 1883.

Mapa topográfico tradicional. Interrogatorio ; Una versión extremeña de la canción « Le roi Renaud », *El Folk-Lore Bético-extremeño*, n° 2, Frenegal, julio-septiembre de 1883

Algunas notas características de los cuentos populares. A los animales contenidos en *La Rondallayre,* del señor Maspons, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 158, Madrid, 15 de septiembre de 1883.

Cuestionario para el acopio de materiales del pueblo castellano, *El Globo*, Madrid. 3 de noviembre de 1883.

El Folk-Lore español. A los políticos españoles, *El Globo*, Madrid. 4 de noviembre de 1883, *in* LÓPEZ ÁLVAREZ, Juan, *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez (Demófilo),* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996, p. XXI-XXV[139].

Dos palabras al lector discreto, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo II, Madrid, F. Fe, 1884.

Calendario Popular Gallego ; Romance, transcripción ; Notas, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo III, Madrid, F. Fe, 1884.

Prólogo ; Apéndice I, 4, 5, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo IV, Madrid, F. Fe, 1884.

El Folk-Lore como obra nacional, *Los Lunes de El Imparcial,* Madrid, 14 de abril de 1884.

Como odia el pueblo andaluz, *Los Lunes de El Imparcial,* Madrid, 11 de agosto de 1884.

El cólera en la tradición popular, *Los Lunes de El Imparcial,* Madrid, 29 de septiembre de 1884.

Juegos infantiles españoles, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 168, Madrid, 15 de febrero de 1884.

La Sexualidad en las coplas populares (dos artículos), *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n^os 184-186, Madrid, 15 de octubre y 15 de noviembre de 1884.

Traducción de « Terminología del Folk-Lore » de Mr Alfredo Nutt, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 187, Madrid, 30 de noviembre de 1884.

Traducción de « Terminología del Folk-Lore » de Mr E. Sidney Hartland, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 187, Madrid, 31 de diciembre de 1884.

Traducción de la propuesta de Gomme sobre la palabra Folk-Lore, *Boletín Folklórico Español,* Sevilla, 1885.

Analogía entre algunas cantigas gallegas y otras coplas andaluzas, castellanas y catalanas, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo VII, Madrid, F. Fe, 1885.

[139] Cet article n'apparaît pas dans l'inventaire de Blas Vega et Cobo. A. Machado y Álvarez le mentionne dans sa correspondance avec Schuchardt dans une lettre du 7-XI-1883 (Steingress, 1996, 94).

Breves indicaciones acerca del significado y alcance del término Folk-Lore, *Revista de España*, n ° 406, Madrid. 25 de enero de 1885, Cet article fut traduit en français et en anglais.

El Folk-Lore del niño. Juegos infantiles, *Revista de España*, n° 417, Madrid 10 de julio de 1885.

Los terremotos y la tradición popular, *Los Lunes de El Imparcial,* Madrid, 16 de Febrero de 1885.

Traducción de « Terminología del Folk-Lore ». Observaciones de C. Stanisland Wake, Henry B. Watley, G. Laurence Gomme, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 193, Madrid, 1 de marzo de 1885.

Ensayo de juegos y canciones infantiles, de Antonio Gianandrea, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 194, Madrid, 15 de marzo de 1885.

Traducción de « Datos para el Folk-Lore del mar » del reverendo Walter Gregor, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 197, Madrid, 30 de abril de 1885.

Traducción de « La ciencia del Folk-Lore » de Mr. G. L. Gomme, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n^{os} 203-204, Madrid, 31 de julio y15 de agosto de 1885.

Los museos cantonales y los museos folklóricos, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 210, Madrid, 15 de noviembre de 1885.

Traducción de « La ciencia del Folk-Lore » de Mr. Sidney Hartland, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 210, Madrid, 3 de diciembre de 1885.

Sobre la ciencia del Folk-Lore de Gomme, *Boletín folklórico gaditano,* n^{os} 3, 4, 5, Cádiz, septiembre, octubre, noviembre de 1885.

El Folk-Lore del niño. Juegos de niños de ambos sexos, *Revista de España*, n° 442, Madrid 25 de julio de 1886.

Las adivinanzas, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n^{os} 226-227, Madrid, 15 y 31 de julio de 1886.

Comentario a « Novelle popolari toscani illustrate » de Pitré, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 228, Madrid, 15 de agosto de 1886.

Apuntes para el folk-Lore de Aravaca, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n^{os} 229, 231, 234, Madrid, 31 de agosto, 30 de septiembre y 15 de noviembre de 1886.

Comentario a « Blason populaire de la France » de H. Gardoz et Paul Sébillot, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n° 230, Madrid, 15 de septiembre de 1886.

El poeta Juan del Campo. Cuento, *La Caricatura,* n° 67, 29 de octubre de 1893. (Publication posthume).

ISSN 1773-0023

Eugenio Noel « l'anti-torero, aussi flamenco qu'un torero »[140]

Résumé
Ecrivain bohème du début du XX^e siècle, Eugenio Noel mit un point d'honneur à revendiquer sa liberté, son indépendance, et son originalité. Ce fut son militantisme anti-taurin et anti-flamenco qui le rendit unique. Mais son parcours intellectuel et sa mission anti-*flamenquista* furent marqués par l'isolement. Sans doute Noel souffrit-il de ne point avoir eu, parmi les hommes de lettres, la place qu'il briguait. Son oeuvre et son attitude doivent être donc appréhendées sous l'angle du paradoxe, car telle est la caractéristique d'un homme qui, en dépit d'avoir tout fait pour être le centre d'intérêt, resta en marge du monde littéraire.

Resumen
Escritor bohemio de principios del siglo XX, Eugenio Noel reivindicó con ardor su libertad, originalidad e independencia. Su compromiso antitaurino y antiflamenco le convirtió en una figura única. Tanto su recorrido intelectual como su misión antiflamenquista fueron marcados por el aislamiento. Noel ha sufrido el no haber ocupado, entre los hombres de letras, el lugar que anhelaba. Así pues, su obra y su actitud tienen que analizarse bajo el ángulo de la paradoja ya que en ello estriba la característica de un hombre que, a pesar de haber hecho lo imposible para ser el centro de atención, permaneció al margen del mundo literario.

Abstract
Early XX^th century writer, Eugenio Noel, who led a bohemian life, made it a point of honour to claim his freedom, his independence and his originality. It was because of his anti-bullfight and anti-flamenco militancy that he became unique. Yet his intellecutal life and his anti-flamenquista mission were characterized by loneliness. Noel certainly suffered from not having the place he covetted among the men of letters. Therefore his works and attitude have to be looked at from the angle of paradoxe for such is the characteristic of a man who remained on the fringe of the literary world even though he did all he could to become the centre of interest.

Eugenio Noel[141], de son vrai nom, Eugenio Muñoz Díaz, naît à Madrid le 6 septembre 1885. Issu d'une famille très humble – son père, Victoriano Muñoz, était berger sur les terres de Ciudad Real, puis barbier à Madrid, et sa mère, Nicasia Díaz,

[140] Ramón GÓMEZ de la SERNA, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944, p. 70 : « El antitorero, pero tan flamenco como un torero ».
[141] Il choisit ce surnom par amour pour une chanteuse appelée María Noel.

était une domestique dévouée qui travaillait au service de la duchesse de Sevillano –, il est placé chez cette dernière à la séparation de ses parents. La duchesse veille à l'éducation scolaire d'Eugenio Noel et décide, avec l'aval de sa mère, qu'il doit épouser la carrière ecclésiastique. Il entre au Séminaire conciliaire de San Dámaso à Madrid, mais, n'ayant aucune vocation sacerdotale, il finit par abandonner cette voie et commence des études de droit.

Sa carrière littéraire débute en 1909, au moment où l'Espagne entre en guerre contre le Maroc. C'est Ortega y Gasset qui l'engage à s'y rendre, ce qu'il fait, en étant à la fois soldat et correspondant du journal *España Nueva*, à qui il envoie plusieurs articles, réunis un an plus tard dans un recueil, *Notas de un voluntario. Guerra de Melilla, 1909*, qui est amplifié, en 1912, par *Lo que vi en la guerra. Diario de un soldado*. De retour en Espagne, il est incarcéré pour les idées républicaines qu'il défend dans ses articles – il y critique notamment l'inutilité de la guerre marocaine. C'est pendant cette période qu'il connaît Amadea Mesonero, cubaine de vingt-et-un ans, avec qui il se marie et dont il a sept enfants[142].

En 1911, il décide d'entamer sa croisade anti-*flamenquista* – c'est-à-dire contre la tauromachie et le flamenco – depuis les colonnes du journal *España Nueva*, ce qui lui vaut d'être renvoyé. Il poursuit néanmoins ses campagnes et, dès lors, il alterne ses pérégrinations – en Espagne et à l'étranger – avec son métier d'écrivain. En dépit d'une production littéraire régulière (il a écrit de nombreuses nouvelles, des romans et des essais), il n'est jamais parvenu à sortir sa famille de la misère endémique dans laquelle elle vivait. Il meurt des suites d'une bronchite, à Barcelone, le 25 avril 1936.

Malgré la popularité qu'il avait acquise grâce à ses campagnes contre le *flamenquismo*, Eugenio Noel n'a cessé de poursuivre le dessein d'être reconnu en tant qu'intellectuel. Il avait beau fréquenter les écrivains bohèmes de son époque, et se lier d'amitié avec *Azorín*, Unamuno ou Gómez de la Serna, il s'est toujours plaint du manque de reconnaissance et du peu d'estime que ses contemporains avaient pour lui. Dès lors, il convient de s'interroger sur la place qu'il souhaitait occuper et sur celle qu'on lui réservait.

[142] Seul l'un d'entre eux, Víctor Eugenio Muñoz Mesonero, survécut et fut une source d'informations précieuses pour les biographes de Noel.

I - Une étrange personnalité

Lorsqu'on lit les articles critiques écrits sur Noel, il semble que tous convergent vers les mêmes conclusions. Depuis ses contemporains, Cejador, Cansinos-Asséns, González Blanco, Giménez Caballero, *Azorín*, Unamuno, Gómez de la Serna, García Mercadal, César Ruano et Carmona Nenclares jusqu'aux critiques plus récentes, Sáinz de Robles, Prado, Entrambasaguas ou Eugenio de Nora, on retrouve les mêmes propos : langage baroque, personnalité multiple, « épigone de 98 » (Nora, 1958, 284), anti-*flamenquista*, amant de la race, ou aventurier inlassable au style très personnel.

À première vue, Eugenio Noel semblait s'inscrire dans la continuité de l'esprit régénérationniste du début du XX^e siècle, attaché aux notions de modernisation et d'européanisation[143]. Son attitude était la conséquence des volontés régénérationnistes de Costa, dont il se sentait l'héritier. Dans *Pan y toros,* il racontait que Costa lui-même lui était apparu dans un rêve, pour lui demander de partir en mission contre le *flamenquismo* (1913, 224-225). Au point que Gómez de la Serna remarqua qu'il « parcourait l'Espagne en se consacrant à sa campagne frénétique, comme s'il se fût agi d'un Costa avec un seul *leitmotiv* »[144]. D'ailleurs, Noel adhérait à la solution que préconisait l'intellectuel sur la nécessité d'un « chirurgien de fer », cette main forte et autoritaire que Noel comptait bien incarner[145].

En effet, ce « franc-tireur de la Culture »[146] se sentait investi d'une mission : la rédemption intellectuelle, économique et morale de l'Espagne. Le but de sa campagne était de venir en aide à la patrie, et son programme était en parfaite harmonie avec la volonté des intellectuels de soigner au plus vite un pays qui allait mal et dont on avait honte. Cette lutte qu'il menait se faisait au nom de nouvelles valeurs qu'il souhaitait

[143] C. GONZÁLEZ-RUANO y F. CARMONA NENCLARES, *Nuestros contemporáneos*, Madrid, Renacimiento, 1927, p. 48 : « Noel se nos aparece por eso como surgiendo de los motivos que pueden llamarse «espíritu de 98». Mentalmente, nuestro escritor se ha formado en la atmósfera intelectual, a veces negativa y siempre agria, de Baroja y Unamuno. No quiere decir eso que el horizonte ideológico de Noel quede determinado entre los escritores del "98" ».

[144] R. GÓMEZ de la SERNA, *Retratos contemporáneos…*, p. 80 : « Recorre España dedicado a su campaña frenética, como si fuese un Costa con sólo un *leit-motiv* ».

[145] E. NOEL, *Escenas y andanzas*, Valencia, Sempere, 1913, p. 21 : « Los públicos […] están muy enfermos de una enfermedad que sólo pueden curar los *cirujanos de hierro* ».

[146] José ALFONSO, « Eugenio Noel », *in ABC*, Madrid, 8-II-1962 : « Aquel francotirador de la Cultura ».

inculquer aux masses : « La révolution intellectuelle, la pureté des coutumes, la santé, l'hygiène du cœur, l'austérité, les grandes vertus républicaines, le civisme, la gymnastique, les bains, l'avenir, l'Europe. »[147]

Néanmoins, bien qu'il ressentît une profonde admiration pour Costa et qu'il partageât le même élan de régénération, le désir de moderniser le pays et de le réveiller de son assoupissement intellectuel, il tenait à se démarquer de ses contemporains. Leur point de départ et leurs intentions étaient semblables, mais l'orientation que prenait Noel différait sensiblement de la leur, en ce qu'il mettait plus d'emphase et de passion dans son combat, et qu'il y consacra plus de temps et d'espace dans son œuvre.

Cansinos-Asséns le présentait comme « le dernier rejeton de l'école de 98 », et soulignait son anticonformisme : « Eugenio Noel est étrange et bigarré, une somme chaotique d'ardeurs apostoliques et de froideurs scientifiques, chevelu comme un apôtre des nouvelles théories sociales […] ; mélange bizarre […] de penseur, de lettré et de propagandiste dans le style américain. »[148]

Production littéraire

Les biographies d'Eugenio Noel et les études critiques sur son œuvre ont dû affronter la complexité d'un étrange personnage dont les mémoires, son *Diario íntimo* – dans lequel il fournit un certain nombre d'informations difficilement vérifiables –, n'apportent pas forcément les éclaircissements nécessaires à la construction ordonnée d'un parcours assez chaotique. Cette tâche biographique est rendue plus ardue par une bibliographie difficile à établir, puisque certaines de ses œuvres demeurent introuvables, alors que celles qui sont accessibles offrent des mélanges d'articles et de chapitres communs à plusieurs de ses livres. Il semblerait que Noel avait pour habitude de changer le titre de certains de ses écrits d'une édition à l'autre, ou bien encore d'inclure de courts romans dans une œuvre de mélanges, ou d'intégrer un même écrit dans

[147] E. NOEL, *República y flamenquismo*, Barcelona, A. López, 1912, p. 27 : « La revolución intelectual, la pureza de las costumbres, la salud, la sanidad del corazón, la austeridad, las grandes virtudes republicanas, el civismo, la gimnasia, los baños, el porvenir, Europa ».
[148] R. CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, *La nueva literatura*, Madrid, Editorial Paez, 1927, t. II, p. 105 : « Eugenio Noel es extraño y abigarrado, caótica suma de ardores apostólicos y de frialdades científicas, melenudo como un apóstol de las nuevas teorías sociales […]; mezcla extraña […] de pensador, de literato y de propagandista en el estilo americano ».

différentes œuvres, à différentes dates. Par ailleurs, sa production littéraire était caractérisée par une hybridation des genres, car il insérait au sein même de ses essais (*Las capeas, Nervios de la raza*, ou *Raza y alma*, pour n'en citer que quelques-uns) des chapitres à caractère narratif, qui s'écartaient de la réflexion propre au genre. Il publia trente-deux nouvelles dans *El Cuento Semanal* et *La Novela Corta* – regroupées par la suite en une dizaine de volumes – et une vingtaine d'essais. La plupart de ses écrits furent réédités, ce qui prouve combien il était lu. Si Noel s'intéressait aux types sociaux de son époque (surtout au bas peuple), c'est le loisir favori des masses qu'il allait surtout analyser. Le thème taurin est, en effet, prépondérant dans nombre de ses nouvelles[149] et ses essais. La presse aussi lui servait de support, et il écrivit certains des chapitres anti-taurins de ses essais dans *España (semanario de la vida nacional)*.

Noel consacra donc une grande partie de sa production littéraire au *flamenquismo*, ou plutôt à l'anti-*flamenquismo*. Il écrivit quatorze essais sur ce thème : *El flamenquismo y las corridas de toros* (1912) ; *República y flamenquismo* (1912) ; *Pan y Toros* (1913) ; *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1913) ; *Las capeas* (1915) ; *Nervios de la raza* (1915) ; *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* (1916) ; *Juicios de valor* (1917) ; *Piel de España* (1917) ; *Cornúpetos y bestiarios* (1920) ; *España nervio a nervio* (1924) ; *Raza y alma (*1926) ; *España fibra a fibra*, Madrid (1927-1930) ; *Taurobolios y verdades constrastadas. Hombres e ideas de América y de España* (1931)[150].

En dehors de ses essais, il devint l'éditeur d'une presse consacrée uniquement à l'anti-*flamenquismo*, en publiant deux hebdomadaires, *El Flamenco* et *El Chispero*[151], dont il raconte la naissance dans son *Diario íntimo* (1968, 14-15). Le premier, qui parut

[149] *El rey se divierte*, Valencia, Sempere, 1913 ; *La providencia al quite. Vida pintoresca de fenómenos, toreros enfermos, diestros y siniestros del embrutecimiento nacional,* Madrid, Biblioteca Hispania, 1917 ; *El picador Veneno y otras novelas*, Barcelona, Maucci, 1927 ; *Las Siete Cucas*, Madrid, Renacimiento, 1927 ; *La novela de un toro*, Santiago de Chile, Nascimento, 1931 ; *Un toro « de cabeza » en Alcorcón*, Madrid, Revista literaria « Novelas y Cuentos », n° 339, 1935.

[150] L'ouvrage *Escritos antitaurinos* (1967) est le plus cité par la critique. Il s'agit, en réalité, d'une compilation d'articles antérieurs tirés des hebdomadaires *El Flamenco* et *El Chispero* ; de cinq chapitres de *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* ; du chapitre XIII de *Pan y toros* ; et d'un chapitre de *Raza y alma*. Andrés TRAPIELLO a publié une anthologie de certains de ces écrits, *Raíces de España. Eugenio Noel*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, 2 tomes [Le tome I inclut : *Nervios de la raza, Castillos de España, Piel de España* ; le tome II : *España nervio a nervio, Raza y alma, Taurobolios, España fibra a fibra*].

[151] E. NOEL, *Diario íntimo*, Madrid, Taurus, 1968 t. II, chapitre I, p. 14-15. *El Flamenco* avait sa rédaction et son administration Carrera de San Jerónimo, n° 8, et *El Chispero*, calle Jesús y María n° 14, à Madrid. Ils s'étalaient sur seize pages et coûtaient dix centimes. Les substantifs « flamenco » et « chispero » renvoient au type populaire du *majo* madrilène du milieu du XIX^e siècle.

le 12 avril 1914, reçut un accueil plutôt favorable. Cependant, il ne connut que deux numéros supplémentaires (le 19 et le 26 avril de la même année). Il fut relayé par *El Chispero*, à la vie tout aussi courte, dont parurent quatre numéros (les 10, 24, 31 mai et le 7 juin 1914). Dans ces deux hebdomadaires, sous-titrés « *antiflamenquistas* », sont publiés les articles d'intellectuels renommés – Benavente, Unamuno et *Azorín* –, un moyen utilisé par Eugenio Noel pour donner une assise intellectuelle à son entreprise. Ces revues, organes d'expression de son combat, n'eurent pas le succès escompté, et pour des raisons économiques, Noel dut interrompre leur publication.

Un acteur né…

Il s'auto-définissait comme « un jeune chevelu, petit, audacieux […], un écrivain humble […], un jeune homme pauvre, seul, aux cheveux longs […], seul, toujours seul, pauvre, toujours pauvre »[152].

Écrivain bohème, son physique était en accord avec la mode de l'époque, qu'il poussait à l'extrême, et qu'il maintint toute sa vie : longue moustache, cheveux jusqu'aux épaules, grande cape, une allure qui finit par être en décalage avec son temps. L'apparence carnavalesque et la pose théâtrale caractérisaient un écrivain en quête de popularité. Son souci prononcé pour le paraître, le soin minutieux qu'il portait à son physique, dévoilaient un culte de la personnalité assez poussé, au point de faire douter de la véritable motivation de son engagement anti-taurin. Aimant se faire prendre en photo et poursuivant ce goût pour l'exhibition, il se déguisa lui-même en habit de lumière : son aspect trapu détonnait vivement par rapport à la sveltesse traditionnelle du torero, accentuant le grotesque et le ridicule du personnage[153]. Véritable nécessité vitale et psychologique, la célébrité devint son unique dessein et, selon certains critiques, la seule raison de ses campagnes anti-taurines : « L'accès de Noel à la popularité fut le résultat […] de la recherche assez délibérée d'une cause à laquelle se consacrer en vue

[152] E. NOEL, *El Flamenco*, Madrid, n°1, 12-IV-1914, p. 4-6 : « Un joven melenudo, pequeño, audaz […], escritor humilde […], un joven pobre, solo, de largas melenas […], solo, siempre solo, pobre, siempre pobre ».
[153] Photo publiée dans *Ínsula*, Madrid, n° 247, juin 1967, p. 10, et *Ínsula*, Madrid, n° 274, septembre 1969, p. 3.

de la notoriété. »[154] Il avait choisi le divertissement le plus populaire pour devenir « impopulairement » célèbre. Il parvenait ainsi à donner vie à la caricature qu'il exploitait à l'écrit.

En effet, son excentricité se retrouvait dans son écriture[155]. Satirique, ironique, Noel cultivait le goût pour la parodie qu'il obtenait en combinant les expressions soutenues et le vocabulaire familier. Il affectionnait les néologismes, les formes archaïques, le mélange du dialecte et du langage populaire, autant de moyens différents pour dépasser les usages linguistiques habituels qu'il considérait insuffisants et pauvres. Certains trouvaient son style grossier et vulgaire. Par ailleurs, Noel aimait utiliser un vocabulaire scientifique qui répondait à une exigence personnelle, mais qui n'était pas sans conférer un style un peu pédant à ses pages. Il caricaturait le chant et la danse flamenca par le biais de descriptions dénigrantes qui mettaient l'accent sur les distorsions du visage du *cantaor* – Noel disait de ce dernier qu'il ne chantait pas, mais qu'il vomissait (1916, 272-273) – et les contorsions de la *bailaora* qui exécutait, selon lui dans *Escenas y andanzas*, une danse macabre et infâme (1913, 179). La jouissance du langage se manifestait également par le biais de la recherche d'un lexique approprié et à la hauteur de son mépris anti-*flamenquista*. Le recours au vocabulaire clinique et médical pour décrire le comportement du public, dans les arènes et dans les *cafés cantantes*, était le plus fréquent. Dans *Escenas y andanzas*, Noel parlait d'un public « hyperesthésique », « neurasthénique », « hystérique », aux « rires épileptiques » (1913, 25-26). Ce vocabulaire permettait de décrire des malades qui avaient attrapé « la lèpre » dans les arènes devenues tantôt « des latrines », tantôt « un foyer d'infection ». Les images d'un « peuple » rongé, pourri, en décomposition étaient le *leitmotiv* de nombre d'écrits.

Il en était de même pour rendre le dégoût provoqué par le *cante jondo*, que Noel suggérait par l'emploi d'un vocabulaire anatomique qui jalonnait le parcours emprunté par les paroles « enveloppées de morve », et se retrouvait exacerbé par la virulence des verbes agressifs choisis par l'auteur : le champ lexical de la rupture (la voix se casse, se brise), celui de la torture (elle se tord, s'enroule, se visse, tourne comme une spirale),

[154] Ángeles. PRADO, « Denunciador y exponente de la España castiza », *in La Literatura del casticismo…*, p. 3 : « El acceso de Noel a la popularidad fue resultado […] de la búsqueda bastante deliberada de una causa a la que dedicarse con vistas a la notoriedad ».

[155] Sur le style littéraire de Noel, *voir* Á. PRADO, « Eugenio Noel, creador literario », *in La literatura del casticismo…*, p. 181-264 ; Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS, « Constitución psico-sígnica de la lengua de Eugenio Noel », *in Monteagudo*, Murcia, 1979, n° 66, p. 11-20 ; Ricardo SENABRE, *La lengua de Eugenio Noel*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1969, p. 17.

celui du broyage (lancer, écraser, broyer, fouetter), et celui de la colère (aboyer, hurler, geindre, rager). Noel semblait avoir mesuré ses propos dans l'excès et l'hyperbole pour décrire un chant, certes déchirant, mais, ici, excessivement « baveux ».

… pour une seule pièce

Conscient qu'il n'était pas le premier à s'attaquer à la *fiesta nacional*, il prenait soin de se démarquer de ses prédécesseurs. Son combat passait par l'analyse du terrain, le recours à des informations et des données chiffrées, et une connaissance scientifique du sujet. Ce bagage d'érudit constituait son atout majeur pour désarçonner l'adversaire. Eugenio Noel ne cessait de proclamer son entêtement et sa détermination d'en finir avec les corridas : « Moi, je ne céderai pas. J'ai entrepris le projet de révolutionner l'opinion contre le *flamenquismo*. Y réussirai-je ? Peu m'importe… Que j'atteigne ou non mon idéal, mon devoir est de me battre pour lui. Que viennent les rires, les injures, les dénonciations anonymes et les agressions. C'est le cadet de mes soucis. »[156]

On devine chez lui une implication et un engagement personnels plus extrêmes que ceux de ses contemporains. Tel un prophète, il prétendait guider le « peuple » sur la voie de la régénération. Son entreprise se caractérisait par l'action et reposait sur sa persévérance, seuls moyens efficaces pour déclencher une véritable opposition nationale :

> J'écrirai tant que la Presse m'acceptera […] et jusqu'à ce que se déchaîne une croisade énorme contre l'*afición* […]. Je donnerai des conférences, je fonderai des journaux, j'exciterai les *intellectuels*, je m'allierai aux socialistes et j'éditerai des livres. Et, si tout cela est fait en vain, j'aurai la satisfaction d'avoir rempli mon devoir comme un bon journaliste et un bon patriote[157].

[156] E. NOEL, *Flamenquismo y corridas*, Bilbao, Sabino Ruiz, 1912, p. 9 : « Yo no cejaré… He acometido la empresa de revolucionar el ambiente contra el flamenquismo. ¿Lo lograré? Poco me importa…Alcance o no mi ideal, mi deber es combatir por él. Vengan risas, injurias, anónimos y agresiones. Eso es lo de menos ».

[157] E. NOEL, *República y flamenquismo*…, p. 124 : « Escribiré mientras la Prensa me acepte […] y hasta que se promueva una tremenda cruzada contra la afición […]. Daré conferencias, fundaré periódicos, excitaré a los *intelectuales*, me aliaré con los socialistas y editaré libros. Y, si todo es en vano, tendré la satisfacción de haber cumplido como un buen periodista y patriota ».

Il tint parole : il multiplia les conférences, fonda deux revues anti-*flamenquistas*, et enrôla certains intellectuels sous le drapeau républicain de sa campagne.

II – Le porte-parole de l'anti-*flamenquismo*

Ses campagnes anti-*flamenquistas*

Tel un Don Quichotte – c'est le personnage romanesque auquel nombre de critiques le comparaient – il arpenta l'Espagne du Nord au Sud. D'ailleurs, il adhérait lui-même à cette comparaison. En établissant un parallèle entre sa campagne contre les corridas et la satire des livres de chevalerie, il assumait un rôle identique à celui de Cervantes: « Après la lecture des livres de chevalerie, rien d'autre n'a fait autant de mal à notre race que les corridas. »[158] Ainsi, Noel voulait montrer au public que, de la même façon que les géants n'étaient pas des moulins à vent, les toreros n'étaient pas des héros, mais des marionnettes vêtues de paillettes.

Eugenio Noel commença sa première tournée à travers l'Espagne en décembre 1911, dans un Salon républicain de Bilbao, et l'acheva en janvier 1914, à Xérès de la Frontera, dans le Salon des Arts graphiques. Pendant vingt-six mois, il parcourut soixante-dix villes[159], dans lesquelles il multiplia ses conférences – au nombre de trois cents – et ses interventions publiques contre les corridas et le *flamenquismo* et, ce, à contre-courant avec son époque qui portait au pinacle *Joselito* et Belmonte. Ces campagnes, pour lesquelles il mettait en œuvre toute une batterie de provocations, se réalisaient donc à travers des conférences[160] et des articles.

Dans « Arte de dar una Conferencia antiflamenquista », il raconte son périple, ses aventures, l'accueil qu'il reçut, la haine de ses ennemis, la difficulté à s'imposer, le rejet dont il fut l'objet, et son obstination, malgré tout, à parcourir autant de villes d'Espagne qu'il lui était possible de le faire en prêchant contre les courses de taureaux et leur conséquence, le *flamenquismo*. C'est grâce à cette pérégrination qu'il était sûr de parvenir à la célébrité, et il se félicitait du succès obtenu par ses conférences :

[158] E. NOEL, *Cornúpetos y bestiarios*, Tortosa, Monclus, 1920, p. 81 : « Después de la lectura de los libros de caballerías, nada hizo a la raza nuestra tanto daño como las corridas de toros ».
[159] Il fournit la liste de ces villes dans « Arte de dar una conferencia antiflamenquista », *in El Flamenco*, Madrid, n° 1, 12-IV-1914, p. 5-6.
[160] Il affirme en avoir fait 551 entre 1911 et 1921, *cf. Diario íntimo…*, t. II, p. 261.

« L'assistance était si nombreuse que j'en fus ému. […] J'obtins de la réalité le produit imaginé dans mes rêves ; la popularité. »[161] Ses campagnes étaient conçues comme autant de spectacles qui accentuaient sa notoriété. Car il était tout aussi célèbre que haï et raillé, et c'était là son but.

Si, au début, ses conférences étaient gratuites, il se rendit compte très vite du profit financier qu'il pouvait en tirer. Il décida donc de se faire payer par les centres dans lesquels il se rendait :

> Les Cercles républicains, les Centres socialistes, les Maisons du Peuple, les Casinos aristocratiques, les Cirques, les Théâtres, les *Ateneos*, s'ouvrirent tout grand à l'humble écrivain. Le coût ? Plusieurs milliers de pesetas. […] Ces Cercles, ces Centres, ces Casinos contribuèrent alors aux voyages, aux pensions, aux frais nécessaires de ces apôtres modernes[162].

Le public était tout aussi nombreux que disparate, « millionnaires et parias, monarchistes et gens de gauche, […] une infinité de flamencos et d'*aficionados* enclins, comme dans les Corridas, au scandale et à la *juerga* »[163], qui venaient vraisemblablement pour se moquer de lui[164] ou tenter de faire échouer ses conférences[165].

Et l'orateur prit le parti de s'adresser à eux dans leur propre langage, avec tous les termes techniques du *caló*, usant de cette verve qui le faisait passer pour un clown, et

[161] E. NOEL, « Arte de dar una conferencia antiflamenquista », *in El Flamenco*, Madrid, n° 1, 12-IV-1914, p. 5 : « Tan numerosa era la concurrencia que llegó a emocionarme […]. Obtuve de la realidad el producto ideado en el sueño; la popularidad ».

[162] *Id*., p. 4 : « Los Círculos republicanos, los Centros socialistas, las Casas del Pueblo, los Casinos aristocráticos, los Circos, los Teatros, los Ateneos, se abrieron de par en par al escritor humilde. ¿Gastos? Muchos miles de pesetas. […] Y entonces esos Círculos, esos Centros, esos Casinos contribuyeron a los viajes, las fondas, los gastos necesarios de los apóstoles modernos ».

[163] *Id*., p. 5 : 'Millonarios y parias, monárquicos e izquierdistas, […] una infinidad de flamencos y aficionados propensos, como en las Corridas, al escándalo y a la *juerga* ».

[164] *Ibid*. : « ¡Oh qué caras!…Todos los matices de la burla… todas las risas del equívoco… todas las presunciones de la malicia… todos los sentimientos de la ira contenida a la fuerza ».

[165] « Conferencia antitaurina » (por telégrafo), *in El Socialista*, Madrid, 18-VIII-1913 : "San Sebastián, 17. En el Teatro Circo ha dado Eugenio Noel una conferencia en contra de la afición a los toros y el flamenquismo. La concurrencia fue numerosísima. El conferenciante arreció en censuras contra los políticos que nada hacen por desarraigar la bárbara fiesta, contra la Prensa que la fomenta y contra los mismos aficionados. El público no supo guardar la corrección y compostura de que indudablemente pueden hacer gala cuantos lo componían, y se promovió un tremendo escándalo por lo que el jefe de policía tuvo que suspender la conferencia ».

non pour le martyr qu'il prétendait être. Parfois, il se gagnait la sympathie de la presse[166] et du public, celui-là même qu'il était en train de mettre en scène dans son discours, celui dont il ridiculisait les héros, celui qu'il voulait convaincre du bien-fondé de sa croisade. C'était là une stratégie qu'il avait prévu d'adopter pour atteindre un public populaire : utiliser un vocabulaire familier et feindre de revêtir les formes du *flamenquismo* pour être écouté. En somme, combattre le mal par le mal. Mais l'approbation était loin d'être unanime. Dans certaines bourgades, l'accueil était souvent hostile, Noel essuyait les refus et peinait à trouver un local où parler, ou bien il se plaignait du traitement qu'il recevait[167].

Ces mises en scènes, stratégiques, servaient à Noel de supports publicitaires. Pour mieux provoquer l'ennemi, il se rendait directement sur le terrain de bataille : les arènes. Il raconte comment il décida d'assister à une corrida de *El Gallo*, à Valence, persuadé que sa présence gâcherait le spectacle aux aficionados et qu'il serait l'objet de moqueries et d'insultes. Ce fut le cas. Dans le témoignage qu'il en donne, on constate une jouissance mal contenue de se sentir la cause des huées générales, tout en adoptant une attitude de martyr, seul contre tous, que l'on retrouve dans tous ses écrits. Noel, tel un scientifique, observait ses cobayes avant de tirer les conclusions adéquates en fin d'expérience :

> Ils ont bien fait, ceux qui m'insultèrent, ceux qui sifflèrent, ceux qui applaudirent, ceux qui réclamaient à cor et à cri que je parle ; ils se manifestèrent tels qu'ils sont en réalité, des neurasthéniques, des hyperesthésiques, des hystériques, […], mais moi, en revanche, je les observais fixement tel un médecin et j'étais convaincu que j'étais face à une race gravement malade de la moelle, et

[166] En janvier 1914, alors qu'il faisait campagne dans la région de Murcie, la presse locale fit son éloge, *cf. El Liberal*, Murcia, 12-I-1914 : « Su paso por [Villena] ha despertado la admiración de unos y ha producido la hilaridad de otros por su indumentaria extravangante y sus melenas. Sin embargo, el pueblo de Cartagena […] le ha acogido con cariño y le ha dispensado una hospitalidad espléndida […]. Bien lo merece el bohemio incansable por su labor intelectual merecedora de más alta recompensa », cité par J. BARCELÓ JIMÉNEZ, *Los toros, el periodismo y la literatura en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, p. 182-183.

[167] E. NOEL, *Diario íntimo*…, t. II, p. 94 : « Periodistas que me reciben como a un perro, juntas directivas que me ofrecen unas monedillas como a la última de las cupletistas, presidentes de casinos que ladran ».

> cela me confirmait dans l'idée que le torero, inconsciemment, est le responsable de tous les malheurs nationaux[168].

La réaction du public avait été à la hauteur de ses attentes et rendait d'autant plus efficace sa campagne. Il se délectait à l'idée de penser que sa présence à la corrida aurait la vertu de se répandre comme une traînée de poudre dans toute la péninsule, ce qui était synonyme de victoire puisque c'était là le dessein qu'il poursuivait.

Rafael *el Gallo* lui dédia le taureau ainsi que l'oreille qu'il gagna. Noel écrivit alors un article ironique en son hommage, « La oreja de Amargoso » (*Amargoso* étant le nom du taureau), dans *El Pueblo*. Ce trophée, il le donna à manger à trois chats. Provocateur né, il parvenait à ce que, en étant pris en photo avec lui, ses propres ennemis (les toreros) soient les agents naïfs d'une propagande que certains quotidiens refusaient de lui faire. Celle où il pose avec *El Gallo* fit le tour des journaux qui s'empressèrent de la publier.

Véritable stratège d'une armée dont il était le seul soldat, il s'offrait volontiers comme la cible des attaques adverses. Son intrépidité insolente lui jouait souvent des tours. Tout au long de ses campagnes anti-taurines, il connut nombre de péripéties assez violentes, voire dangereuses, la plus célèbre étant celle de Séville, en 1913, au cours de laquelle on voulut lui couper les cheveux, en signe de représailles pour ses diatribes contre les *coletas*[169]. Il s'exposait volontairement aux dangers, prenait goût à cette audace qu'il savait dangereuse. Un jour, il décida délibérément de se promener dans le quartier gitan de Triana, bien qu'il s'y sentît menacé.

Il publia trois caricatures de sa personne à la suite de ces excursions. L'une représentait un homme estropié peu reconnaissable, marchant appuyé sur une canne, le bras droit en écharpe, le pied droit excessivement bandé. La légende disait : « Amertumes de la campagne. *Noeliyo er Melenas* tel qu'il revint de Séville, selon les

---

[168] E. NOEL, *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca…*, p. 25-26 : « Hicieron bien los que me insultaron, los que silbaron, los que aplaudieron, los que a gritos pedían que hablara; se manifestaron como en realidad son, neurasténicos, hiperestésicos, histéricos […], pero yo en cambio les observaba fijamente a ellos como un médico y me convencía de que estaba ante una raza muy enferma de la médula y me afirmaba en la idea de que el torero, inconscientemente, es el causante de todas las desgracias nacionales ».

[169] R. GÓMEZ de la SERNA relate certains de ces incidents *in Retratos contemporáneos…*, p. 69-70 : « En Fornos, lleno también de toreros, le hicieron una vez bailar sobre un velador, y cuando Noel fue a Sevilla tuvo un momento de pánico, pues alguien quiso pincharle con un estoque de toreo, y en un colmado le cortaron la melena y sólo le dejaron el rabito enguizcado de una coleta ».

dessinateurs. »[170] Sur la même page du *Chispero*, figurait le portrait-photo de Noel illustrant la couverture de la revue taurine *The Kon Leche* sous-titrée « Le régénérateur Noel ». Il critiqua la légende ironique qui ridiculisait cet « énergumène » chevelu. Un troisième dessin montrait son crâne rasé « garni » d'une mèche de cheveux en guise de *coleta*.

Proie constante d'un danger latent, il exploitait ces actes d'héroïsme comme autant de pièces supplémentaires et nécessaires à la composition de son personnage. Cependant, son courage, que l'on pourrait qualifier de hautain, se rapprochait beaucoup de l'attitude *chula*, propre au *flamenquismo*, qu'il s'évertuait à critiquer.

« L'apôtre anti-flamenquista »[171]

Dans ses premiers articles, il expliquait la raison qui le poussait à faire campagne et son intention d'enrôler ses confrères[172]. « Apôtre », « visionnaire médiéval et prophète »[173], Noel semblait tenir les rênes d'une expédition punitive – que lui-même nommait croisade – contre les derniers vestiges, selon certains, d'une manifestation mauresque.

Il réussit à embrigader les intellectuels de l'époque comme *Azorín,* Unamuno, Benavente et imprima une touche républicaine à son combat. À ses débuts, Noel se sentait soutenu : « Nous voulons son extinction absolue […]. Nous cherchons son extermination par le discours, par l'article, par le livre, par la propagande […]. Nous avons décidé d'en finir avec les corridas et le *flamenquismo*. »[174] « Extinction », « extermination » : il s'agissait bien de balayer ce fléau de façon énergique et

[170] *El Chispero*, Madrid, n° 1, 10-V-1914 : « Amarguras de la campaña. *Noeliyo er Melenas* tal y como volvió de Sevilla según los dibujantes ».
[171] Titre de l'article d'E. COBO, « Eugenio Noel, apóstol antiflamenquista », *in La Caña*, Madrid, n° 2, mai 1992, p. 90-91.
[172] E. NOEL, *República y flamenquismo*…, p. 26-27 : « Porque el flamenquismo es una peste, una plaga; porque arrasa el genio de la estirpe, como la langosta los campos; porque ha entronizado el espíritu torero hasta hacer desaparecer todo otro mérito, industrial o artístico; [por eso] los intelectuales emprendemos la cruzada contra el vicio funesto ».
[173] M. de UNAMUNO, « La obra de Eugenio Noel », *in La Nación*, Buenos Aires, 31-III-1912 : « En las cartas que me escribe me parece un visionario medieval, un profeta » [*in Escritos de toros*…, p. 66].
[174] E. NOEL, *República y flamenquismo*…, p. 27, p. 31, p. 36 : « Queremos su extinción absoluta […]. Buscamos su exterminación por el discurso, por el artículo, por el libro, por la propaganda […]. Hemos determinado acabar con los toros y el flamenquismo ».

déterminée par la combinaison de deux vecteurs de communication – l'oral et l'écrit – accessibles à un plus grand nombre.

Conquis par son courage, et dès le premier mois de sa campagne, Unamuno publiait les lignes suivantes : « Je veux féliciter mon compagnon d'armes pour sa campagne contre ce fléau de notre Patrie qu'est la *flamenquería*. »[175] *Azorín* faisait état des publications de Noel, parlait de son incessante activité, de ses voyages à travers l'Espagne, de ses discours, et disait être séduit par cette pérégrination qu'il observait, cependant, avec une certaine distance, voire, peut-être, avec méfiance.

Par la suite, Unamuno lui envoya régulièrement des lettres de soutien dans lesquelles il applaudissait son initiative pour laquelle il manifestait un véritable enthousiasme, allant jusqu'à lui proposer de servir dans les rangs de ce régiment anti-*flamenquista*[176]. Il était prêt à chercher et à trouver les hommes disposés à se battre à leurs côtés et à se rallier à leur doctrine : « Une ligue ? Si seulement on pouvait en former une ! Un manifeste ? Écrivez-en un, sinon je l'écrirai […]. Il faut espérer que l'on s'unisse à trois, quatre, cinq, dans ce but concret ; le reste viendra tout seul. »[177] Il ne cessait de l'encourager dans cette campagne guerrière désormais entreprise par plusieurs : « Courage, et ne cédez pas. Et n'oubliez pas qu'il y a un bataillon de solitaires derrière vous. »[178] Sans doute espérait-il grossir des rangs qui tardaient à se former…

D'autres écrivains, dont Noel publiait les témoignages de solidarité, l'incitaient à poursuivre sa croisade. Certains, comme José Francés, tenaient à rendre public l'existence d'un véritable front anti-*flamenquista*[179]. Il s'agissait d'avoir un minimum de

[175] M. de UNAMUNO, « A la carta de un torero », *in La Noche*, Madrid, 30-XII-1911: « Quiero felicitar a mi compañero de armas por su campaña en contra de esa plaga de nuestra Patria, que es la flamenquería » [*in Escritos de toros…*, p. 49].
[176] M. de UNAMUNO, « La afición. A Eugenio Noel », *in El Flamenco*, Madrid, n° 2, 19-IV-1914 [cette lettre avait été publiée dans *La Noche*, Madrid, le 4-XI-1912], p. 4 : « Usted se propone combatir sin tregua ni merced esa plaga del torerismo, y la flamenquería y todo lo mucho que a ella va unido. No sólo le aplaudo por ello, sino que para tal fin, me pongo a sus órdenes ».
[177] M. de UNAMUNO, « Carta del Sr. D. Miguel de Unamuno », *in El Flamenco*, Madrid, n° 3, 26-IV-1914, p. 15 : « ¿Una Liga? ¡Ojalá la formásemos! ¿Un manifiesto? Escríbalo y si no lo escribiré […]. Es de esperar que estemos unidos tres, cuatro, cinco, para ese fin concreto; lo demás irá saliendo ».
[178] M. de UNAMUNO, « Tres cartas de Unamuno », *in El Chispero*, Madrid, n° 4, 7-VI-1914, p. 4 : « Ánimo y no ceje. Y no olvide que hay un batallón de solitarios tras de usted » ; et quelques lignes plus loin, il rajoutait : « Y tiene usted razón, muchísima razón, razón que le sobra ».
[179] José FRANCÉS, « El flamenquismo y la torería » *in La Esfera*, Madrid, 28-XI-1914 *:* « No debemos, los –ya muy importantes en número– que consideramos llegado el momento de atajar el flamenquismo y la torería, dejarnos engañar por las hipocresías de los flamenquistas ».

crédibilité en tant que courant sans cesse bafoué par une *afición* qui était loin de s'étioler.

Un soutien à double tranchant

En dépit de ces manifestations de soutien, Noel se plaignait du manque de solidarité des intellectuels, estimant qu'il ne recevait pas la reconnaissance et l'appui qu'il méritait. Lorsque ses discours rencontraient une certaine animosité au sein du public, il s'apercevait que les intellectuels et les journalistes de renom, au lieu de l'applaudir sans réserve, protestaient et le diffamaient. Il faisait allusion au rejet et aux complots dont il était victime, soupçonnant certains de ses confrères journalistes de vouloir saper sa campagne pour lui voler la vedette. En juillet 1914, alors qu'il était en pleine tournée, il s'aperçut qu'on étouffait ostensiblement sa popularité. Certains quotidiens osaient publier des articles anti-taurins sans faire allusion à sa personne.

Aussi, se sentait-il trahi par ceux-là mêmes qui s'étaient ralliés à sa cause. Sévère dans son jugement, Noel critiquait chez ces intellectuels l'antithèse de son action : leur passivité[180]. Non seulement il se moquait des prétentions anti-taurines de certains intellectuels dont il avait reçu le soutien, mais il persistait à souligner l'inefficacité et l'échec de ceux qui lui refusèrent leur concours et qui n'avaient cité son nom que pour le ridiculiser[181].

Même si Unamuno s'était joint à sa cause, il le faisait de loin, depuis sa table de travail, pendant que Noel sillonnait le pays. Il avouait, à demi-mot, être finalement resté en retrait, et reconnaissait que Noel avait entrepris cette campagne au milieu de l'indifférence, quand ce n'était pas de la moquerie ou de la froideur publique. C'est surtout la couleur politique que Noel donnait à sa campagne qui gênait l'intellectuel. Libéral et républicain, Noel méprisait la bourgeoisie réactionnaire et souhaitait rallier le républicanisme à sa lutte anti-*flamenquista*. C'est cette coalition politique qu'Unamuno désapprouvait, car, pour lui, le parti républicain de l'époque était un menteur et un corrupteur.

---

[180] E. NOEL, *Diario íntimo*…, t. I, p. 141 : « Los del 98 son todos hombres que cierran una época. Hombres de broches. ¿Qué horizontes nuevos abren? Contribuyen a la anquilosis de la raza. Intelectuales sin dinamismo. Sentimentales. Seremos nosotros los que exterminaremos el cáncer que está royendo la vitalidad de la raza ».

[181] E. NOEL, « Arte de dar una conferencia antiflamenquista », *in El Flamenco*, Madrid, n° 1, 12-IV-1914, p. 6 : « Los intelectuales del 98 no han realizado ninguno de los pensamientos que se propusieron. […] Aquellas revoluciones morales que predicaron; aquellas peregrinaciones por España que destilaban veneno infinito al ser transcritas a la letra de imprenta; los augurios de salvación que propusieron … todo eso se trocó en miseria moral, en miedo, en retirada vergonzosa ».

Au-delà de ces considérations politiques, c'est le tempérament et l'entêtement de Noel qui semblaient l'effrayer : « Consacrer sa vie, son ardeur à une œuvre morale, voire religieuse, ou si l'on préfère, mystique, à une œuvre qui prétend dégrossir le peuple et l'attirer vers d'autres préoccupations, afin qu'il ne gâche son esprit dans un spectacle abrutissant ? Vous êtes fou, décidément. »[182]

Azorín, lui aussi, finit par prendre ses distances. À l'occasion de la sortie de *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, en 1913, il déclara : « Nous, les adversaires politiques du publiciste, nous sommes loin de partager avec lui toutes ses affirmations […]. Noel se montre […] passionné et un peu trop mordant, parfois. »[183] Il lui recommandait d'être moins aigre, moins déclamatoire. En définitive, *Azorín*, sans s'être vraiment impliqué, tournait le dos à celui dont il s'était toujours méfié.

En réalité, ils différaient les uns des autres sur le fond du problème : alors que, pour les intellectuels, la corrida était un symptôme manifeste et explicatif de la dégradation du pays, pour Noel, elle en était la cause.

Un échec en solitaire

Sa solitude s'accentua avec le temps. Cette obsession qu'était devenu l'anti-*taurinismo* était sa raison d'être, mais elle l'écarta de tous et il dut faire cavalier seul. Néanmoins, Noel était confiant dans son succès, et fier de son entreprise.

> Seul, entièrement seul, de plus en plus seul, je crois de plus en plus en la victoire […]. Renseignez-vous, et on vous dira que j'ai convaincu des milliers de personnes […]. C'est l'œuvre la plus difficile et la plus pénible que l'on pouvait tenter en Espagne, et je l'ai tentée au nom de l'avenir de l'Espagne, et parce qu'une Espagne flamenca est incompatible avec une Espagne cultivée[184].

[182] M. de UNAMUNO, « Carta a Noel », *in El Chispero*, Madrid, n° 4, 7-VI-1914 : « ¿Poner su vida, su ardor en una obra moral, más aun, religiosa, si se quiere, mística, en una obra de desbrutalizar al pueblo, de llevarle a otras preocupaciones, de que no malgaste su espíritu en un espectáculo atontecedor? Usted está loco, decididamente ».

[183] *AZORÍN*, « Toritos, barbarie », *in Los valores literarios…*, p. 238 : « Adversarios políticos del publicista, nos hallamos muy lejos de compartir con él todas sus afirmaciones. […] Noel se muestra […] apasionado y acre en demasía a veces ».

[184] E. NOEL, *Piel de España*, Madrid, Biblioteca nueva, 1917, p. 26 : « Solo, enteramente solo, más solo cada vez, cada vez creo en la victoria más. […] Informáos y os dirán que he convencido a miles de personas. […] Era la obra más difícil y más costosa que se podía intentar en España, y la he intentado en nombre del futuro español, y porque una España flamenca es incompatible con una España culta ».

Il était persuadé que le rejet du *flamenquismo* était national et unanime, et qu'il suffisait d'arpenter l'Espagne, comme il l'avait fait, pour se rendre compte que la répulsion envers les corridas, les Flamencos, et les toreros existait. Le tout était de la révéler. C'était sans doute une façon de cautionner sa propre démarche et de se prouver combien elle n'avait pas été vaine.

Contrairement à ses prédécesseurs qui s'étaient égarés dans des considérations morales sur la tauromachie et qui n'avaient pas su mettre un terme à l'*afición*, par peur de la réaction des masses, selon Noel, il était, lui, descendu dans l'arène, acte audacieux dont il ne cessait de s'auto-féliciter et de se vanter : « Il était nécessaire d'affronter le danger face à face, chose que personne n'avait osé faire. […] Et voilà ce que l'on a obtenu : le peuple ne croit plus en [la fête taurine] ; le peuple donne raison à ce jeune, insignifiant mais décidé. »[185] Convaincu de l'issue heureuse de son combat, il était persuadé que son acharnement allait porter ses fruits. L'agonie de la *fiesta nacional*, qu'il avait juré d'extirper des coutumes espagnoles, il l'imputait à sa campagne.

III – Ses contradictions

Le mépris que ressentait Noel pour les corridas et le flamenco était trop viscéral pour être total. Pour intense qu'il fût, il était le reflet d'une profonde bataille intérieure que l'anti-*flamenquista* se livrait d'abord à lui-même : « Il y a dans Eugenio Noel un cas étrange de masochisme flamenco. Nous ne croyons pas en l'absolue sincérité de sa campagne. Il s'y connaît trop en corridas et en *cante jondo*. »[186]

Un torero frustré

Dans « La melena y la mandíbula » (1962), Vila San Juan faisait un portrait comparatif de Belmonte et de Noel, accentuant les touches afin de faire ressortir leurs traits physiques et moraux. Les deux hommes étaient issus de classes sociales très

[185] *Id*., p. 24 : « Era necesario afrontar el peligro cara a cara, cosa que nadie se había atrevido a hacer […]. Y esto se ha conseguido: el pueblo ya no cree en [la fiesta taurina]; el pueblo da a ese insignificante, pero decidido joven, la razón ».

[186] Anselmo GONZÁLEZ CLIMENT, « El antiflamenquismo de Eugenio Noel », *in Andalucía en los toros, el cante y la danza*, Madrid, Sánchez Leal, 1953, p. 134 : « Hay en Eugenio Noel un caso extraño de masoquismo flamenco. No creemos en la absoluta sinceridad de su campaña. Entiende demasiado de toros y de cante jondo ».

modestes ; ils affrontaient physiquement le danger – le torero, le taureau, et le journaliste, le public –; le premier avait une mâchoire saillante, le deuxième des cheveux longs ; l'un mourait entouré, l'autre seul. Il semble que l'exagération de leurs particularités physiques – la proéminence de la mâchoire et le volume des cheveux – les rapprochait davantage. Même leur caractère, bien que différent, dévoilait une envie commune de se distinguer. Les deux étaient « des hommes étranges », quoique d'une étrangeté bien différente. Celle de Belmonte était l'étrangeté de la nouveauté, de l'audace et du bouleversement de toute une façon de toréer. Eugenio Noel était le rebelle face à une fête qu'il jugeait sauvage et inappropriée.

Cette comparaison n'était pas anodine, elle mettait l'accent sur une proximité voulue par Noel lui-même. Lors d'un passage à Grenade, il raconte que ses supporters, les *noelistas*, accrochèrent son portrait en face de celui de Belmonte. Dans son *Diario íntimo*, il dit combien, enfant, il était attiré par les habits de lumière, les affiches taurines, et l'auréole d'héroïsme qui planait au-dessus des toreros. Il parle de son admiration pour *el Espartero* et de la tristesse qu'il ressentit, le 27 mai 1894, lorsque le torero mourut dans l'arène. Noel n'avait alors que neuf ans. Il explique que le désir de venger son héros fut à l'origine de sa vocation taurine : « La haine du taureau assassin, même si cela vous semble incroyable, m'inspira l'envie d'être torero. Tuer des taureaux […] qui tuent des hommes faits à l'image de Dieu, voilà la mission que je remplirais désormais sur la terre. »[187] Mission qui fut tout autre !

En réalité, la connaissance qu'il avait du monde de la tauromachie trahissait une attirance et une fascination profondes pour cet univers qu'il était censé détester. D'où l'ambivalence de certains de ses écrits. En effet, c'est surtout dans son style, dans le soin qu'il mettait à rendre les fastes de la *fiesta nacional*, dans sa description minutieuse et clinique du public et du spectacle, qu'il dévoilait sa fascination. Il exprimait sa difficulté à rendre l'émotion, maître mot du spectacle :

> Ce qui opprime l'esprit artistique, c'est l'impossibilité de rendre par le mot ce fluide vital […]. Tous attentifs à la partie technique et compensant par des termes techniques totalement rebattus le manque de vision, l'émotion, telle qu'elle est, n'a jamais été rendue. Il est possible que l'on y arrive un jour. Il faut dessiner avec

[187] E. NOEL, *Diario íntimo*…, t. I, p. 82 : « El odio al toro asesino, aunque os parezca mentira, me inspiró ser torero. Matar toros que […] matan hombres hechos a imagen de Dios, ésa sería en adelante mi misión en la tierra ».

> des mots cette série de mouvements ardents dans lesquels les sentiments les plus violents se fondent avec des manifestations d'anormalité absurde[188].

« Oppression » face au spectacle ? C'est là un sentiment nouveau pour celui qui a toujours fait montre d'arrogance à l'égard des spectateurs qui, eux, s'exaltaient. « Tous » ? s'incluait-il parmi les chroniqueurs taurins qu'il dédaignait tant ? Ou les défiait-il de pouvoir être capables de reproduire la sensation qui se dégageait à la vue du combat ?

Cette fascination évidente devint presque obsessionnelle. Les corridas semblaient, pour la première fois, lui échapper. Noel donne l'impression de s'engager dans une course frénétique et désespérée contre une émotion brute, primaire, qu'il pourchassait, mais qu'il ne parvenait pas à saisir. La *fiesta nacional* ne se prêtait pas si facilement à ses exercices de style, elle lui résistait :

> Et voilà pourquoi les corridas sont indescriptibles : parce que ce sont des émotions qui échappent à tout art, si étranges et si brutales qu'elles sautent depuis l'arène jusqu'au cœur, sans aucune transition ni préparation […]. Les corridas ne sont pas du domaine de l'art, elles sont un cauchemar devenu réalité par le biais d'une série de surprises violentes et incroyables[189].

« Émotions… étranges et brutales … le cœur …. violentes et incroyables » renvoient à l'isotopie de la sensation qui déconcerte celui qui, jusqu'alors, se disait insensible, médecin plutôt que malade, observateur clinique plutôt qu'observé. *Azorín* qui, très tôt, conseilla à Noel de tempérer sa tendance à l'hyperbole, avait perçu l'ambivalence stylistique de celui qui incarnait l'anti-*flamenquista* furibond :

> La lecture de ses travaux, parfois, produit en nous un effet d'exaltation sur ce qu'il s'agit de dégrader ou de condamner […]. Noel connaît dans tous ses détails tout

[188] E. NOEL, *Cornúpetos y bestiarios*…, p. 58 : « Lo que oprime el espíritu artista es la imposibilidad de sujetar a la palabra este fluir vital […]. Atentos todos a la parte técnica y cubriendo con tecnicismos manidísimos la falta de visión, la emoción, tal como es, no se ha dado jamás. Es posible que acertemos algun día. Hay que dibujar con palabras esta serie de movimientos ardientes en los que los sentimientos más violentos se funden con manifestaciones de anormalidad absurda ».

[189] E. NOEL, « Raza y alma », *in Taurobolios*…, p. 37, cité par Á. PRADO, *La literatura del casticismo*…, p. 215 : « Y he aquí por qué las corridas no tienen descripción posible: porque son unas emociones fuera de todo arte, tan extrañas y bruscas que saltan desde el ruedo al corazón sin transición ni preparación alguna […]. Las corridas no son del dominio del arte, son una pesadilla convertida en realidad por una serie de sorpresas violentas e increíbles ».

> ce qui concerne les corridas : histoire, bibliographie, biographie des toreros […]. Rien ne lui échappe. […] Personne n'a décrit avec plus d'enthousiasme, avec plus d'exaltation, les danses d'une célèbre danseuse […]. Quel est donc ce sortilège ? Nous venions chercher un remède contre le venin taurin et nous nous retrouvons face à une délectation morose[190].

Il avait vu juste. Les danses auxquelles il faisait allusion étaient celles de Pastora Imperio, que Noel décrivait avec acidité et admiration, hypnotisé par les yeux de la Gitane et par ses mouvements envoûtants : « sortilège » du flamenco.

Une *afición flamenca* refoulée

Manuel Urbano a consacré un ouvrage à la réhabilitation de la position anti-*flamenca* de Noel. Il entreprend de déceler sa fibre *jonda*, d'où le paradoxe sur lequel repose le titre de son ouvrage : *La jondura de un antiflamenco*. Après avoir parcouru les passages de ses écrits où Noel fait référence à l'Andalousie, au chant et à la danse, il en déduit que c'est contre l'espagnolade que l'anti-*flamenquista* était parti en croisade. Ainsi, Noel emprunta deux voies pour approcher le flamenco : d'un côté, une condamnation du *flamenquismo*, de l'autre une analyse avertie du flamenco.

Ses propos critiques et sévères étaient adressés à l'exploitation commerciale qui était faite du genre artistique, devenu objet artistico-commercial. Il déplorait la dégénération de l'art, qu'il imputait aux Gitans venus à la capitale et qui acceptaient de se plier aux goûts du public citadin. Noel accusait le type néoflamenco, « l'andalou falsifié […] bâtard »[191], de chanter du flamenco sans le ressentir, et simplement parce que cela remplissait les salles[192].

---

[190] *AZORÍN*, « Toritos, barbarie », *in Los Valores literarios…*, p. 240 : « La lectura de sus trabajos, a las veces nos produce el efecto de una exaltación de lo que se trata de deprimir y condenar. […] Noel sabe menudamente todo lo referente a los toros: historia, bibliografía, biografía de toreros, gestos de toreros, andanzas de toreros. No hay nada que se le escape. […] Nadie ha descrito con más entusiasmo, con más exaltación los bailes de una popular danzarina. […] ¿Qué sortilegio es ése? Veníamos a buscar una triaca contra la ponzoña taurina y nos encontramos con una morosa delectación ».

[191] E. NOEL, « Lo flamenco según un andaluz », *in El Chispero*, Madrid, n° 2, 24-V-1914, p. 14 : « "Andaluz falsificado […] bastardo ».

[192] E. NOEL, *Señoritos chulos…*, p. 319 : « Cantan flamenco sin sentirlo, y sólo porque eso da cartel ».

Dans « Reservado en el Kursaal »[193], il témoignait de la dégradation du chant : « Le chant était de moins en moins profond, et de plus en plus outrageant et artificiel. […] Les maîtres modernes […] complexifient avec force ornements, des appoggiatures sans fin et des sonorités grotesques, le chant mystérieux de leur région. »[194] Noel prouvait qu'il était conscient des maux qui menaçaient le chant, rejoignant les craintes de *Demófilo* sur la dénaturation du flamenco dans les *cafés cantantes*. Il s'inscrivait ainsi dans la ligne la plus puriste de la pensée traditionnelle flamenca. En comparant le passé et le présent, il concluait à une dégénération du genre. Tel était le difficile compromis auquel il essayait de parvenir : combattre le monde « flamenco » et être un de ses plus enthousiastes *jaleadores*.

En dépit d'un regard parfois méprisant sur la communauté gitane, mais pertinent quant à la dégradation du flamenco, Noel sut déceler le caractère authentique du *cante jondo*, et c'est ce sur quoi M. Urbano insistait. Il s'appuie sur trois écrits de Noel : « El tablao se va », « Reservado en el Kursaal », et, enfin, son roman *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*[195]. Le fait de percevoir dans le *cante jondo* « la vive spontanéité, le sentiment blessé »[196], de dire que « le chant est un soulagement pour des élus, pour des initiés »[197], et que « le *cante jondo* ne tient pas sur le papier »[198] d'un côté, d'affirmer qu'il « a besoin d'intimité », et qu'« il n'a pas sa place sur de si grandes scènes »[199] de l'autre, prouve que Noel avait apprécié, comme les *cabales* qui militaient pour sa préservation, la portée cathartique du chant, et saisi quelles étaient les conditions requises pour l'apprécier.

---

[193] Rappelons que le Kursaal, salle de spectacles inaugurée en 1914, à Madrid, prétendait être une version modernisée des *cafés cantantes* en déclin.
[194] E. NOEL, « Reservado en el Kursaal », *in Raza y alma…*, p. 204 : « El cante era cada vez menos hondo, más acoceador y postinero […]. Los maestros modernos […] dificultan con excesos de adornos, apoyaturas sin resolver y sonoridades grotescas, el cante misterioso de su región ».
[195] E. NOEL, « El tablao se va », *in La Esfera*, Madrid, 10-VI-1922 ; « Reservado en el Kursaal », *in Raza y alma*, Barcelona, Bartolomé Bauzá, 1926 ; *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*, Madrid, La novela mundial, n° 34, 1926, 61 p.
[196] E. NOEL, « El tablao se va »… : « La espontaneidad viva, el lacerado sentimiento ».
[197] E. NOEL, « Desplazamiento, hacia el rojo, del flamenquismo: doce mil pesetas de "cante hondo" », *in América bajo la lupa*, Madrid, Edaf, 1970, p. 249 : « Es un desahogo para escogidos, para iniciados ».
[198] E. NOEL, *Martín el de la Paula…*, p. 34 : « Er cante hondo no cabe en er papé ».
[199] E. NOEL, « Desplazamiento, hacia el rojo, del flamenquismo: doce mil pesetas de "cante hondo" », *in América bajo la lupa…*, p. 249 : « El cante flamenco pide intimidad […]. El cante hondo no cabe en escenarios tan amplios ».

De ses écrits et de sa connaissance aguerrie du *cante jondo*, Urbano en conclut que Noel était anti-*flamenquista*, mais absolument pas anti-flamenco, allant jusqu'à considérer qu'il faisait partie des pionniers de la flamencologie[200].

Il apparaît clairement que Noel fut une personnalité que ceux de son époque évitèrent. Gómez de la Serna le confirmait : « Noel est la figure représentative de l'écrivain qui aurait pu être génial ; qui est né pour être génial ; mais le milieu a fait en sorte de l'en empêcher, de lui être hostile. »[201] À la fois rebelle, anarchique, démolisseur, bohème, intraitable, mais aussi sincère et passionné, il désarçonnait ses adversaires et ses propres compagnons de guerre. Il ne réussit ni à être populaire parmi le « peuple », ni à inspirer le respect ou à susciter l'adhésion de ceux qui n'appréciaient pas la *fiesta*. Son œuvre anti-*flamenquista* fut accueillie avec mépris et ironie. Certains intellectuels, les défenseurs taurins surtout, trouvaient excessive cette immersion absolue dans le terrain ennemi, et voyaient dans son discours les paroles d'un illuminé : « Les hommes sont-ils venus au monde, tels des charlatans ambulants, chevelus et androgynes, pour prêcher faussement ce qu'ils ne comprennent pas ? La caricature infamante d'un Jésus-Christ de village est intolérable. »[202] En dépit de sa solitude, Noel sut éveiller le désir, chez certains secteurs militants, de créer des associations et des revues exclusivement consacrées à combattre le *flamenquismo*.

La *fiesta nacional* eut le dernier mot. La mort de Noel, elle, fut le reflet de son parcours en solitaire. Seul Gómez de la Serna sembla regretter qu'on ne lui ait pas suffisamment rendu hommage : « Avec une grande tristesse, nous avons dû rendre l'adieu suprême à un héros de la race, parfois coquin, mais, en définitive, un grand

[200] M. URBANO, *La jondura de un Antiflamenco*, Córdoba, La Posada, 1995, p. 99 y 84 : « Es el momento de registrar a Noel entre los cabezas del pionerismo de lo que luego ha dado en llamarse flamencología ».
[201] R. GÓMEZ de la SERNA, *Retratos contemporáneos*…, p. 72 : « Noel es la figura representativa del escritor que pudo ser genial; que nació para ser genial; pero el medio se empeñó en no dejarle, en hostilizarle ».
[202] Prudencio IGLESIAS HERMIDA, *Las tragedias de mi raza*…, p. 124 : « ¿Es que los hombres han venido al mundo, como sacamuelas ambulantes, melenudos y andróginos a pregonar falsamente lo que no entienden? No es tolerable la caricatura infamante de un Nazareno de pueblo ».

homme infortuné, abandonné, peu écouté […]. Cet écrivain épatant de souche espagnole […] meurt inédit. »[203]

Son échec est peut-être à chercher dans son écriture et, éventuellement, dans son adhésion politique. Sa langue et son style font dans l'excès et la truculence, mais pas dans la rupture. Qu'il se pose en polémiste furieux ou en « scientifique », sa défaite principale n'est-elle pas qu'il n'apparaît pas comme un homme de la rupture, mais comme une sorte de « classique » dans ses choix linguistiques et esthétiques. D'où les hésitations des uns et des autres, des politiques et des hommes de lettres, à le suivre. Derrière l'apparente actualité de ses causes, c'est un homme du passé, pas un « moderne ». Preuve en est qu'en 1920-22, alors que les intellectuels et les artistes redécouvrent le flamenco et la corrida (qui deviennent « modernes »), il n'intéresse plus personne.

Enfin, n'est-il pas à l'image de cette bohème espagnole (celle de 1900 ou celle des années 1920), qui, derrière, une façade agitée, contestataire, anti-bourgeoise, démontre une incapacité à se poser comme une modernité, qu'il s'agisse de rupture politique ou de rupture culturelle et littéraire. Au fond, « l'impuissance à lézarder » ou « la solidité du socle espagnol », c'est ce que l'œuvre d'Eugenio Noel démontrerait.

Sandra Álvarez, Crec

BIBLIOGRAPHIE

ALFONSO, José « Eugenio Noel », *in ABC*, Madrid, 8-II-1962

AZORÍN, « Toritos, barbarie », *in Los valores literarios* (1913), *Obras Completas*, Madrid, Rafael Cano Raggio, 1921, t. XI, p. 237-242.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Los toros, el periodismo y la literatura en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982

CABA, Pedro, *Novela de la vida de un hombre intenso. Eugenio Noel. Redactada según las notas autógrafas de su «Diario»*, Valencia, América, s. d.

CAMBRIA, Rosario, « El antitaurinismo hecho obsesión de toda una vida: Eugenio Noel (1885-1936) », *in Los toros: tema polémico*, Madrid, Gredos, 1974, p. 178-275

CANSINOS-ASSÉNS, R., *La nueva literatura*, Madrid, Editorial Paez, 1927, t. II

COBO, Eugenio, « Eugenio Noel, apóstol antiflamenquista », *in La Caña*, Madrid, n° 2, mai 1992

« Conferencia antitaurina » (por telégrafo), *in El Socialista*, Madrid, 18-VIII-1913

[203] R. GÓMEZ de la SERNA, *Retratos contemporáneos…*, p. 65 et 74 : « Con gran tristeza tuvimos que dar el adiós supremo a un héroe de la raza, a ratos pícaro, pero en definitiva un gran hombre malogrado, abandonado, desoído […]. Este estupendo escritor de raigambre española […] muere inédito ».

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, « Eugenio Noel », *in Las mejores novelas contemporáneas*, Barcelona, Planeta, 1973, t. VII (1925-1929), p. 625-677.

ESCUDERO VIDAL, Francisca, « La bibliografía de Eugenio Noel », *in Revista de Literatura*, Madrid, n° 114, juill-déc. 1995, p. 601-613.

FRANCÉS, José, « El flamenquismo y la torería », *in La Esfera*, Madrid, 28-XI-1914

GÓMEZ de la SERNA, Ramón, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944,

GONZÁLEZ CLIMENT, *Anselmo, Andalucía en los toros, el cante y la danza,* Madrid, E. Sanchez Leal, 1953

GONZÁLEZ-RUANO, C CARMONA NENCLARES, F., *Nuestros contemporáneos*, Madrid, Renacimiento, 1927

IGLESIAS HERMIDA, P., *Las tragedias de mi raza*, Madrid, Juan Pueyo, 1913

NOEL, Eugenio, *República y flamenquismo*, Barcelona, A. López, 1912

NOEL, Eugenio, *Flamenquismo y corridas*, Bilbao, S. Ruiz, 1912

NOEL, Eugenio, *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, Valencia, Sempere, 1913

NOEL, Eugenio, *Pan y toros*, Valencia, Sempere, 1913

NOEL, Eugenio, *El Flamenco*, Madrid, n°1, 12-IV-1914 ; *El Chispero*, Madrid, n° 1, 10-V-1914 ; n° 2, 24-V-1914,

NOEL, Eugenio, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*, Madrid, Renacimiento, 1916

NOEL, Eugenio, *Piel de España*, Madrid, Biblioteca nueva, 1917

NOEL, Eugenio, *Cornúpetos y bestiarios*, Tortosa, Monclus, 1920

NOEL, Eugenio, « El tablao se va », *in La Esfera*, Madrid, 10-VI-1922

NOEL, Eugenio, « Reservado en el Kursaal », *in Raza y alma*, Barcelona, Bauzá, 1926

NOEL, Eugenio, *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*, Madrid, La novela mundial, n° 34, 1926

NOEL, Eugenio, *Taurobolios y verdades constrastadas*, Chile, Nascimento, 1931

NOEL, Eugenio, *Diario íntimo*, Madrid, Taurus, 1962, 1968

NOEL, Eugenio, *América bajo la lupa*, Madrid, Edaf, 1970

NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958, t. I

PRADO, Ángeles, *La literatura del casticismo*, Madrid, Moneda y crédito, 1973

UNAMUNO, Miguel de, *Escritos de toros*, Salamanca, Unión de Bibliófilos taurinos, 1964.

UNAMUNO, Miguel de, « A la carta de un torero », *in La Noche*, Madrid, 30-XII-1911 [*in Escritos de toros*…, p. 49].

UNAMUNO, Miguel de, « Carta a Noel », *in El Chispero*, Madrid, n° 4, 7-VI-1914

UNAMUNO, Miguel de, « Carta del Sr. D. Miguel de Unamuno », *in El Flamenco*, Madrid, n° 3, 26-IV-1914, p. 15

UNAMUNO, Miguel de, « La afición. A Eugenio Noel », *in El Flamenco*, Madrid, n° 2, 19-IV-1914

UNAMUNO, Miguel de, « La obra de Eugenio Noel », *in La Nación*, Buenos Aires, 31-III-1912, [*in Escritos de toros*…, p. 66].

UNAMUNO, Miguel de, « Tres cartas de Unamuno », *in El Chispero*, Madrid, n° 4, 7-VI-1914, p. 4

URBANO, Manuel, *La jondura de un Antiflamenco*, Córdoba, La Posada, 1995

VILA SAN JUAN, P., « La melena y la mandíbula », *in La Vanguardia*, Barcelona, 17-IV-1962

La crítica literaria de Mario Verdaguer y sus colaboraciones en *La Vanguardia* (1928–1936)

Résumé
Mario Verdaguer (1885-1973), romancier, critique, traducteur, peintre, et auteur occasionnel de poésie et de théâtre, appartient à cette catégorie d'individus qui, enracinés dans un système culturel et littéraire, essaient de rompre, quoique timidement, avec les règles formelles, esthétiques ou idéologiques de la culture et la politique de son époque. Représentatives de cette réflexion sont les collaborations de critique littéraire de Verdaguer dans *La Vanguardia*, où il essaye de se démarquer de la critique précédente, sans toutefois la renier complètement, ni aborder une authentique transgression esthétique. En ce sens, Verdaguer s'efforce de concilier la tradition et les opinions des critiques oficiels avec certaines des *magies* de la nouvelle littérature de son époque.

Resumen
La figura de Mario Verdaguer (1885-1973), novelista, crítico, traductor, pintor, y autor ocasional de poesía y teatro, es representativa de aquellos individuos que, enraizados en un sistema cultural y literario, tratan de emprender, si bien tímidamente, ciertas rupturas con las normas formales, estéticas, o ideológicas de la cultura y la política de su tiempo. Ilustrativas de esta empresa son las colaboraciones de crítica literaria de Mario Verdaguer en *La Vanguardia*, en las que si, por un lado, trata de romper con la crítica precedente, no se plantea, por otro, resquebrajarla por completo, o llevar a cabo una verdadera transgresión estética. En este sentido, Verdaguer intenta conciliar la tradición y las opiniones de críticos orgánicos con algunas de las *magias* de la nueva literatura de su época.

Abstract
Mario Verdaguer (1885-1973), novelist, critic, translator, painter, and casual writer of poetry and drama, has allowed us to undertake an in-depth study of those characters who being attached to a cultural and literary system try to undertake, though shyly, some breaks with the formal rules, aesthetic or ideological, of the culture and politics of their age. Representative of this stance are his literary contributions to *La Vanguardia*, review that try, on one hand, to break with the previous criticism, but don't raise the matter, on the other, of splitting up completely, or undertaking a truly aesthetic breaking. In this sense, Verdaguer's tries to reconciliate the tradition and the opinions of the oficial critics with some of the *magics* of the litterature of their period.

Preliminares

Examinar la figura de Mario Verdaguer (Menorca 1885 – Barcelona 1973), novelista, crítico, traductor, pintor, y ocasional escritor de poesía y teatro, nos permite llevar a cabo el estudio de aquellos individuos, obras, o géneros que enraizados en un orden

ISSN 1773-0023

cultural determinado tratan de emprender, si bien tímidamente, ciertas rupturas con respecto a las normas formales, estéticas, o ideológicas de la cultura y la política de su época. En el contexto del sugestivo debate sobre la *socle* y la *lézarde*, nos adentramos en el campo de los autores menores, los modelos olvidados, o las obras mediadoras que tuvieron en su tiempo un papel destacado pero que no lograron alcanzar la posteridad. En el seno del objeto de discusión que nos ocupa, debemos señalar la idoneidad de algunos críticos, ubicados en este espacio intermedio entre la base y el ápice de la pirámide, posición a la que les confina el desarrollo de su propio oficio, y en el que reconocen despreciar tanto la servidumbre del arte a la política cuanto el hermetismo y el anquilosamiento. En este sentido, Verdaguer encaja a la perfección con la imagen de aquellas figuras que, desde un punto de vista estético o ideológico, representaron el *socle* de la cultura, pero procuraron insertarse en un equilibrio incierto entre el academicismo de un sistema establecido, y la modernidad real o aparente.

¿Cumplió Verdaguer con la batalla contra los viejos valores, las *patums* y los putrefactos? En términos generales deberíamos responder negativamente, sobre todo en su faceta de crítico, si bien es cierto que el escritor purista fue una especie en extinción y el espacio temporal de las vanguardias acogió en pie de igualdad la actividad creadora de tres generaciones, la del 98, 14, y 27, abanico sobre el que probablemente deberíamos replantear las fronteras de la vanguardia y sus relaciones con el academicismo[204].

Para el caso de Verdaguer, más que en la revolución formal o estética de sus críticas, que a menudo se ocupan de temas trasnochados y autores más cercanos al academicismo, la *lézarde* del escritor menorquín reside sobre todo en sus tentativas frustradas como dramaturgo –*El sonido 13* (1930)[205], o la inédita *Espejo curvo*–, o en sus exploraciones como novelista, género en el que destacan por su aparente modernidad *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931), o *El intelectual y su carcoma* (1934), obras reseñables en su época pero todas ellas olvidadas y con escaso atractivo para el lector actual. Más condescendiente en sus trabajos críticos que en sus novelas, Verdaguer no manifiesta una actitud cerrada contra

[204][204] El cartel de Giménez Caballero "Universo de la literatura española contemporánea" ilustra en este sentido las fronteras difusas de la vanguardia. Vid. Giménez Caballero (1927).

[205] *El sonido 13* se estrenó en el Teatro Fantasio el 19 de febrero de 1930 gracias a Rafael Martínez Romarate.

las estéticas anteriores ni, tampoco, un juicio preciso sobre la valoración de los distintos *ismos*. Esta ambigüedad, que es probablemente un rasgo epocal y fluctúa entre la ruptura y la continuidad, se observa con claridad en sus colaboraciones en *La Vanguardia*, diario más conservador en el que Gaziel (1971, 28), su flamante director, no reconocía los aires de avanzada que se explicitaban en su propia cabecera[206].

Si, por un lado, Verdaguer trata de romper tímidamente con la crítica precedente, no se plantea, por otro, resquebrajarla por completo, o llevar a cabo una verdadera trasgresión estética o ideológica. En este sentido, la *lézarde* de Verdaguer consistirá en conciliar la tradición literaria y las opiniones de críticos orgánicos, con algunas de las *magias* de la nueva literatura de su época. Con el estudio de sus colaboraciones periodísticas, es posible acercarse a determinados juicios generales y a algunas asunciones estéticas que compartieron afilados críticos como Benjamín Jarnés, Corpus Barga, Juan Chabás o Rafael Cansinos Asséns, que no de forma azarosa fueron los mismos protagonistas que renovaron el artículo en la misma medida en la que habían reformado la prosa narrativa.

A la lucidez de Verdaguer se había referido precisamente un crítico tan señalado como Andrenio (1928, 17) cuando, distinguiéndole del grupo universitario (o del círculo del Centro de Estudios Históricos) –Pedro Salinas, Jorge Guillén o Dámaso Alonso– lo encuadraba en el grupo periodístico, instruido en la Universidad Popular, que era el periódico moderno : "de este grupo se han destacado algunas personalidades vigorosas y prometedoras: el mejor novelista de la nueva generación, Mario Verdaguer, […] y José Díaz Fernández." En efecto, la representatividad de Verdaguer, que ya fue reconocida por algunos de sus contemporáneos, estuvo sujeta a una determinación histórica –la vanguardia– que sin embargo no fue dominio de una sola generación y nos permite ahora analizar los intercambios de algunos críticos que convivieron, siguiendo a Bourdieu, en un mismo campo literario: Guillermo de Torre, Andrenio, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Enrique Díez–Canedo, o el propio Verdaguer, pongamos por caso.

[206] "[…] Mai, ni una trista vegada, no em fou possible de respondre airosament, si algú en demanava –i m'ho demanaren a dotzenes de cops, per tots els països d´Europa–, per què un diari com el que jo representava, tan neutre i de tot repòs, s'anomenava *La Vanguardia*. Tothom em deia: la *vanguardia* de què? I jo, tot ensopit, no sabia fer res més que arronsar les espatlles".

Apuntes biográficos

Antes de adentrarnos en consideraciones más precisas, debemos mencionar si bien sucintamente algunos aspectos de la biografía del personaje que nos permitan comprender mejor por qué podemos definir a Verdaguer como a un autor virtuoso que representa ese estado intermedio entre lo que hemos venido a denominar la *socle* y la *lézarde*[207]. Como sucede con otros escritores de su época –autores paradigmáticos como Corpus Barga, Melchor Fernández Almagro, Ricardo Baeza, o Enrique Díez–Canedo–[208], cabe subrayar la dificultad que entraña ubicar a Verdaguer en un grupo generacional. Si, nacido en 1885, debería pertenecer a una generación anterior, más próxima al orden y al clasicismo novecentista de Ors, que al fragmentarismo y la sensibilidad de la nueva estética, no cabe duda de que su pensamiento crítico y literario progresa hacia renovados procedimientos en los que el arte y la literatura se conciben no como un modo de reproducir el mundo exterior, sino como una forma de crear otro universo más claro y preciso. Versátil y polifacético, y uno de los mejores narradores de la vanguardia de preguerra[209], Verdaguer cultivó una amplia diversidad de géneros. Desde sus devaneos modernistas, el escritor menorquín se adueñó del formato de la novela lírica y de su tonalidad poética para aventurarse finalmente en otras experimentaciones que participan de lleno en la explosión de la vanguardia. Si, por una parte, reconoce con Ortega, o, andado el tiempo, Bürger o el crítico húngaro Miklós Szabolcsi, la separación entre el escritor, el artista, y el público[210], y adopta en sus obras de ficción recursos innovadores y el estilo de una nueva casta de prosistas que habían disuelto el nexo entre el artista y la vida, su método crítico y algunas de las obras elegidas para la recensión demuestran una profunda conciencia de los caminos vitandos de la crítica, que debía dirigir sus flechas no solo a las minorías sino a un público más amplio. En estos comentarios se pone de manifiesto cómo las lecturas de Verdaguer estuvieron

[207] Para explicaciones más precisas puede consultarse el trabajo de Fuentes Mollá (1985), o el libro de Joaquín Verdaguer (1964).
[208] Ricardo Gullón (1957) acuñó para ellos el marbete de "generación intermedia", etiqueta que sin embargo agrupaba a nombres fundamentales de la vanguardia española.
[209] Sobre los narradores del período que nos ocupa pueden consultarse los trabajos de Fuentes Mollá (1985) y Domingo Ródenas (1997).
[210] "El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular" (Ortega y Gasset, 1925, 12). Véase también Peter Bürger (1974), y Miklós Szabolsci (1971, 49–70).

condicionadas por los modelos que regían el gusto literario: la deshumanización de Ortega y la prosa lírico-novelesca (publicada por *Revista de Occidente* en la colección de los "Nova Novorum")[211], y el retorno a los fueros del realismo a través de la novela rusa y la novela social.

Desde sus traducciones de partes de guerra, Verdaguer comienza a traducir a los grandes clásicos contemporáneos. Traductor de *La montaña mágica* (1934) de Thomas Mann; de *La dama del antifaz* (1929), de Mérimée; de *Tempestades de acero* (1930), de Jünger; del *Gog* (1931), de Papini, de *Mi tío Anghel* (1927), de Panaït Istrati, de *El jugador*, (1931), de Dostoievsky, o de *Los ojos del hermano eterno* y *Momentos estelares de la humanidad: cinco miniaturas históricas* (1936), de Stephan Zweig, Verdaguer también es el autor de estudios y prefacios como el dedicado a *Cartas de Dostoievski a su mujer. 1866–1874* (1937), y de variada obra narrativa. Una novela satírica –*Un verano en Mallorca* (1959)–, en reconocible alusión a la obra de Georges Sand; un libro de memorias –*Medio siglo de vida íntima barcelonesa* (1957)–, o diez novelas, entre las que cabría destacar *La isla de oro* (1925) y *Piedras y viento* (1928), o las anteriormente mencionadas *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931), o *Un intelectual y su carcoma* (1934), seleccionada por Joaquín Entrambasaguas para su serie "Las mejores novelas españolas contemporáneas", forman parte de su legado .

Con un arraigo manifiesto en la tradición cultural catalana, afecto que le llevó en *La Vanguardia* a sobrevalorar autores como los poetas franciscanos Fray Javier de Olot y Fray Hilari de Arenys, o novelistas como Josep Selva y Navarro Costabella, las lecturas y numerosas recensiones de Verdaguer en torno a la literatura catalana se justifican por sus vínculos parentales con el espacio mítico de Vic, ciudad de provincias de la familia paterna que abanderó en la segunda mitad del siglo XIX la recuperación de la cultura catalana de la mano de Jacint Verdaguer, ilustre primo de su padre[212]. Paralelamente, los frecuentes viajes de su infancia a otras ciudades de España y la ocupación de su progenitor –catedrático de literatura latina– explican en parte su predilección por la lengua y la literatura castellana, gusto que lo llevaría a fundar, en 1927, la revista

[211] Para un estudio detallado de la colección de los "Nova Novorum" puede consultarse la tesis doctoral de Azucena López Cobo (2005).
[212] Estas vivencias quedan recogidas en el libro de memorias inédito "Recuerdos vicenses" (Verdaguer 1964).

Mundo Ibérico junto al propietario de la editorial Lux y el poeta Enrique de Leguina[213]. El título de la publicación pone de manifiesto su voluntad integradora y un acercamiento a culturas de distinto signo que en la línea de *La Gaceta Literaria* se definía como sigue:

> Queremos recoger y comentar lo más resaltante de la vida ibérica en sus grandes sectores de cultura y acción bien definidos en las tres lenguas peninsulares. […] Queremos dedicar atención suma a nuestros pequeños pero interesantes territorios coloniales y a cuanto se refiere a nuestra zona marroquí y a los problemas de las hermosas islas que bajo pabellón español bañan sus costas en el Mediterráneo y el Atlántico (*Mundo Ibérico*, junio de 1927, 3).

A esta doble inclinación se referirá de nuevo el propio autor cuando, en el prefacio a *El intelectual y su carcoma*, en la edición de Entrambasaguas, evoque sus primeras colaboraciones en la crítica literaria de *La Vanguardia*:

> Al poco tiempo de haber sido nombrado Director, Gaziel me encargó de la crítica literaria, lo que hacía en un artículo semanal, dando primacía a las obras de escritores catalanes. Era una época en que la literatura catalana experimentaba una floración maravillosa, lo que permitía ensalzar con justicia la mayoría de las obras que recibíamos en el periódico. Esto no quiere decir que fueran excluidos los libros escritos en castellano, pues fueron muchos y de alta categoría los que pasaron por las columnas de mi sección (Verdaguer, 1974, 1244).

Tales afirmaciones ratifican el interés de Verdaguer por cultivar una crítica rigurosa que asimilara los frutos más logrados de la literatura nacional y europea. Este talante, como precisa el crítico Eudald Tomasa (1993, 17), no fue en absoluto símbolo de esnobismo sino fruto de la voluntad integradora de Cataluña en un conjunto cultural europeo que se entendía como una unidad[214]. Con este propósito, tal vez se expliquen algunas contradicciones entre sus exploraciones narrativas, que introdujeron la *lézarde* con el paso a la novela de vanguardia, y la recensión de ciertas obras de corte intimista y neoclasicista, más afines al modelo del *socle*, y que también produjeron la admiración y

[213] *Mundo ibérico* vivió cuatro meses y acogió en sus páginas a autores catalanes y madrileños que se relacionaron de algún modo con la vanguardia: Cristóbal de Castro, Gutiérrez Gili, Jarnés, Estévez Ortega, Gómez de la Serna, Cansinos Asséns, Fernández Almagro, Ciges Aparicio, Pérez de la Osa, Gasch, Montanyà, o María Luz Morales. Pese a su estética vanguardista nunca incurrió en la provocación, la extravagancia, o el exhibicionismo. La revista se clausuró por necesidades comerciales.

[214] "No és en cap manera fruit d´un suposat esnobisme o provincialisme, sinó de la voluntat integradora […] de Catalunya, en general, en el conjunt cultural europeu entès com una unitat. Europa és […] una vasta unitat cultural on Catalunya es connecta, participa, dialoga, rep i ha de fer aportacions".

el elogio del autor. Si, desde la perspectiva del creador, la travesía entre la novela naturalista y la novela deshumanizada se experimenta con cierta desazón, esta evolución se aborda de forma más tranquila y natural desde la perspectiva del crítico. Así, pongamos por caso, Verdaguer se interesa por Joan Alcover, poeta y ensayista de la Escuela Mallorquina que, sin pertenecer estrictamente al Modernismo, sí sustentó su poesía en las correspondencias y simbolismos entre el paisaje mallorquín y el estado de su espíritu. De forma análoga, el crítico menorquín examina la obra de Darío, con quien había coincidido en una tertulia literaria a la que también acudían Gabriel Alomar, Enrique Granados o Santiago Rusiñol[215]. Sorprende, en este caso, que un escritor que combatía como novelista en favor de la "nueva literatura" se interesara por los laureles y nenúfares de un poeta como Darío, interés que recordaba con rubor Guillermo Díaz–Plaja (1966, 49) cuando, a propósito de su libro sobre el escritor nicaragüense, se excusaba en el prólogo de tales abandonos. En el caso de Verdaguer, habría sido más comprensible que trabara estrecha amistad con el grupo de *L'amic de les arts*, motor de la segunda etapa de la vanguardia en Barcelona, tras el impulso de Josep Dalmau. En este mismo sentido, hubiera sido deseable una colaboración más profusa con los miembros de la revista *Helix*, la publicación de Vilafranca del Penedés donde Verdaguer publicó escasamente y en la que aparecieron textos de Joyce, Zweig, Breton, Le Corbussier o Héctor Villalobos. *Helix*, constituida por el grupo de la Universidad de Letras de Barcelona –Xavier de Salas, Miquel Batllori, Carlos Clavería, Ana María de Saavedra, Ramón Aramón, A. Serra Baldó, Pedro Grases y Juan Ramón Masoliver– fue junto al cenáculo de Sitges, la librería de Josep Palau, en la calle Bailén, la Peña de los surrealistas del Café Colón, o el Ateneíllo, al que sí acudió Verdaguer[216], un centro de expansión y divulgación de la vanguardia. No obstante, Verdaguer se alejó como crítico de las posiciones más radicalizadas para intentar recoger, en la línea de *La Gaceta literaria,* de Gecé, toda la tradición de la literatura española, y catalana[217]. Buena prueba de ello es su participación activa en el banquete ofrecido a Gómez de la Serna, el 21 de enero de 1928, a su vuelta de París, y camino de Madrid y, poco después, su

[215] Nos referimos al artículo "Los libros. *Rubén Darío, su vida y su obra*" (14–XI–1930), que comenta el trabajo del autor americano Francisco Contreras. Este último agradecerá las opiniones de Verdaguer en carta del 02–I–1931. Del propio Darío se conserva una carta del 11–X–1913 en la que el autor nicaragüense le anuncia que parte para Valldemosa y se pregunta si Verdaguer pasará el invierno en Mallorca. Véase el epistolario del autor, recogido en la Biblioteca de Catalunya.
[216] Así lo demuestran algunas cartas de Rafael Barradas, conservadas en su epistolario.
[217] Vid. Giménez Caballero (1944).

asistencia a la cena íntima que se organizó en Barcelona a Pío Baroja, el 6 de noviembre de 1931, con ocasión de la escritura de *El cabo de las tormentas*. Como explica Fuentes Mollá (1985, 32), esta actitud es muy característica de la personalidad que nos ocupa: un escritor que refleja su arraigo con la tradición sin dejar de inclinarse hacia la novedad y las culturas de distinta procedencia. En parecido sentido, su vanguardismo carecerá de la violencia de otros críticos y narradores.

De sus artículos, y después de haber catalogado todas sus colaboraciones desde 1928[218], año en que empiezan a publicarse con asiduidad sus comentarios sobre la actualidad literaria, examinaremos en primer lugar aquellos textos teóricos que reflexionan sobre el ejercicio de la crítica, para tratar de resumir después sus estimaciones sobre la literatura española y extranjera. Mención especial merecen los textos dedicados a la literatura catalana que por ser la más atendida debería ser objeto de un estudio monográfico.

Función de la crítica

En el estudio del gusto literario y las afinidades electivas de Verdaguer se percibe con claridad su condición de intermediario entre un orden cultural dominante, en el que forja su propio desarrollo como escritor y crítico, y un espacio de modernidad – siguiendo aquí la definición clásica de Baudelaire, tamizada después por Benjamin o Habermas[219]. Con espíritu constructivo, Verdaguer intenta legitimar un canon de la literatura española pese al fuego cruzado entre críticos afines o combativos con el nuevo modelo artístico de la vanguardia. Efectivamente, una de las especificidades de la crítica de Verdaguer tiene que ver con la todavía conflictiva relación entre la crítica y el arte. Si, tal y como señalan Ródenas (2001) o Sotelo (1999) para el caso concreto de Benjamín Jarnés, muchos de los críticos del 27 practicaron una crítica creativa que entroncaba con el conocido ensayo de Wilde "El crítico como artista" (1881), o con las

[218] Puede consultarse a este respecto el apéndice que se adjunta al término de este trabajo. Después de la guerra, Verdaguer colaborará de nuevo con el vespertino barcelonés, a partir de noviembre de 1961.
[219] "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l´art, dont l'autre moitié est le fugitif, l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien […]. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché", Charles Baudelaire (1859). Véase también Walter Benjamin (1986), y Jürgen Habermas (1989).

series de *La vie littéraire* (1888), de Anatole France, cabría precisar que la crítica de Verdaguer fue también el resultado del sentimiento, la experiencia vital, el discernimiento estético, o la voluntad determinada de construir una auténtica atalaya crítica. Así es como a diferencia de los críticos impresionistas, que nunca se subordinaron a los dictados de la ciencia, Verdaguer, consciente de la circunstancia de su tiempo, sí se arroga una misión y autoridad, y propende a un conocimiento de la literatura y la teoría literaria que aplicará a sus obras de ficción. No obstante, y retomando las reflexiones que adelantábamos al principio de estas páginas, Verdaguer no supo explotar completamente la autoridad de su ejercicio que sin duda hubiera contribuido a configurar la identidad estética y cultural de la vanguardia, y a terminar con "cuanto olía a podrido, […] molestaba, e impedía el claro avance de nuestra época" (Alberti, 1980, 161). A pesar de esta tibieza, Verdaguer, como lo fue Jules Lemaître en su época, fue el crítico de los *contemporáneos*, en cuyas obras reconocía su inclinación hacia la modernidad y la nueva literatura. Distintamente al crítico francés, el escritor menorquín –en la línea de Valéry, o Cocteau para la crítica teatral–[220] asume su papel de guía y juez inevitable, que selecciona, interpreta, analiza, jerarquiza, y descubre lo sustancial de la obra artística.

Ante un propósito como éste, parecen quizás incomprensibles muchas de las existencias corrosivas y destructoras que pueblan las novelas del maonés –*El marido, la mujer y la sombra*, *La mujer de los cuatro fantasmas*, o *El intelectual y su carcoma*, en particular. No obstante, y como prueba Fuentes Mollá, si, por una parte, el escritor menorquín nunca soslayó la supremacía creadora y no mimética del nuevo arte, tampoco eludió las servidumbres de su época que le vinculaban a una crítica de participación que no se limitaba a informar sino que aspiraba a potenciar la obra originaria para recrearla en un nuevo lenguaje[221].

En parecido sentido, si tomamos en consideración las palabras que Jarnés añadía al preámbulo de *Fauna contemporánea*, libro de retratos de 1933 en el que elogiaba a Zaqueo, el personaje bíblico que "prefería andarse por las ramas, gracias a lo cual

[220] Ambos emplean el término de juez para referirse al oficio de crítico, como un experto encargado de evaluar los textos. Véase Valéry (1960, 1091).
[221] Vid. Ortega y Gasset (1983, 325).

conocer la verdad" (1933, 9)[222], nos percataremos en seguida de otra de las especificidades de la crítica de la época: su empeño por utilizar el artículo periodístico como una plataforma ilusionante que dirige a los lectores y organiza la literatura conforme a sus nuevos parámetros. Sin caer en esquematismos, la crítica de periódicos, lejos de ser exclusivo patrimonio de las minorías, y constituida paulatinamente como un oficio que proporciona réditos económicos, intenta influir en la recepción de un texto y entra en diálogo tanto con el lector como con el creador. Así pues, sin abandonar ese equilibrio entre lo artístico y lo vital, Jarnés y Verdaguer reivindicaron el papel de los zaqueos que se dedicaban desde su rama a contemplar serenamente el camino de la verdad (Jarnés, 1933, 27–28).

En el contexto inmediato de la crisis del humanismo europeo, este empeño cobra si cabe mayor singularidad en tanto que se ejerce desde un diario de gran público como *La Vanguardia* que lejos de poner su interés en las prácticas del *criticism*, concitaba a sus críticos al ejercicio del *reviewer*, tarea que en muchas ocasiones apenas entrañaba la voluntad de dirigir u orientar al lector hacia elevadas manifestaciones literarias. Por el contrario, el análisis del cometido de Verdaguer prueba en este sentido su carácter más original, cercano a la *lézarde*, y la explicación de algunas de las paradojas del artista contemporáneo, que él mismo cultivaría en sus obras de ficción. A pesar de que Soria Olmedo (1981) ya se refirió a una "vanguardia constructiva"[223], concepto que no discutimos en términos generales y con el que comulgamos si con él nos referimos a una etapa desposeída de casi todo su contenido militante, cabría interrogarse sin embargo sobre el valor efectivo de esa vanguardia fuera del círculo que le era habitual. Si, desde un plano teórico, tales planteamientos se elevaban a su máxima expresión en las reflexiones de Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), es a nuestro juicio en las colaboraciones periodísticas donde la voluntad de superación de la vanguardia desordenada y de manifiestos aspaventeros opera con mayor determinación. Canales prestigiosos como *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria* divisaron las rutas por las que había de discurrir el nuevo crítico, que ante el papel activo del lector debía convertirse en un educador, más que en un provocador, papel y unidad de intención que

[222] Estas reflexiones encuentran su origen en un artículo publicado en el diario *La Vanguardia,* el 30 de junio de 1932. El texto, también titulado "Zaqueo", se incluye en la sección "Tipos", y participa del propósito jarnesiano de retratar a todos los hombres.
[223] Véase también Soria Olmedo (1988).

correspondía tanto a los escritores y críticos que mostraban sus simpatías por la vanguardia, como a aquellos otros que se postulaban en favor de un neoclasicismo al modo de Eugenio d'Ors. Este doble posicionamiento favorecerá la búsqueda de cierto equilibrio entre la tradición y la modernidad.

En términos similares, Benjamín Jarnés en el artículo "Se prohibe dudar" (*La Vanguardia*, 24–V–1936, 5) se interrogaba sobre la función y la misión del crítico, y concluía que el escritor no advenedizo debía perseguir la verdad, el bien sentir, y el bien pensar: "exasperar a las gentes y sacar de quicio las ideas, no puede ser hoy su deber. Subrayarlo todo, iluminarlo todo, a diestro y siniestro: he aquí su faena". Tales reflexiones, de destacada significación en la sociedad efervescente de la Segunda República, fueron sin duda advertidas por Verdaguer, cuya incorporación temprana a los rotativos barceloneses (*lézarde* en sí mismos) –su colaboración en *La Vanguardia* se inicia en 1915 como traductor de los partes de guerra–[224] le proporciona una visión de modernidad que lleva aparejada su fascinación por la novedad, la tecnología, y el progreso. También por los medios de masas, las nuevas formas de consumo, el internacionalismo, la juventud, o el movimiento imparable de la gran ciudad[225].

Muy atento al industrialismo, o a los procedimientos de distribución de la crítica, estuvo también Ernesto Giménez Caballero cuando, en 1927, compilaba en *Carteles* una serie de variadas críticas. En su parte introductoria, prefacio que dicho sea de paso se incorpora como paratexto de los artículos que se suceden y de los juicios estéticos que hilvana el autor[226], Giménez Caballero precisa la necesidad de un cambio en el

[224] Las colaboraciones periodísticas de Verdaguer se inician en el diario *La Almudaina*, en Mallorca, donde colabora hasta su traslado a la ciudad condal, momento en que el crítico musical de *La Publicidad*, José María Pascual, le introduce en los órganos de prensa más señalados de la época. Verdaguer colaborará primero en el diario *Las Noticias* para trabajar, después, a partir de 1914, en la sección extranjera de *El Día Gráfico*. Tras el despido de Salvador Armet, su director y mecenas, Verdaguer se inicia en *La Vanguardia*, donde desarrolla una larga y prolífica colaboración.

[225] Verdaguer halla en Barcelona un clima propicio que le permite descubrir a los escritores y críticos que se postulan en favor de la modernidad. En esta ciudad, entra en contacto con las redacciones nocturnas de la prensa catalana, las tertulias del Lion d'Or, El Gato Negro, Casa Juan, Restaurant Carbó, La Puñalada, o el Ateneíllo de Hospitalet, y reuniones de sociedad como el salón de la Condesa de Castellà. Sebastià Gasch, vanguardista por excelencia, recuerda precisamente las personalidades que se congregaban en el Ateneíllo: "En los años veinte íbamos todos los domingos al Ateneíllo José María Sucre, Sánchez–Juan, Gutiérrez Gili, Leguina, Juan Alsamora, Luis Góngora, Díaz–Plaja, el crítico literario Luis Montanyà, Salvador Dalí, García Lorca, el dibujante Manuel Font, Mario Verdaguer, novelista de extraordinario éxito, y quien esto escribe", *in* Gasch (1971, 142). El propio Verdaguer (1957, 5) también se referirá a este ambiente: "Barcelona, entonces, manifestaba una vida prodigiosa, típica e internacional y constituía el calidoscópico escenario de nuestra juventud".

[226] Con una función persuasiva o argumentativa, el uso del paratexto será frecuente entre los escritores y críticos de la vanguardia que en numerosas ocasiones acompañarán sus textos literarios o compilaciones

desarrollo de su oficio que pasa necesariamente por la adscripción del escritor a un órgano de prensa o a una empresa editorial, declaraciones que no parecen tan lejanas de las reflexiones de Walter Benjamin, en el celebrado ensayo *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936), o de las opiniones de Enrique Díez–Canedo, en la revista *España*[227]. Para el caso de *La Vanguardia*, si bien se utilizaron formas parecidas al modo y la distribución de la crítica literaria en los diarios anglosajones no se alcanzó sin embargo su grado de excelencia. A este respecto, si la calidad de tales recensiones no merece mayores comentarios sí cabe destacar, en cambio, su valor como instrumento de difusión que satisfizo la curiosidad tanto del lector atento como del observador desinteresado[228].

Desde su columna en *La Vanguardia*, Verdaguer reflexiona en torno a la tarea orientadora del reseñista y la dificultad de encontrar una buena lectura frente a la enorme producción libresca y el marasmo de malas novelas. Su reflexión, que se inscribe en las formulaciones de Albert Thibaudet y la *critique de soutien*[229], no puede despojarse de su mitad conciliadora y medita acerca de la sinceridad del crítico y sobre su deber de hacer extensivas las impresiones de sus lecturas[230]. Con visión optimista, el

críticas de un prefacio que, adelantándose a los juicios de la crítica y, según lo define Cappello (1992), intente influir sobre la recepción del texto para conducir al lector hacia un sentido concreto.

[227] "Hoy en día puede decirse, en general, que la producción más rica de un escritor va a la prensa. El periodismo significa difusión y recompensa económica en un grado que rara vez alcanza el libro. El artículo literario o de crítica suplanta, como actividad intelectual, a la novela, al libro de estudio y a la obra de teatro. ¿Qué escritor no es hoy periodista? En realidad, el periodismo es el género literario dominante, aunque todavía no se haya estudiado como tal y sea ésta la razón de grandes confusiones sobre su naturaleza y relación con los demás géneros". Cito por Jiménez León (2001, 252).

[228] Efectivamente, la reconversión industrial, empresarial y estratégica que llevó a cabo Ramon Godó para el período que nos interesa se concretó en dos principios infalibles: el acatamiento automático a las instituciones vencedoras, y la defensa incontestable del orden establecido. Pese a todo, esta anticipación tecnológica no fue en su momento una garantía de supervivencia y elevación de los contenidos de crítica literaria, dominio que como demuestra la aparición intermitente de la sección "Libros y Revistas", o la reseña de autores y obras que no han sobrevivido al paso del tiempo, no puede compararse con otras cabeceras del entorno como el *Times* o *Candide*. Sobre estas cuestiones véase el libro de Casasús y Roig (1981), que inscribe el rotativo en el modelo informativo–interpretativo, serio y de calidad, o las interesantes explicaciones de Gaziel (1971, 59–70). En torno a la figura de Godó, véase Josep Pla (1991).

[229] La *critique de soutien* se opuso a la crítica objetiva y exterior que hasta principios del siglo XX se había recreado en el monopolio de los profesores universitarios. Para Thibaudet (1939), a partir de 1908, la crítica de orientación experimenta dos influencias que se traducen en el influjo maurrasiano, y en el influjo gideano, tendencias que, a su juicio, se prolongarán hasta la década de los años treinta. El capítulo de mismo título, incluido en sus *Réflexions sur la critique*, define con precisión y exactitud este concepto imprescindible: "On entendra donc ici par critique de soutien une critique de combat qui lutte à côté d'une école ou d'un groupement littéraire, et en poursuit devant le public la défense et l'illustration".

[230] Benjamín Jarnés retoma el curso de esta crítica de "orientación" en el prólogo a *Feria del libro* (1935): "Huyamos de esos libros *escritos* –es la frase– *para el público*. No debe escribirse para satisfacer el gusto del público, sino para crear en él un nuevo gusto o, al menos, encauzarlo, depurarlo,

periodista balear señala el extraordinario esplendor de la novela catalana contemporánea, feliz coyuntura que a su juicio se ponía de manifiesto ante la publicación de las nuevas novelas de Miquel Llor, Xavier Benguerel, o Maria Teresa Vernet:

> –¿Pero quién me orientará? ¿Para encontrar un libro bueno, me he de ver obligado a leer catorce malos? ¡Yo no quiero leer más que buena literatura! […] La sinceridad, en la crítica, es lo único que vale. Nuestro amigo ha de ser el libro, no el autor. Tal vez, una de las causas del apartamiento del gran público es que la crítica ha abusado demasiado del bombo, ha creído realizar una tarea patriótica ensalzando lo mediocre, y ha defraudado a los lectores de buena fe. Naturalmente, hay las predilecciones personales debidas al temperamento […] pero hay una realidad indiscutible para todos: lo que es bello, es bello ("Letras catalanas. Cuatro bellas novelas", *La Vanguardia*, 24–IV–1934, 7).

Frente a cierto sector de la crítica que tildaba de inmorales a aquellos escritores que ejercían el oficio de autor y crítico, el crítico barcelonés Domènec Guansé (1931, 40), colaborador asiduo de publicaciones barcelonesas como *Mirador*, *La Publicitat*, o *Revista de Catalunya*, arguye que no sólo no existe ninguna incompatibilidad entre ambos menesteres sino que esta doble tarea puede beneficiar la producción literaria o teatral de un autor. Esta opinión, muy acertada para el caso de Verdaguer, conecta con los juicios que Albert Thibaudet incorporaba a "La critique des maîtres", trabajo publicado en la *Revue de Paris,* el 1 de septiembre de 1926, cuando defendía el noble empeño del autor que se adentraba en los dominios siempre escarpados del ejercicio crítico[231]. En esta misma tesitura, Antonio Espina, en el artículo "Evolución de la crítica" (*El Sol*, 08–VI–1935, 1) afirmaba que los mejores críticos literarios habían sido siempre los escritores, sobre todo los poetas. Y añadía: "La fórmula ideal de lo que debiera ser el crítico ya la dio Voltaire: un artista con mucha ciencia, sin prejuicios y sin envidia."[232]

Vinculado a estas cuestiones, Verdaguer se ocupa en un texto en forma dialogada, recurso común en la prensa de la época, del asunto espinoso del futuro del libro. Bajo el

---

robustecerlo", *in* Jarnés (1935, 14). Sobre la cuestión de la sinceridad del crítico véase el trabajo de Gisèle Sapiro (2003).

[231] Sobre este tema también puede consultarse Thibaudet (1971).

[232] Este artículo fue el primero de una serie en la que Espina reflexionaba sobre la función de la crítica: "Influencia sobre la crítica española", *El Sol*, 18–VI–1935, "Un período crítico de la crítica", 26–VI–1935, "La crítica actual", 19–VII–1935. Cito por Molina (1990, 20–21).

pronombre "Yo" se oculta la voz del escritor que conversa con un anónimo "Ingeniero" sobre la nueva literatura. Verdaguer constata el descenso de la venta del libro en un ochenta por ciento y se pregunta si el progreso material aniquila el crecimiento del espíritu. Para el "Ingeniero", las rápidas transformaciones de la técnica han sepultado al libro viejo, que ya no responde a las necesidades de la nueva civilización. La muerte progresiva del libro no parece sin embargo reducir la presencia de poetas y escritores que, a medida que se materialice la vida, y la humanidad se rodee de aparatos y máquinas sorprendentes, deberán manifestarse con una nueva técnica:

> *El ingeniero–* […] Acabo de ver en Londres una novela de Dickens fotofonografiada en una banda de celuloide. Pesa cien gramos y está metida en una pequeña cajita de hojalata. El aparato sonoro, alimentado por esa cinta, le lee a usted la novela cuando tiene usted ganas de ello […].
> *Yo–* ¡Una novela en conserva, metida en una lata!
> *El Ingeniero–* ¿Por qué no? ¿Qué más da una caja de lata o un libro? ¿Si al fin y al cabo contienen lo mismo? ¡Es cuestión de costumbre! […]
> *Yo–* Pero entonces todo tendría lógicamente que cambiar, incluso la literatura.
> *El ingeniero–* Naturalmente. El novelista o el poeta que sólo piensan en la cinta fonográfica y no en el libro, han de escribir necesariamente de otro modo, buscar otros efectos y otros trucos […] La literatura no será entonces como ahora, letra muerta. Será una cosa viva, respondiendo al medio social en que nace ("Diálogos. La nueva literatura", *La Vanguardia*, 30–IX–1932, 5).

Este diálogo, que andado el tiempo no resulta tan utópico, se cierra con una alusión a los escritores de vanguardia, autores que ante las nuevas propuestas parecían experimentar un notorio retraso. Frente a la afirmación comúnmente aceptada de que el progreso y la tecnología venían a suplantar el mercado del libro, y que las condiciones técnicas eran las que iban a determinar la viabilidad de la literatura moderna, Verdaguer plantea el germen de lo que debía ser el nuevo literato: aquel que dejaba de escribir libros, y se preparaba para el arte y la literatura del porvenir.

En definitiva, la transformación que experimenta el microcosmos de la crítica cultural barcelonesa durante los años veinte y treinta opera en dos aplicaciones distintas que sin importunarse una a la otra ocupan un lugar de destacada relevancia[233]. Mientras

[233] Seguimos en este punto la jerarquización que aplicaba Thibaudet (1939 y 1971) en su reflexión sobre la crítica francesa. De este autor interesantes también resultan los textos "Philosophie et critique" (*Nouvelles Littéraires*, 28–V–1927); "Critique et roman" (*Candide*, 21–VIII–1930), artículo en el que reflexiona sobre la responsabilidad de la crítica en la disminución de la actividad literaria después de la crisis económica de los años veinte; "Propos sur la critique" (*Nouvelle Revue Française*, 01–X–1927);

algunos críticos se consagran a la crítica profesional y emplean la obra de arte con un objetivo, otros autores concentran sus esfuerzos en el objeto de estudio, y traducen sus ideas en simples comentarios. Verdaguer, como Domènec Guansé o Sebastià Gasch, dedica sus esfuerzos a la crítica de lo contemporáneo, dominio que exige sobre todo un acusado sentido del gusto y una constante atención a la literatura de la época. A este respecto, la prensa cultural barcelonesa evoluciona en el primer tercio del siglo XX hacia un nuevo producto periodístico que pretende sumar ambos talentos: aquel que posee el crítico profesional –el que procedía, según Gómez de Baquero, del grupo universitario– y el que desarrolla un crítico espontáneo como Verdaguer, formado en la Universidad Popular.

Colaboraciones en *La Vanguardia* (1928–1936)

A diferencia de Jarnés, también colaborador de *La Vanguardia* y mucho más profuso en cuanto a la elección de temas y contenidos, Verdaguer se ocupará casi en su totalidad de la reseña y el análisis de la actualidad literaria. No obstante, cabe señalar en este sentido que la incorporación de Jarnés a las páginas principales del rotativo desplazará ligeramente la asidua participación de Verdaguer, cuyos artículos, sobre todo desde junio de 1934, salpicarán con menor frecuencia las columnas del vespertino[234]. Si, en un comienzo, Verdaguer se ocupa de la literatura en un sentido amplio, durante los años de la República, época que coincide con la colaboración jarnesiana, sus intervenciones se reducirán casi por completo al comentario de la literatura catalana. Si tomamos en consideración el nuevo viraje que experimentó el rotativo tras la dirección de Modesto Sánchez Ortiz, cabe señalar no obstante la relevancia de las críticas de Verdaguer que implantó en *La Vanguardia* un espacio de apertura que permitía una sustancial mejora

"La critique professionnelle" (*La Revue de Paris*, 01–VII–1926), y "La critique spontanée" (*La Revue de Paris*, 01–III–1926).

[234] De hecho, podríamos pensar incluso que Verdaguer participó en la decisión de contratar a Jarnés como colaborador habitual. Así se intuye en una carta fechada el 19–V–1927, en la que Jarnés pone de manifiesto su deseo de conseguir un trabajo mensual: "Mi deseo es contar con tres o cuatro cantidades fijas, mensuales, que me permitan comenzar a escribir más libros –novela, especialmente–, porque hasta hoy me he pasado el tiempo afinando el instrumento, sin tocar aún nada que valga la pena. Digo esto porque preferiría contar en *Mundo Ibérico* con una cantidad mensual, por un artículo también mensual, a celebrar alguna vez, aunque los honorarios fuesen mayores. Diga en la Administración que yo escribo muy gustoso para Vds un trabajo mensual, en estas condiciones. 50 ptas. Tamaño, el normal, es decir, una columna y media o dos del *Sol*". Véase el epistolario de Verdaguer conservado en la Biblioteca de Catalunya.

de la crítica de literatura catalana, ámbito que frente a la reseña de literatura castellana quedaba claramente descompensado.

Con una clara predilección por el género narrativo, los artículos de Verdaguer se dispersarán en tres secciones principales: la primera, "Libros catalanes" (26–II–1928)[235], agavilla los artículos que se ocupan de la literatura catalana. Esta sección, complementaria a "Letras catalanas" (02–II–1934), aglutina el mayor número de comentarios, reseñas que como indicábamos sobrevaloran en ocasiones la trascendencia de algunos autores que terminan por devaluar su trabajo como crítico literario. Aparte de sus juicios sobre el género novelesco, Verdaguer escribe también algunas reflexiones sobre el trabajo ensayístico de Joan Estelrich (07–IV–1934), en *Fénix o l'esperit de la Renaixensa*, Eugeni d'Ors (28–IX–1928), en *Oceanografia del tedi*, que clasifica no obstante como un libro en castellano, o Josep Pla (04–V–1928), en *Cartes de lluny*. Paralelamente, dedica algunos comentarios a la poesía de Sagarra (21–I–1936), en *Àncores i estrelles*, o López–Picó, en *Meditacions i jaculatòries* (04–III–1928) y *Exercicis de Geografia Lírica* (21–IX–1928).

En la segunda sección, intitulada "Libros castellanos" (17–IV–1928), Verdaguer comenta novedades de la época como *Nuevo escenario*, del crítico Enrique Estévez–Ortega[236] (02–XI–1928); *Nacionalismo e hispanismo*, de Gómez de Baquero[237] (14–IX–1928); las novelas *Obreros, zánganos y reinas* (15–III–1929) y *Escenas junto a la muerte* (08–XI–1931), de Humberto Pérez de la Ossa y Benjamín Jarnés, respectivamente; las *Obras completas* de Andrenio (21–IX–1929), o la aparición de un poemario de Elisabeth Mulder (16–I–1934). Verdaguer también se ocupará de *El caballero del hongo gris*, *El dueño del Átomo*, *La mujer de ámbar*, o *Goya*, de Ramón Gómez de la Serna (31–VIII–1928). Finalmente, en la sección "Los libros" (28–IX–1929), bajo cuyo epígrafe se reúnen comentarios generales en torno a la literatura de la época –nacional, americana y europea–, el crítico menorquín dirige su atención hacia

[235] Escribimos a partir de ahora la fecha que inaugura la sección.
[236] Estévez–Ortega era crítico teatral en *La Esfera*, publicación en la que también colaboraba Verdaguer. El crítico madrileño será también un habitual en la revista *Mundo Ibérico*.
[237] Según se deduce de su epistolario, Verdaguer procuró colaborar en la prensa madrileña, y ésta es una de las razones por las que trató siempre de mantener fluidas relaciones con los críticos y novelistas más destacados de la capital (Andrenio, Gómez de la Serna, o Enrique Estévez–Ortega). Este propósito explica los comentarios elogiosos que dedica a algunos críticos y escritores, y su empeño en conseguir su colaboración para la revista *Mundo Ibérico*. Ramón, por ejemplo, le enviará muchos artículos ilustrados por Almada Negreiros.

autores tan heterogéneos como Rubén Darío, Víctor Català, George Sand, Papini, Emilio Salgari, San Agustín o Sigmund Freud.

En efecto, su dedicación a la literatura catalana y castellana no es óbice para que el autor se permita ciertas licencias y se ocupe en otras secciones menores como "Libros americanos" (01–III–1929) y "Libros extranjeros" (28–XII–1928) del escritor colombiano Antonio José Restrepo (01–III–1929/ 07–VIII–1929), de la biografía de André Levinson *La patética vida de Dostoievsky* (14–XI–1931), o de un libro sobre Valencia, de Adolphe de Falgairolle, amigo común de Verdaguer y Enrique de Leguina. Si bien la publicación de estos últimos apartados representa un número ínfimo en el conjunto de sus colaboraciones, cabe sumar, en el grupo de artículos que no se ocupan de la cultura catalana, sus meditaciones reflexivas en torno a la figura de Salvador Rueda (11–IV–1933), a quien califica como el poeta de la raza; su celebración del centenario de Mark Twain (11–VII–1935) y Mistral (01–VII–1930); su comentario a *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann (06–II–1936), o el texto obituario dedicado a la muerte de Rafael Barradas (15–II–1929), a quien habría frecuentado en la tertulia del Ateneíllo de Hospitalet del Llobregat, en Barcelona.

El grupo del Ateneíllo, que se reunía fundamentalmente en torno a Barradas, conectaba a su vez con el círculo de *L'Amic de les Arts*, donde colaboraban con asiduidad Montanyà, Foix, Gasch, M.A. Cassanyes, o Ramon Planes. Guillermo Díaz–Plaja recuerda el homenaje que su grupo de amigos catalanes le organizó ante la noticia de su muerte[238]. Mención aparte merecen otros textos misceláneos como "Al pasar" (08–VII–1931), "Diálogos" (30–IX–1932), "Los heimatlos" (04–IV–1933), "Impresiones sentimentales" (05–V–1933), "El centenario del Renacimiento" (25–VII–1933), "Notas barcelonesas" (24–I–1935), "Al margen de un libro" (10–IV–1935), "El último testigo del pasado" (17–XI–1935), o textos más cercanos a la creación agrupados bajo el epígrafe "Las lejanías" (21–XI–1928). En este último, publica el artículo "La sombra de Rasputín" (21–XI–1928), texto que precede la biografía *Rasputín, el dominador de las mujeres* (1930). En este grupo misceláneo también se insertan los reportajes que escribió el autor menorquín para el suplemento *Notas Gráficas* de *La Vanguardia*. Entre ellos, destacan los trabajos sobre temas tan dispares como "La mujer

[238] "Un grupo de sus amigos fuimos al puerto y arrojamos al mar –en una impresionante y sobria ceremonia– una corona de flores en su memoria y homenaje", *in* Guillermo Díaz–Plaja (1966, 60).

japonesa" (18–X–1931), o "Menorca, bajo la denominación británica" (11–III–1932), artículo que andado el tiempo se convertiría en el ensayo *La dominación británica en Menorca* (1952). Caso parecido ocurre entre el reportaje "El eterno femenino. Las bellas damas del pasado", (26–XI–1931), y el posterior *Las mujeres de la revolución* (1932).

En aras de la modernidad, la crítica de Verdaguer intenta modernizar modelos y discursos pero las especificidades del rotativo, las obligaciones contraídas con algunas editoriales como Apolo o Lux, de la que fue su director, o determinadas relaciones de amistad, visibles en la consulta de su epistolario, impiden que este empeño fuera logrado en toda su magnitud[239]. Así, pongamos por caso, Verdaguer comenta las novedades de la editorial Lux, en la que había publicado cuatro de sus novelas y una comedia en cinco cuadros –*La isla de oro* (1926), *Piedras y viento* (1928), *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *Tres pipas: memorias noveladas* (1929) y *Sonido trece* (1930)–, o se refiere a las últimas publicaciones de Apolo, ediciones en las que aparecerían *Las mujeres de la revolución* (1932) y *Un intelectual y su carcoma* (1934), o sus traducciones del *Gog* (1931), *Palabras y sangre* (1932), y *Dante vivo* (1933) de Papini; *Momentos estelares de la humanidad* (1933) y *Los ojos del hermano eterno* (1936), de Zweig, o *La montaña mágica* (1934) de Thomas Mann.

En su interés por la novela, Verdaguer se contará entre los más firmes partidarios de la novela psicológica, cuya defensa, si tomamos en consideración los estrechos márgenes del vespertino y las discusiones controvertidas que suscitó el realismo psicológico, es un signo evidente de su acercamiento a la *lézarde*. Si bien la novela psicológica no será del gusto de todos, Verdaguer dedica elogiosos comentarios a las muestras más significativas de la novela catalana: *Entre els isards i la boira*, de Millàs–Raurell (18–V–1929);[240] *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga (25–IV–1931); *Eva*, *Valentina*, o *Moment musical,* de Carles Soldevila (08–X–1931, 09–XII–1933, y 29–V–1936); *L'inútil combat*, de Sebastià Juan Arbó (21–XI–1931); *Teresa o la vida amorosa d´una dona*, de Carme Monturiol (23–VII–1932), o *L'oreig al desert* y *Final i preludi*, de Miquel Llor y Maria Teresa Vernet, respectivamente (24–IV–1934). Verdaguer se

[239] La Biblioteca de Catalunya acoge el fondo del escritor que puede consultarse en la siguiente dirección: http://www.bnc.es/fons/inventaris/smanuscrits/verdaguer_m/verguer.pdf. Sabemos por una carta de Cristóbal de Castro, fechada el 28 de mayo de 1927, que Verdaguer era el director de Lux. Castro aprovecha la ocasión para elogiar su labor literaria en *La Esfera*.

[240] Este artículo merece el elogio de Víctor Català que le remite una carta fechada el 20 de mayo de 1929. Véase el epistolario de Verdaguer conservado en la Biblioteca de Catalunya.

detiene sobre todo en aquellas obras que, al estilo de Proust, retratan las sociedades de su época. Así, en manos de Carles Soldevila, que equipara con excesiva generosidad a Tolstoy, Kipling o Flaubert, sitúa Verdaguer la vigencia de la novela catalana, que dotada de tintes europeos demuestra un auténtico sentido moderno y pone de manifiesto complejas psicologías y renovados procedimientos literarios (09–XII–1933). Formados en las tribunas del *postnoucentisme*, Miquel Llor, Carles Soldevila o Mercè Rodoreda reflejan el mundo interior de unos personajes (o caracteres), habitualmente barceloneses, o influidos por el medio urbano y por una determinada clase social. Este análisis de los conflictos interiores en detrimento de la acción será evidentemente deudor de las técnicas de la novela del siglo XIX, bien representada por Flaubert o Paul Bourget.

A propósito de la publicación de *Teresa, o la vida amorosa d'una dona*, de Carmen Monturiol, el periodista balear aprovecha la ocasión para reflexionar sobre la crítica literaria y el incremento de la producción novelística, aumento que a su juicio se manifiesta a pesar de la inquietud del momento político. Para Verdaguer, si bien las mejores novelas en lengua catalana han empezado a publicarse en los primeros años veinte, esta literatura ha alcanzado en los umbrales de la nueva década una maestría equiparable o superior a la literatura castellana. Tales reflexiones transitan de nuevo en una serie en dos entregas que Verdaguer publica en *La Vanguardia* entre el mes de marzo y el mes de mayo de 1936 (28–III–1936 y 29–V–1936). El crítico menorquín constata la solidez y la fuerza de la novela catalana contemporánea frente a la endeble y superficial producción novelística castellana, mercado en el que paradójicamente circulaban sus apuestas literarias. Verdaguer se apropia de las palabras de Gómez de Baquero cuando se refiere a la necesidad de que fecundas corrientes de savia circulen entre los distintos pueblos de España. No se trata sólo de equiparar la novela catalana a los frutos más logrados de la literatura europea, sino de fomentar la difusión de la obra literaria catalana por las tierras ibéricas. En opinión de Verdaguer, debe reivindicarse el lugar que le corresponde como divulgadora de arte y cultura entre pueblos diversos, pero unidos por hondos vínculos nacionales que impulsarán fecundas relaciones y ricos intercambios espirituales.

Con respecto a *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga, Verdaguer comparte las reflexiones de Gabriel Alomar en el prólogo a su primera edición y afirma con él que es

el primer intento de novela más allá de las formas de la tradición costumbrista y del cuadro genérico del siglo XIX. El periodista señala la originalidad de la obra de Villalonga, de quien dice ser el novelista más moderno de la literatura catalana, y manifiesta sus impresiones acerca de la elección de la lengua vernácula. Verdaguer recala en el influjo del psicoanálisis inconsciente, en cuyo sustrato –afirma– el autor ha encontrado un deseo común a todos los mallorquines. A pesar de los defectos de la novela, imperfecciones que el crítico catalán justifica por la inexperiencia del autor, Villalonga se descubre como un magnífico retratista, pintor que, más que tipos, consigue condensar fragmentos de humanidad. De trama rectilínea, la novela reunirá en un solo protagonista los rasgos de una multitud, y posee, en palabras de Verdaguer, el sabor y la vida de una obra de André Gide, y la soltura fugitiva y agradable de André Maurois[241].

> Con los trazos característicos de todos forma un solo ser, una sola entelequia que generaliza, no acusando los rasgos característicos, sino haciéndolos desaparecer todos y envolviendo a su personaje en una especie de bruma indefinida que por contraste al destacarse sobre un ambiente cúbico y preciso le hace adquirir una inconfundible precisión. Parquedad en las descripciones y en los hechos, pues son elementos innecesarios, porque todo lo que se quiere decir y evocar no está materialmente en la novela, sino debajo de la novela misma ("Los libros. *Mort de dama"*, *La Vanguardia*, 25–IV–1931, 5).

En términos similares, Verdaguer se refiere a *L'inútil combat*, de Sebastià J. Arbó, autor de quien remarca su talento extraordinario y la influencia de Dostoievsky y los escritores nórdicos en la construcción de sus personajes. Si el buen gusto y la realidad de la vida forman parte del equilibrio necesario que debe alcanzar el arte, Arbó, todavía inexperto, mezcla la grosería con la sutileza y la emoción. En este sentido, Verdaguer alienta al escritor realista a elevar y ennoblecer la realidad de la vida en el plano artístico. En estas afirmaciones, el crítico revela de nuevo su convencida defensa de la supremacía creadora y no mimética del arte:

> Una cosa es estudiar la vida como hombre de ciencia y aplicar a ella todo el rigor de una investigación cruda y real, y otra cosa es la labor de un novelista, que no debe jamás encanallar el arte arrojado a la estatua inmaculada de la belleza, con

[241] A su tarea como novelista dedicará María Luz Morales un notable artículo: "Lecturas. *Voz y silencio* en la obra de André Maurois", *La Vanguardia*, 14–II–1936, 5.

> una exaltación soez, puñados de mal oliendo cieno. Entonces las líneas se pierden, la armonía se deshace,– y el talento del escritor desaparece bajo un montón de basuras. No hablamos como sectarios, creemos que en el arte se pueden abordar los temas más escabrosos, las intenciones más diversas, las protestas más recias,– pero todo eso debe ser abordado con dignidad ("Los libros. *Mort de dama"*, *La Vanguardia*, 25–IV–1931, 5).

A propósito de *Escenas junto a la muerte*, Verdaguer escribe una de las pocas reseñas sobre literatura española durante el período republicano (08–XI–1931). Tal y como queda expuesto, Jarnés permite apuntar un género de novela que consigue dotar sus historias de enorme profundidad. En el uso distinto del espejo literario, que desde la complicación de Stendhal o el microscopio de Proust había adquirido nuevos matices, Verdaguer observa cómo las novelas de Jarnés alcanzan una destacada sugestión con un aparato muy sencillo. Con este objetivo, y a juicio del crítico, Jarnés se apoya en otro elemento: la limpidez de su estilo y la pureza de su expresión. Para Verdaguer, Jarnés ha integrado en la lengua clásica castellana barnices nuevos y motivos sugerentes que, con sus propias modulaciones, han favorecido un nuevo camino literario. Desde este punto de vista, Verdaguer reconoce que la perspectiva lírica e intelectual de Jarnés no se dirige al gran público, ya que su lectura requiere cierto aprendizaje, sensibilidad, e intuición. No obstante, Verdaguer se interroga sobre la gracia o el desacierto de este rasgo propio del autor. Para Verdaguer, *Escenas junto a la muerte* constituye una superación de su obra, el reflejo de un auténtico sentido moderno de la novela. A la zaga de Ortega, Jarnés emplea la técnica perspectivista y plantea la idea trágica y primitiva de la muerte en varias escenas de distinta fortuna. Jarnés acentúa la relevancia de los personajes que se transfiguran y conceden un mayor sentido de realidad. Maestro de tales transfiguraciones, las posibilidades de esta técnica alcanzan su grado sumo que al parecer de Verdaguer "nos parecen tal vez más reales cuando aparecen en el reflejo que cuando aparecen en la realidad misma". El crítico balear se refiere así a esta nueva manera de la novela contemporánea:

> Es un vasto espectáculo de esas reacciones mentales y sentimentales del autor, que comprende y dilucida el fondo oscuro y misterioso de las cosas para extraer de ellas la esencia y el enigma de su belleza, de su trascendencia y de su significación vital. […] *Escenas junto a la muerte* es la espléndida novela de un autor, que no sólo vibra con la más exquisita sensibilidad contemporánea, sino que añade a esa vibración, la maestría de un estilo donde la fuerza de evocación y de sugestión,

> dentro de la armonía magnífica del lenguaje castellano, han llegado a un grado de finura que pocas veces se ha alcanzado ("Libros castellanos. *Escenas junto a la muerte*", 08–XI–1931, 5).

Las afinidades de Verdaguer con el gusto y las lecturas de Jarnés también se demuestran en su atención al *Gog*, de Papini (03–V–1931), o en el análisis del célebre libro de viajes *Un invierno en Mallorca*, obra de George Sand que suscitará encendidos elogios por parte del crítico catalán (20–VIII–1932). Menos enjundiosa es la crítica de Verdaguer a *Paisajes y meditaciones* (16–I–1934), poemario de Elisabeth Mulder que con excesivo entusiasmo compara con los versos de Verlaine, Baudelaire, o Rubén Darío, influencias también anotadas por la periodista gallega María Luz Morales a *La hora emocionada*. Verdaguer, que se contenta con vagas reflexiones, alude a *Sinfonía en rojo*, texto extraño, ardiente y estremecedor del que no alcanza a encontrar un paralelismo, y contrasta su fuerza emotiva y original con el verso más reposado y sereno de *Paisajes y meditaciones*, libro en que la dulzura de la música y de las imágenes se distinguen de la sinfonía patética de su obra anterior. De ésta última, el crítico resalta particularmente las rimas melódicas que enriquecen la sonoridad del idioma.

Crítica de la literatura centroeuropea

En el dominio de la literatura europea, particular atención dedica a la novela intelectual alemana, interés que se explica con facilidad si recordamos sus traducciones de *La montaña mágica*, de Mann o de *Tempestades de acero*, de Ernst Jünger, y si tomamos en consideración la excelente acogida de sus novelas en el país germánico. A modo de inciso, la traducción al alemán y al ruso de *La isla de oro* –realizada por Andrés Gaspar y Robert Bernstein, respectivamente– propicia en *La Vanguardia* ("La labor literaria de Mario Verdaguer y la prensa europea", 27–IX–1933, 12) los comentarios de un redactor anónimo que glosa las opiniones de la prensa extranjera tras la publicación de la obra. El crítico se congratula del notable éxito de su compañero de tribuna, y reproduce algunos fragmentos de los artículos publicados en los diarios europeos. Particular énfasis adquiere su recepción en la prensa alemana, que menos sujeta al dogmatismo social de la crítica rusa ha dedicado cálidas efusiones a la trayectoria literaria de Verdaguer. El redactor de *La Vanguardia* destaca las palabras

publicadas en el *Berliner Tageblatt*, *Der Tag*, o el *Arbejter Zeitung*, rotativo éste último que afirma: "Mario Verdaguer es el pintor de los paisajes y de las atmósferas, […] de las almas de los hombres; pintor de un arte profundo, penetrante. Magnífico caleidoscopio en el que palpita la vida, esa vida un poco decadente y llena de jugo de la prerrevolución española." *Der Tag*, por su parte, destaca el dominio de los medios de expresión en las descripciones y la sugestión de las escenas de la novela.

Cabría interrogarse en este punto sobre el poliglotismo de Verdaguer cuyo dominio del alemán –fundamental para traducir una obra de la complejidad de *La montaña mágica*– sorprende en grado sumo, sobre todo si le sumamos su conocimiento del italiano y el francés.

Crítico en el nuevo sentido, Verdaguer demuestra conocer con amplitud el pensamiento psicoanalítico, método por el que sin duda se hallaba influido y que trasladó con elevadas cotas a novelas como *La mujer de los cuatro fantasmas*. El análisis del inconsciente, que ocupa un lugar destacado en muchas de sus novelas vanguardistas, le impulsó en su faceta como periodista a examinar los trabajos de Freud o Franz Anton Mesmer. Este acercamiento a la obra de los psicólogos más destacados de la Escuela de Viena podría explicarse, en primer lugar, por el magisterio de Ortega que, ya en 1922, había prologado las *Obras Completas* de Freud. No obstante, muy interesante por su singularidad también nos parece la presencia en los círculos catalanes del Dr. Ferenc Oliver Brachfeld (Budapest 1908 – Quito 1967), médico húngaro discípulo de Alfred Adler que, casado con la catalana María Bages, se instaló en Barcelona en 1929 para preparar su tesis doctoral: *Referencias a Hungría en la literatura catalana antigua y las baladas populares catalanas*[242]. En este sentido, no parece desatinada la hipótesis de que Brachfeld, célebre conferenciante en círculos culturales y ateneos de Barcelona, introdujera a Verdaguer y sus contemporáneos no solo en el conocimiento de la psicología profunda de la escuela vienesa sino en la obra de figuras cabales como Freud, Mesmer, o Jüng, de quien, por cierto, Brachfeld

[242] Brachfeld regresó a la ciudad condal en 1931, después de haberse doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad Pázmány Péter de Budapest y después de haber finalizado sus estudios en la Sorbona y en el Instituto Católico de París. En 1936, se trasladó a Francia para volver brevemente a Cataluña, en 1942. Tras varios años en la capital francesa, emigró a Venezuela, en 1949.

traduciría, en 1935, su *Teoría del psicoanálisis*[243]. Como precisan Ibarz y Villegas (2002), Brachfeld organizó cursos y seminarios en el Instituto Escuela, el Instituto Catalán de Cultura de la Generalitat, el Instituto Politécnico, la Escuela Normal y la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, donde expuso algunas teorías todavía desconocidas en la época desde una perspectiva literaria, histórica o filosófica[244]. Si bien es difícil precisar el grado de amistad que unió a Verdaguer y al doctor Brachfeld sí parece probable que éste último, familiarizado con la cultura y la literatura centroeuropea (él mismo había sido el traductor de *A la luz de los candelabros* y *Los celosos* de Sandor Márai en fechas tan tempranas como 1946 y 1949, o de las celebradas novelas de Lajos Zilahy), le aproximara a un escritor entonces desconocido en España como Ernst Jünger, o difundiera en su círculo a otros autores como Jacob Wassermann. Varios ejemplos demuestran los gustos compartidos e intereses afines entre Verdaguer y Brachfeld, sobre todo por lo que respecta a la literatura centroeuropea. Junto a Joan Alavedra y la traductora Etta Federn[245], Verdaguer participa en el Ateneo de Barcelona en un homenaje a Thomas Mann, cuyo sesenta aniversario también había propiciado un artículo de Brachfeld en la revista *Mirador* ("En els seus seixanta anys. Thomas Mann", 06–VI–1935, 6)[246]. En los años de preguerra, Brachfeld será también quien escriba el prólogo a *Los Buddenbrook* (1936), de Mann, novela traducida por Francisco Payarols, en colaboración con Enrique de Leguina, fundador junto a Verdaguer de la revista *Mundo Ibérico*. Brachfeld será también probablemente el responsable de las colaboraciones del propio Mann y de Ernst R. Curtius en la revista *Mirador*. En sus actividades editoriales (a Oliver Brachfeld Editor le sucedió la Editorial Victoria, donde a partir de 1945 Verdaguer publicaría algunas ediciones revisadas de *La montaña mágica*) Brachfed publicó *Mario y el Mago* (1945), y una nueva edición de *Los Buddenbrook* (1946). Estas apuestas literarias se completaron con

[243] A este mismo respecto, cabe recordar el estudio preliminar que sólo un año después realizaría el fundador de la escuela catalana de psiquiatría, Ramón Sarró, sobre *El yo y el inconsciente*, del propio Adler.
[244] Agradezco en este asunto la orientación de Belén Jiménez.
[245] Etta Federn (1883–1951) se instaló en Barcelona en 1932. Escritora y traductora alemana, formó parte de organizaciones anarcosindicalistas y publicó folletos de propaganda de orientación social, cultural y pedagógica. Su obra más conocida fue *Mujeres de las revoluciones* (1937).
[246] En el mismo número, también aparece una nota del homenaje que se celebrará próximamente en el Ateneo de Barcelona. Vid. Anónimo, "Homenatge a Thomas Mann", *Mirador*, 06–VI–1935, n° 329, 6.

la publicación de *Europa* (1934), revista que difundía las ideas adlerianas[247], y con su colaboración en *La Publicitat*, donde demostró su conocimiento de la obra de Stendhal, Villalonga, Goethe, o Montaigne.

Como ocurre con las novelas de Verdaguer, publicadas en su mayoría en la editorial Apolo, Brachfeld también publicó varias de sus traducciones en esta editorial. Aparte de la mencionada *Teoría del Psicoanálisis*, de Jung (1935), la editorial Apolo se interesó por otras obras de la psicología moderna como *El problema del homosexualismo y otros estudios sexuales* (1936), o *El sentido de la vida. Nuevas perspectivas de la psicología individual* (1941), ambas de Alfred Adler, y con un estudio preliminar, ésta última, del médico catalán Ramón Sarró, también amigo de Verdaguer. Apolo también daría a conocer la obra más destacada del escritor húngaro, *Los sentimientos de inferioridad en el individuo y en el grupo* (1936). Por otra parte, un hecho que con toda seguridad conoció Verdaguer a través de la prensa fue la polémica sostenida que mantuvieron Gregorio Marañón y Oliver Brachfeld en torno al problema de la sexualidad, discusión que se inició en 1931, en la *Revista Médica de Barcelona*, con el artículo "Crítica de las teorías sexuales de Marañón". El texto, publicado en 1929, en *Zeitstschrift für Sexualwissenschaft*, rebatía las teorías del médico español y denunciaba que su artículo no hubiera sido admitido en un concurso organizado por *La Gaceta Literaria*[248]. Todavía en 1933, y tras la publicación del libro sobre Amiel, Brachfeld continúa rebatiendo las tesis de Marañón desde su tribuna en *Mirador* ("Comentaris a un llibre recent. L'Amiel del Dr. Marañón", 07–I–1933, 8).

Verdaguer, junto con Jarnés, se cuenta también entre los primeros en sacar a relucir los aciertos de la obra de Stephan Zweig, cuyo talento elogia en su reseña a *La curación por el espíritu*, libro en el que precisamente Zweig exponía el pensamiento y la

[247] En el primer número de la revista figuran las siguientes firmas: Einstein, Alfred Adler, Américo Castro, Ernest Seillière, Huidobro, Wookang, Ángel Valbuena y Prat, Klaus Mann, Mario Verdaguer, Góngora Muñoz Cobos, Manuel Sánchez Sarto, Oliver F. Brachfeld, Javier Farrerona, Deszo Szomory, Lorenzo Villalonga, y Endre Ady. En el editorial, leemos: "Creemos ver en esta publicación un carácter un tanto diverso del de la «Revista de Occidente», pues hasta ahora estas publicaciones procuraban enterarnos de lo ajeno. «Europa» se impone la misión opuesta: la irradiación española hacia las culturas paralelas, ¿y por qué no hermanas? La parte gráfica, esmerada, con aguafuertes de Geiger, medallas de Füldp O. Beck, y una sugestiva información ilustrada sobre Hungría". Vid. *Europa*, núm. 1, 1933.

[248] Como explican Ibarz y Villegas (2002, 268), Brachfeld publica en 1933 el libro *Polémica contra Marañón*, obra que por su atrevimiento suscitó un intenso debate en las páginas de la prensa de la época. El texto se acompañaba de una "Crítica de las teorías sexuales de Marañón", una réplica del médico español, y un epílogo.

evolución de Mesmer, Freud, y Mary Baker (15–X–1932). El crítico aprovecha la ocasión para meditar sobre la honda crisis del mundo civilizado y sitúa sobre el terreno la gran batalla de la posguerra: aquella que opone la ciencia oficial al nuevo sentido individualista. El libro de Zweig, afirma Verdaguer, es un magnífico gesto contra el sentido oficial de la sabiduría, de la universidad y de la academia. A este propósito, con el objetivo de salvar la dignidad europea, Zweig elige a Mesmer y Freud como representantes de lo antiguo, y lo moderno. Jarnés, por su parte, comentará en 1934 la publicación de *La lucha por el demonio* y *Tres poetas de su vida*, traducidos no por casualidad por Joaquín Verdaguer, hermano de Mario Verdaguer, en la editorial Apolo.

El interés por la República y la revolución, tan habitual entre los escritores de los años treinta, se pone particularmente de manifiesto en su comentario a *L'Espagne en République*, de Adolphe de Falgairolle y *Hacia la España de todos*, de Rafael Campalans (02–IV–1933). En este mismo sentido, curiosa también resulta la reseña de las novelas *Danton* y *Mi amigo Robespierre*, de Jacques Roujon y Henry Béraud (14–X–1931), en cuyo telón de fondo se inspiró Verdaguer para escribir *Las mujeres de la revolución*, trabajo en el que rescataba la figura y el valor de mujeres como Teresa Cabarrús, Emilia de Saint–Amaranthe, María Gabriela Chambón, Isabel Regniez, Catalina Tetó, Julia Caudeille, Suzette Labrousse, Olimpia de Gouges, María Adelaide de la Rochefoncauld, la princesa de Lamballe, la favorita Du Barry, Carlota Corday, Salomé, Theroigne de Mericourt, Madame Roland, Lucila Desmoulins, o Isabel Capeto.

Finalmente, y por lo que respecta al género de la literatura de viajes, Verdaguer se hace eco de *Sahara–Níger*, de Rubió y Tudurí (05–I–1933), de *Guía de Menorca*, de Pons y Victort (07–XII–1932), y de la última obra de José María Salaverría, *Viaje a Mallorca*, de la que destaca su límpida prosa, la edición del texto, las ilustraciones del libro, a cargo de Erwin Hubert, y el esfuerzo del autor por conceder a la ínsula rasgos de país europeo (18–VII–1933).

En definitiva, analizar las colaboraciones periodísticas de un escritor como el elegido permite dar cuenta y razón del pensamiento literario de uno de los narradores de preguerra más relevantes de su época. Verdaguer no fue un crítico al estilo de Guillermo de Torre; tampoco un escritor como Ramón, pero supo combinar en su discurso los dominios teóricos más sólidos e influyentes de su tiempo y la capacidad para inserirse en una línea de continuidad de la historia y de la tradición. Intermediario y *passeur*, la

crítica de Verdaguer nos ha ofrecido la oportunidad de explorar la dinámica de transferencias culturales y literarias entre tres generaciones –98, 14, y 27–, diversas literaturas –hispánica y centroeuropea, principalmente, y dos sistemas lingüísticos y culturales –aquel que se identifica con la cultura catalana, y el que se corresponde en un sentido más amplio con la cultura hispánica.

Diana Sanz Roig, CREC – Universitat de Barcelona

Lista de colaboraciones de Mario Verdaguer en *La Vanguardia* (1928–1936)

"Libros catalanes. *Elogi de Catalunya*", 26 de febrero de 1928, 7 y 8.
"Libros catalanes. *Meditacions i jaculatòrie*", 04 de marzo de 1928, 7.
"Libros catalanes. *El dolç repòs*", 11 de marzo de 1928, 9 y 10.
"Libros castellanos. Vida de Molière", 17 de abril de 1928, 9.
"Libros catalanes. Obras completas de Jacinto Verdaguer", 24 de abril de 1928, 7 y 8.
"Libros catalanes. *Cartes de Lluny*", 04 de mayo de 1928, 5.
"Vida literaria. Libros castellanos. Una novelista nueva", 15 de junio de 1928, 16.
"Un centenario. *La Campana de la Almudaina*", 22 de junio de 1928, 5.
"Libros catalanes. Obras completas de Narcís Oller", 05 de agosto de 1928, 7 y 8.
"Vida literaria. Libros catalanes. Los amigos de Chesterton", 10 de agosto de 1928, 13.
"Vida literaria. Libros castellanos. Cuatro libros de Ramón", 31 de agosto de 1928, 11.
"Vida literaria. Libros castellanos. *La Casa de los Masones*", 07 de septiembre de 1928, 15.
"Vida literaria. Libros castellanos. *Nacionalismo e hispanismo*", 14 de septiembre de 1928, 15.
"Vida literaria. Libros catalanes. *Exercicis de Geografia Lírica*", 21 de septiembre de 1928, 14.
"Vida literaria. Libros castellanos. *Oceanografía del tedio*", 28 de septiembre de 1928, 13.
"Libros castellanos. *La primera historia de Mallorca*", 05 de octubre de 1928, 13.
"Libros catalanes. *La Biblia de Montserrat*", 19 de octubre de 1928, 16.
"Libros castellanos. *Nuevo escenario*", 02 de noviembre de 1928, 5.
"Vida literaria. Notas literarias. Montherlant y las bailarinas españolas", 09 de noviembre de 1928, 14.
"Las lejanías. La sombra de Rasputin", 21 de noviembre de 1928, 5 y 6.
"Las lejanías. Don Juan Alcover y sus hijos", 07 de diciembre de 1928, 5 y 6.
"Libros extranjeros. *¡Valencia!*", 28 de diciembre de 1928, 17.
"Libros catalanes. Obras completas de Maragall", 04 de enero de 1929, 9.

ISSN 1773-0023

"Libros catalanes. Una traducción de Baudelaire", 11 de enero de 1929, 5 y 6.
"Libros catalanes. *Assaigs de crítica filosòfica*", 18 de enero de 1929, 7 y 8.
"Libros castellanos. *El valle del dolor y del placer*", 25 de enero de 1929, 5.
"Libros catalanes. *Entre flames"*, 01 de febrero de 1929, 5 y 6.
"Libros catalanes. *Sang nua"*, 08 de febrero de 1929, 7 y 8.
"Un artista desaparecido. Rafael Barradas", 15 de febrero de 1929, 5 y 6.
- "Libros americanos. *El cancionero de Antioquia"*, 01 de marzo de 1929, 7 y 8.
- "Libros catalanes. *Poesía* », 08 de marzo de 1929, 7 y 8.
- "Libros castellanos. *Obreros, zánganos y reinas"*, 15 de marzo de 1929, 9 y 10.
- "Libros catalanes. *Pigmalió*", 22 de marzo de 1929, 7 y 8.
- "Libros catalanes. *Madrid*", 03 de abril de 1929, 5.
- "Libros catalanes. *Carnet de ruta*", 12 de abril de 1929, 5.
- "Libros catalanes. *Criterión*", 19 de abril de 1929, 5 y 6.
- "Libros americanos. Psicología de rosas", 26 de abril de 1929, 5.
- "Libros catalanes. *La ratlla*", 03 de mayo de 1929, 5 y 6.
- "Libros catalanes. *Breviari crític*", 11 de mayo de 1929, 5 y 6.
- "Libros catalanes. *Entre els isards i la boira*", 18 de mayo de 1929, 7.
- "Libros castellanos. Obras completas de Federico Balart", 29 de mayo de 1929, 5 y 6.
- "Libros catalanes. Traducciones", 09 de junio de 1929, 11 y 12.
- "Libros castellanos. *Don Quijote y el Cid*", 16 de junio de 1929, 7 y 8.
- "Libros castellanos. *Loyola*", 23 de junio de 1929, 9 y 10.
- "Libros extranjeros. *El Kaiser Guillermo I*", 02 de julio de 1929, 7 y 8.
- "Libros catalanes. La Plana de Vic", 12 de julio de 1929, 5.
- "Libros catalanes. Literatura para niños", 25 de julio de 1929, 5 y 6.
- "Libros americanos. *Prosas medulares*", 07 de agosto de 1929, 5.
- "Libros catalanes. *De l'alba al migdia*", 13 de septiembre de 1929, 5 y 6.
- "Libros castellanos. Obras completas de *Andrenio*", 21 de septiembre de 1929, 5.
- "Los libros. *Lenin*", 28 de septiembre de 1929, 7 y 8.
- "Libros catalanes. *Afinitats*", 23 de octubre de 1929, 5 y 6.
- "Libros catalanes. *Les llàgrimes de Sant Llorens* », 01 de diciembre de 1929, 7.
- "Libros catalanes. *La mort m'ha deixat de banda*", 07 de diciembre de 1929, 7.
- "Libros catalanes. *La fadrina Berta*", 20 de diciembre de 1929, 7.
- "Los libros. *San Francisco de Sales, su vida y sus amistades*", 04 de febrero de 1930, 7 y 8.
- "Libros catalanes. *Fanny*", 20 de febrero de 1930, 5.
- "Los libros. *24 horas fuera del colegio*", 06 de abril de 1930, 9.
- "Los libros. *Las Románticas–1930*", 12 de abril de 1930, 3 y 4.
- "Los libros. *La tragèdia de Mossen Verdaguer*", 20 de abril de 1930, 7 y 8.
- "Los libros. *Historia de la Humanidad*", 07 de mayo de 1930, 5.
- "Los libros. *Natacha*", 10 de junio de 1930, 9 y 10.
- "El centenario de Mistral en Barcelona", 01 de julio de 1930, 2.
- "Los libros. *De la condición del escritor*", 05 de julio de 1930, 5.
- "Los libros. *Mujeres extraordinarias*", 19 de julio de 1930, 5 y 6.
- "Los libros. *La joia catalana*", 26 de julio de 1930, 3.
- "Los libros. *Nuevos retratos*", 09 de agosto de 1930, 3 y 4.

- "Los libros. *Geografía universal*", 16 de agosto de 1930, 5 y 6.
- "Libros catalanes. Dos novelistas", 11 de septiembre de 1930, 5 y 6.
- "Libros catalanes. Miquel Llor", 27 de septiembre de 1930, 5 y 6.
- "Libros catalanes. *Quan mataven pel carrer*", 11 de octubre de 1930, 5.
- "Los libros. *Sagasta o el político*", 24 de octubre de 1930, 3.
- "Los libros. *Rubén Darío, su vida y su obra*", 14 de noviembre de 1930, 3.
- "Los libros. *Esplendor y ocaso de los Romanof*", 20 de noviembre de 1930, 5.
- "Los libros. La literatura de la guerra", 30 de noviembre de 1930, 7.
- "Los libros. *Esbarzer*", 09 de diciembre de 1930, 7.
- "Los libros. Dos obras de Estévez–Ortega", 14 de diciembre de 1930, 9 y 10.
- "Los libros. *Paradisos oceànics*", 21 de diciembre de 1930, 9 y 10.
- "Los libros. *Chopin i George Sand a la Cartoixa de Valldemosa*", 02 de enero de 1931, 7.
- "Las lejanías. Una piedra", 06 de enero de 1931, 7.
- "Los libros. *Las Memorias de Emilio Salgari*", 18 de enero de 1931, 9.
- "Los libros. *Arte y costumbres de los pieles rojas*", 27 de enero de 1931, 7.
- "Literatura catalana. Seis libros de versos", 31 de enero de 1931, 5.
- "Medio siglo de vida. Los domicilios de *La Vanguardia*", 01 de febrero de 1931, 11 y 12.
- "Los libros. Víctor Catalá", 18 de marzo de 1931, 5.
- "Los libros. *Mort de dama*", 25 de abril de 1931, 5.
- "Los libros. *Gog*", 03 de mayo de 1931, 5.
- "Los libros. *Confessions*", 06 de junio de 1931, 5.
- "Al pasar. Elogio de Tarragona", 08 de julio de 1931, 5.
- "Libros catalanes. Cuatro novelas", 18 de julio de 1931, 5.
- "Libros catalanes. *Eva*", 08 de octubre de 1931, 5.
- "Los libros. Danton y Robespierre", 14 de octubre de 1931, 5.
- "La mujer japonesa" (*Notas Gráficas*), 18 de octubre de 1931, 4 y 5.
- "Libros castellanos. *Escenas junto a la muerte*", 08 de noviembre de 1931, 5.
- "Libros extranjeros. *La patética vida de Dostoievsky*", 14 de noviembre de 1931, 3.
- "Libros catalanes. *L'inutil combat*", 21 de noviembre de 1931, 5.
- "El eterno femenino. Las bellas damas del pasado" (*Notas Gráficas*), 26 de noviembre de 1931, 2 y 3.
- "Libros catalanes. *L'hereu*", 01 de diciembre de 1931, 9.
- "Del pasado isleño. Menorca, bajo la dominación británica" (*Notas Gráficas*), 11 de marzo de 1932, 2 y 3.
- "Libros. Dos capuchinos poetas", 16 de julio de 1932, 5.
- "Los libros. *Teresa o la vida amorosa d'una dona*", 23 de julio de 1932, 3.
- " Los libros. *Un invierno en Mallorca*", 20 de agosto de 1932, 3.
- "Los libros. *Celistia*", 25 de septiembre de 1932, 7.
- "Diálogos. La nueva literatura", 30 de septiembre de 1932, 5.
- "Los libros. *La curación por el espíritu* (Mesmer, Mary Baker, Freud)", 15 de octubre de 1932, 5.
- "Las lejanías. Un montón de piedras", 25 de octubre de 1932, 7.
- "Los libros. Un novelista nuevo", 30 de octubre de 1932, 5.
- "Las lejanías. El espejo maravilloso", 02 de diciembre de 1932, 5.

ISSN 1773-0023

- "Los libros. *Guía de Menorca*", 07 de diciembre de 1932, 7.
- "Los libros. *La ciutat de Déu*", 17 de diciembre de 1932, 5.
- "Los libros. *Sahara–Níger*", 05 de enero de 1933, 5.
- "In memoriam. Antonio José Restrepo", 05 de marzo de 1933, 7.
- "Los libros. *Repertori de l'antiga literatura catalana*", 09 de marzo de 1933, 5.
- "Los libros. *Los muertos viven*", 23 de marzo de 1933, 5.
- "Los libros. *Hacia la España de todos*", 02 de abril de 1933, 7.
- "Los heimatlos. El semita y el nazi", 04 de abril de 1933, 7.
- "El poeta de la raza. Salvador Rueda", 11 de abril de 1933, 5.
- "Impresiones sentimentales. Las tres montañas", 05 de mayo de 1933, 5.
- "Libros catalanes. *Brots d'Olivera*", 10 de mayo de 1933, 5.
- "Los libros. *Viaje a Mallorca*", 18 de julio de 1933, 5.
- "El centenario del Renacimiento. *La Revista*", 25 de julio de 1933, 5.
- "Los libros. Carmen con gorro frigio", 01 de octubre de 1933, 7.
- "Libros catalanes. *Valentina*", 09 de diciembre de 1933, 5.
- "Los libros. Elisabeth Mulder", 16 de enero de 1934, 9.
- "Letras catalanas. Joan Crexells", 02 de febrero de 1934, 5.
- "Letras catalanas. *Fénix o l'esperit de la Renaixensa*", 07 de abril de 1934, 5.
- "Letras catalanas. Cuatro bellas novelas", 24 de abril de 1934, 7.
- "Los libros. *Summa Artis*, de José Pijoán", 22 de junio de 1934, 5.
- "Libros catalanes. *La muerte de los perseguidores*", 19 de enero de 1935, 7.
- "Notas barcelonesas. Los Federicos", 24 de enero de 1935, 5.
- "Labor pro cultura. La Fundació Bíblica Catalana", 26 de marzo de 1935, 7.
- "Al margen de un libro. *El mundo en que vivimos*", 10 de abril de 1935, 5.
- "El último testigo de un pasado. Un soldado de Cataluña", 17 de noviembre de 1935, 5.
- "La conmemoración de un centenario. Mark Twain", 11 de diciembre de 1935, 7.
- "Letras catalanas. *Àmfores i estrelles*", 21 de enero de 1936, 7.
- "Fénomenos de nuestro tiempo. *Los Buddenbrook*", 06 de febrero de 1936, 5.
- "Lecturas. Dos anotaciones sobre la novela", 28 de marzo de 1936, 5.
- "Letras catalanas. Una novela de nuestro tiempo", 29 de mayo de 1936, 3.

Referencias bibliográficas

Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Baudelaire, Charles, *Le Peintre de la vie moderne* (1859), *in Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1976, p. 355.

Benjamin, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Monte Ávila, Planeta, 1986.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987 [1974].

Cappello, Giovanni, "La reazioni alle critica e l'autocommento", *in Strumenti Critici* 68, Boloña, 1992, pp. 103–128.

Casasús, Josep Maria i Xavier Roig, *La premsa actual. Introducció als models de diari*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

Díaz–Plaja, Guillermo, *Memoria de una generación destruida (1930–1936)*, Barcelona, Delos–Aymà, 1966.

Fernández Cifuentes, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.

Freedman, Ralph, *La novela lírica*, Barcelona, Barral, 1972.

Fuentes Mollá, Rafael, *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1985.

Gasch, Sebastià, "El arte de vanguardia en Barcelona", *in Cuadernos Hispanoamericanos* 253–254, Madrid, enero–febrero 1971, p. 142.

Gaziel [Agustí Calvet], *Història de La Vanguardia. 1884–1936*, París, Edicions Catalanes, 1971.

Giménez Caballero, Ernesto, *Carteles*, Madrid, Espasa–Calpe, 1927.

Giménez Caballero, Ernesto, "Fundación y destino de *La Gaceta Literaria*", *in La Estafeta Literaria*, Madrid, 05–II–1944.

Gómez de Baquero, Eduardo [Andrenio], "Más sobre el pleito de los jóvenes", *La Razón*, Buenos Aires, 16–XI–1928, p. 17.

Guansé, Domènec, "Secció de polèmiques. La moralitat i la crítica", *in Revista de Catalunya* 65, Barcelona, 01–I–1931, p. 40.

Gullón, Ricardo, "Los prosistas españoles de la generación de 1925", *in Ínsula* 126, Madrid, mayo 1957.

Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989 [1985].

Ibarz, Virgilio y Manuel Villegas, "Ferenc Olivér Brachfeld (1908–1967): Un psicólogo húngaro en Barcelona", *in Revista de Historia de la Psicología* 3–4, Valencia, 2002, vol. 23, pp. 265–275.

Jarnés, Benjamín, *Fauna contemporánea*, Madrid, Espasa–Calpe, 1933.

Jarnés, Benjamín, *Feria del libro*, Madrid, Espasa–Calpe, 1935.

Jiménez León, Marcelino, *Enrique Díez–Canedo, crítico literario*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001.

López Cobo, Azucena, *La prosa del arte nuevo en la colección Nova Novorum*, tesis inédita, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

Molina, César Antonio, *Medio Siglo de Prensa Literaria Española 1900–1950*, Madrid, Ediciones Endymion, 1990.

Nagel, Susan, *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of 1920s–1030s*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Ortega y Gasset, José, *Obras Completas* I, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983.

Pérez Firmat, *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926–1934*, Durham, Duke University Press, 1982.

Pla, Josep, *Homenots. Quarta sèrie. El senyor Godó i La Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.

Ródenas, Domingo (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española 1923–1936*, Barcelona, Alba Editorial, 1997.

Ródenas, Domingo (ed.), *Benjamín Jarnés (Obra crítica)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

Sapiro, Gisèle, "Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain", *in L'écrivain, le savant et le philosophe*, París, Publications de la Sorbonne, pp. 183–201, 2003.

Soria Olmedo, Andrés, "Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909–1931)", *in 1616*, Madrid, 1981, pp. 93–103.

Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988.

Sotelo Vázquez, Adolfo, "Benjamín Jarnés en *La Vanguardia* (1931–1936)", *in Cuadernos Hispanoamericanos* 594, Madrid, 1999, pp. 47–68.

Szabolsci, Miklós, "Avant–garde, Neo–avant–garde, Modernism: Questions and Suggestions", *in New Literary History* 3, 1971, pp. 49–70.

Thibaudet, Albert, "La critique de soutien », *in Réflexions sur la critique*, París, Gallimard, 1939.

Thibaudet, Albert, "Critique des Maîtres », *in Physiologie de la critique*, París, Librairie Nizet, 1971.

Tomasa, Eudald, "Aproximació a l'obra crítica de Marià Manent", *in Els Marges* 48, junio de 1993, p. 17.

Valéry, Paul, "Liberté de l'esprit », *in Regards sur le monde actuel*, *Œuvres*, t. II, París, Gallimard, 1960, p. 1091.

Verdaguer, Joaquín, *Mario y Joaquín Verdaguer visto el uno por el otro*, Mahón, Taller Coll, 1964.

Verdaguer, Mario, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Barcelona, Editorial Barna, 1957.

Verdaguer, Mario, "Recuerdos vicenses", *in Ausa*, Vic, vol. 5, núm. 50, 1964, pp. 149–156.

Verdaguer, Mario, *Un intelectual y su carcoma* en *Las mejores novelas contemporáneas*, Barcelona, Planeta, 1974.

Verdaguer, Mario, *Fons de Mario Verdaguer. Inventari*.
http://www.bnc.es/fons/inventaris/smanuscrits/verdaguer_m/verguer.pdf.

Henri Bergson et l'institutionnisme espagnol (1889- fin des années 1920) : une refonte bergsonienne du nouveau paradigme psychopédagogique ?

Résumé
À la fin du XIX^e siècle, les institutionnistes espagnols, engagés dans un projet de régénération nationale par l'éducation, procèdent à un changement structurel de paradigme psychopédagogique. Le centre de gravité éducationnel passe de l'extérieur à l'intérieur de l'enfant. D'une pédagogie du dehors, on passe, en Espagne, comme dans le reste de l'Europe, à une pédagogie du dedans. En lézardant le socle traditionaliste de l'éducation, les « philosophèmes » bergsoniens participent, pour une large part, à cette révolution psychopédagogique dans une époque où l'Espagne recherche des fondements psychologiques à sa pédagogie nouvelle.

Resumen
Al final del siglo XIX, los institucionistas españoles, comprometidos en un proyecto de regeneración nacional por la educación, proceden a un cambio estructural de paradigma psicopedagógico. El centro de gravedad educativo pasa desde lo exterior a lo interior del niño. De una pedagogía desde fuera, se pasa en España, como en el resto de Europa, a una pedagogía desde dentro. Agrietando el zócalo tradicionalista de la educación, los « filosofemas » bergsonianos participan, mayoritariamente, en esa revolución psicopedagógica en una época en la cual España busca fundamentos psicológicos para su nueva pedagogía.

Abstract
At the end of the 19th century, the Spanish institutionists, concerned with a project of national regeneration via education, undertook a structural change of the paradigm of education and psychology. Education's centre of gravity moved from outside the child to inside. In Spain, as elsewhere in Europe, the pedagogical emphasis switched to the mind. By their contribution towards destroying the traditionalist base of education, Bergson « philosophems »played a significant role in this psycho-educational revolution at a time when Spain was seeking the psychological basis of its new teaching methods.

Le bergsonisme pour les institutionnistes : régression à l'archaïsme spiritualiste ou composante du paradigme de la nouvelle psychopédagogie ?

ISSN 1773-0023

Dans l'Espagne des années 1880, au lendemain de la création de la *Institución Libre de Enseñanza*, en 1876, la discipline de la psychologie fait l'objet d'affrontements entre factions rivales, entre, d'une part, les universitaires officiels, défenseurs d'un socle thomiste, dogmatique, dans lequel elle doit alors s'enraciner et, d'autre part, les institutionnistes, libéraux, assoiffés de modernité européenne, promoteurs d'une science psychologique, que l'épistémologie allemande et française, tout particulièrement, participe à modeler. Les acteurs espagnols de la modernisation du paradigme épistémologique de la psychologie sont les membres créateurs de la *Institución Libre de Enseñanza*, parmi lesquels N. Salmerón, F. Giner de los Ríos, U. González Serrano ou encore le psychiatre L. Simarro, pour ne citer qu'eux. Ils concourent, durant toute la fin du XIX^e^ siècle, à hausser la psychologie espagnole vers la modernité épistémologique européenne, dont les référents sont Wundt, Fechner, Lotze, Helmholz, Spencer, etc. C'est la fondation, en 1900, d'une chaire de psychologie expérimentale à l'Université Centrale de Madrid, qui institutionnalise, académiquement, la psychologie scientifique en Espagne. Elle devient alors une science, autonome, ne dépendant plus de la section de philosophie ; avant 1900, la psychologie officielle espagnole est « philosophique », métaphysique. Cette institutionnalisation épistémologique rompt le fondement académique officiel de l'ancienne psychologie : la méthode de la psychologie moderne espagnole sera désormais expérimentale et physiologique.

En France, au même moment, s'opposent deux figures de proue : Théodule Ribot (1839-1916), considéré comme le représentant de la nouvelle psychologie scientifique française, et Henri Bergson (1859-1941), défenseur d'une « psychologie philosophique », métaphysique, et critique virulent de l'utilisation, défendue par la psychologie physiologique et expérimentale de Fechner ou Wundt notamment, de la méthode des sciences naturelles dans l'analyse de l'âme et de la conscience humaine.

Or, Th. Ribot devient très vite en Espagne un socle pour les institutionnistes, sur lequel s'érige la psychologie expérimentale scientifique, ce qui se fait alors, selon la presse libérale espagnole, de plus moderne en psychologie. En effet, la psychologie métaphysique, bergsonienne, peut-elle constituer une alternative épistémologique moderne, avant-gardiste et solide, à la psychologie scientifique, étant donné les fondations scolastiques et profondément conservatrices sur lesquelles a reposé pendant si longtemps toute la psychologie universitaire espagnole ? Bergson ne fait-il pas l'objet

d'*a priori* de la part des Espagnols, incapables alors de recevoir la portée du bergsonisme, qui se veut dépassement de la psychologie scientifique ? Dans cette « querelle des Anciens et des Modernes », il semble être vu par les « penseurs » de la *ILE* à l'époque, non comme un philosophe moderne, mais comme le transporteur d'une philosophie archaïque et désuète, sorte de doublon de la psychologie néoscolastique et thomiste, viscéralement régressive et dogmatique ; il n'apparaît en cela que comme un dépôt géologique qui cimente un socle ancestral, que l'institutionnisme s'efforce de lézarder, par sa foi dans le positivisme, pour en remodeler un autre, à son tour officiellement reconnu.

Ainsi, contrairement à ce qu'affirme l'en-tête du *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*[249], qui se veut organe de diffusion neutre de la pensée la plus diverse et la plus hétérogène, en clamant et revendiquant sa non orientation ou non affiliation à un quelconque mouvement, les institutionnistes voient dans le positivisme de la psychologie allemande ou française, ribotienne notamment, expérimentale et physiologique, dans le parallélisme psychophysique[250], l'assise, le support, le socle sur lequel ils vont pouvoir édifier la muraille contre les assauts répétés de la psychologie philosophique, néoscolastique des « Anciens ». La confrontation des deux paradigmes épistémologiques de la psychologie – d'une part, la psychologie comme science, qui emprunte la méthode des sciences naturelles pour l'analyse de l'âme, et, d'autre part, la psychologie comme métaphysique, qui, pour répondre aux questions sur la *psychè* humaine, adopte une méthode qui sympathise avec les états de conscience, qui ne sont pas des choses mais des progrès, et qui ne sont ni mesurables, ni quantifiables – rend extrêmement délicate la possibilité pour eux d'entendre et recevoir la voix subtile de Bergson.

---

[249] « La *ILE* es completamente ajena a todo espíritu e interés de comunión religiosa, escuela filosófica o partido político; proclamando tan sólo el principio de la libertad e inviolabilidad de la ciencia y de la consiguiente independencia de su indagación y exposición respecto de cualquiera otra autoridad que la de la propia conciencia del Profesor, único responsable de sus doctrinas. El *Boletín*, órgano oficial de la Institución, es una Revista pedagógica y de cultura general, que aspira a reflejar el movimiento contemporáneo en la educación, la ciencia y el arte ».

[250] Bergson, au sous-chapitre « Parallélisme et monisme » du chapitre IV de *L'Évolution créatrice,* intitulé « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique. Coup d'œil sur l'histoire des systèmes. Le devenir réel et le faux évolutionnisme », dénonce cette thèse du parallélisme psychophysique : « l'hypothèse d'une équivalence entre l'état psychologique et l'état cérébral implique une véritable absurdité », *in* H. Bergson, *Œuvres,* édition du centenaire. Textes annotés par A. Robinet, introduction par H. Gouhier, Paris, PUF, (1959), 2001, p. 795. Cette critique est l'un des objets centraux du livre de 1896 de Bergson, *Matière et Mémoire* ; elle est cependant omniprésente dans toute l'œuvre de Bergson.

Querelle d'institutionnistes : lézardes modernistes[251] dans leur socle psychologique positiviste

Seuls certains visionnaires, qui ont fréquenté les milieux institutionnistes, comme Leopoldo Alas *Clarín*, le philologue Eduardo Benot ou encore Miguel de Unamuno, ont su percevoir chez Bergson l'audace, la hardiesse d'une pensée qui s'érige sur le socle, lui aussi hétérodoxe et en échafaudage, monté par les institutionnistes positivistes, d'une psychologie scientifique et autonome, qui renie, en un sens, sa filiation à la métaphysique.

Progressivement, cependant, la nouvelle épistémologie psychologique, défendue par les institutionnistes, se fissure sous leur forte préoccupation de rendre la psychologie utile et utilisable dans le cadre d'un projet national de régénération par l'éducation. Cette tension utilitariste consiste notamment à rechercher des fondements théoriques nouveaux, dont les schèmes seraient susceptibles de remodeler la pédagogie espagnole. Comment Bergson, d'abord dénigré et boudé, est-il exploité par les institutionnistes, dans le cadre d'une régénération nationale, au cours des années 1900-1920, afin d'implanter l'École Nouvelle, libérale, la Pédagogie Active, déracinant ainsi l'école conservatrice ? Comment le bergsonisme participe-t-il ainsi à lézarder le modèle traditionnel, médiéval, de l'éducation espagnole, basculant, dans la représentation collective, dans le camp des Modernes ?

L'historiographie pédagogique ou psychopédagogique de l'époque et même actuelle[252], oublie trop injustement, et de façon presque systématique, de citer le bergsonisme comme composante du nouveau mouvement de l'École Nouvelle ou de l'École Active, introduit en Espagne par l'institutionnisme, fondé sur une pédagogie pestalozzienne et rousseauiste de l'immanence et, selon nous, réimpulsé, entre 1889 et 1920 environ, par le bergsonisme. Or, dans cette refonte institutionniste du socle psychopédagogique, au tournant du siècle, jusque dans les années 1920, les philosophèmes bergsoniens, nous le verrons, solidifient le nouveau modèle éducatif,

[251] On utilise ici le terme de « modernisme » dans l'acception que lui confèrent les Européens à cette époque, comme mouvement moderne des Idées, et non dans son sens restreint, comme équivalent espagnol de « symbolisme ».

[252] Comme le très productif et visible laboratoire de psychologie de la *Universidad Complutense* de Madrid, dirigé par le Pr. Helio Carpintero, qui n'évoque, pour ainsi dire, jamais Bergson comme influence possible dans la marche des idées psychologiques, en Espagne.

notamment par le pragmatisme, l'intuitionnisme et l'activisme que les Espagnols révèlent comme leur étant inhérents, notamment dans les revues de l'époque, spécialisées en éducation. L'historiographie psychopédagogique semble souvent incapable de décloisonner les casiers épistémologiques et de comprendre que, si Bergson est philosophe, et non psychologue expérimental, sa pensée a nourri et même participé à fonder le mouvement libéral de contestation éducatif, qui prend vraiment de l'ampleur dans les années 1920, contre l'école traditionnelle, intellectualiste et scolastique.

Enfin, ce sont paradoxalement les élèves des anti-métaphysiciens les plus zélés de la *ILE,* qui portent et diffusent les philosophèmes psychologiques du bergsonisme, au début du siècle, en « publiant » la pure philosophie de Bergson, dans une visée didactique, mais aussi en l'utilisant, comme socle théorique de la nouvelle pédagogie activiste. L'Athénée, le Musée Pédagogique National[253], la *Junta para ampliación de estudios*[254] et la Résidence des Étudiants[255], ont beaucoup œuvré à ce modelage du nouveau parangon pédagogique par du terreau bergsonien, soutenus, nous le verrons, par la médiation de l'influente Ecole de Genève en Espagne.

La constitution d'un nouveau paradigme épistémologique de la psychologie en Espagne, à la fin du XIX^e siècle

Durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle, l'institutionnisme a vu dans la nouvelle épistémologie européenne allemande et française, le summum de la modernité psychologique. Il s'est appuyé sur l'antithèse stricte et nette de la psychologie néoscolastique, qui y était alors dominante, notamment dans les universités espagnoles. Or, dans ce combat pour la redéfinition de la discipline de la psychologie, les institutionnistes se défendent contre tout ce qui risquerait de fragiliser la composition de leur nouveau socle. Bergson introduirait une thèse trop subtile, une composante de mixité que ne peut tolérer un socle émergent, en cours de formation, et dont la condition de possibilité de la naissance se trouve précisément dans une opposition nette avec

[253] 1882-1942.
[254] Créée en 1907.
[255] Elle ouvre ses portes en 1910.

l'essence de la psychologie traditionnelle, conservatrice et néoscolastique. Le *kairos*[256] bergsonien espagnol n'est pas encore venu, avant 1900.

Celui qui apparaît comme le barrage le plus solide à l'introduction du bergsonisme en Espagne, et dans le courant institutionniste, est précisément l'homme qui a concouru à l'institutionnalisation de la psychologie comme science indépendante, positiviste, qui ne sera désormais plus rattachée à la chaire de métaphysique et de philosophie. Il a œuvré pour que la chaire, créée en 1900, ne s'appelle pas simplement « chaire de psychologie », mais « chaire de psychologie expérimentale », interdisant presque en cela la possibilité d'une discussion épistémologique avec le courant néo-spiritualiste que représente le bergsonisme, clôturant ainsi hermétiquement la psychologie sur elle-même. Ce défenseur de la psychologie scientifique est le psychiatre Luis Simarro[257], qui occupe la chaire à partir de 1902. Bergson apparaîtra toujours, à ses yeux et à ceux d'un certain nombre de ses élèves, comme un danger de régression archaïque. Il n'est pas étonnant de constater que Simarro possède dans sa bibliothèque personnelle l'un des livres critiques de la métaphysique bergsonienne, *La Philosophie de Bergson. Exposé et critique*, de Höffding Harald, une critique à laquelle il pouvait largement s'identifier, étant donné qu'elle était celle d'un historien de la philosophie, spécialisé dans la psychologie expérimentale, qui publie, en 1903, une *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*. De même, dans son livre *Luis Simarro y su tiempo*[258], Assumpciò Vidal Parellada rend compte d'une lettre envoyée au maître, datant du 21 février 1911, par Rafael Sánchez Ocaña, qui a obtenu une bourse par la *Junta para ampliación de estudios* ; il y raconte ses impressions sur Durkheim dont il qualifie les conférences d'excellentes, « mientras se muestra muy crítico de Bergson quien, a su modo de ver, "divaga ingeniosa y finamente sobre la *personalidad* ante un público de *snobs* que le reputan como el primer filósofo contemporáneo" » (p. 170). D'ailleurs, le Dr. Simarro,

[256] Concept grec qui signifie le moment, le temps.

[257] Le legs du docteur Luis Simarro se trouve actuellement à la faculté de psychologie de la Complutense de Madrid. D'après celui-ci, le psychiatre possédait plusieurs livres de Bergson ou relatifs à lui : *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1896, Höffding Harald, *La philosophie de Bergson. Exposé et critique*, Paris, Felix Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1916, *L'énergie spirituelle : essai et conférences*, Paris, Felix Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1919 ; il possède la deuxième et la sixième éditions de ce dernier livre ; et enfin, *Le matérialisme actuel*, par Bergson entre autres (H. Bergson *et alii*, *Le matérialisme actuel*, Paris, Ernest Flammarion, Bibliothèque de philosophie scientifique, 1920. Ce dernier livre sera traduit en espagnol par Edmundo González-Blanco, en 1915 (*El Materialismo actual*, Madrid, Lib. Gut. de José Ruiz, Biblioteca de Filosofía cientítica, 1915).

[258] A. Vidal Parellada, *Luis Simarro y su tiempo*, Madrid, CSIC, 2007.

qui est invité à se rendre comme neuropsychiatre au Congrès de psychologie de Bologne, en 1911, au cours duquel Bergson et ses idées triompheront[259], refuse d'abord d'y aller. Luis Simarro qui, en un sens, a déterminé l'orientation de la psychologie en Espagne, au tournant du siècle, soutient Ribot, qui milite, comme le dit F. Azouvi, dans *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*[260], « pour une psychologie formée au contact des sciences, et dans le mot *psychologie* tolère la référence à une âme à condition de traduire ce dernier terme " par des équivalents biologiques " » (p. 42). Il semble d'ailleurs que L. Simarro, en voulant créer une chaire de psychologie expérimentale, aspire à entrer dans une communauté européenne scientifique de psychologie expérimentale, et s'allie ainsi à Th. Ribot, qui crée, en 1888, une chaire au Collège de France intitulée « Psychologie expérimentale et comparée » et, en 1889, un laboratoire de psychologie physiologique. Les articles des institutionnistes, publiés à cette époque, entre 1890 et un peu avant 1910, notamment dans le *BILE*, et qui sont sans doute le meilleur baromètre de la culture psychologique prédominante de l'institutionnisme, révèlent l'immense investissement dont Th. Ribot et son collègue A. Binet (1857-1911) font alors l'objet ; leur modèle épistémologique donne beaucoup d'espoir aux institutionnistes, qui voient en eux un moyen pour lézarder puis détruire le

[259] Un article de G. Ferrando, paru dans *La Lectura*, datant de V-1911, au chapitre « Revista de revistas », tiré de *La Voce* (Florencia, 20-IV-1911), et traduit par José Sánchez Rojas, témoigne, comme le dit son traducteur espagnol, de l'« eco de la orientación filosófica de la nueva generación española. Como saben los lectores de esta Revista, España estuvo representada en el Congreso de Filosofía de Bolonia por D. Luis Simarro y D. José Ortega y Gasset » (p. 124). L'auteur de l'article souligne la prédominance de la philosophie vitaliste et non intellectualiste, dans les années 1910, c'est-à-dire quelques années après l'ascendant de Simarro sur l'orientation de la psychologie espagnole. On ne peut que mesurer la distance entre le mépris affiché par l'élève de Luis Simarro et l'admiration que le journaliste italien témoigne à l'égard de Bergson, à la tête de la *Philosophie Nouvelle* de l'époque :

> Cuando en la penúltima sesión general del Congreso, Enrique Bergson, el tipo representativo por antonomasia de esta nueva y vasta concepción de la filosofía, con su maravillosa palabra de poesía y de belleza, puso de relieve todo el valor del pensamiento humano, hasta por el espíritu de los más dogmáticos, de los lógicos puros y de los neo-escolásticos pasó algo así como una ráfaga de vida. Los oyentes tomábamos por achaque de magia el encanto de toda su persona, vibrante de emoción y de ideas, cuando evocaba el drama de la filosofía, el drama del alma humana en la investigación de la verdad y de la belleza […]. Bergson fue, indeniablemente, el expositor más genial y más completo en el Congreso boloñés de esta nueva y profunda tendencia del espíritu humano, que halló eco en muchos otros y bajo distintas formas. Puede decirse que en el Congreso se atacaron combinadamente y desde distintos campos las posiciones racionalistas y escolásticas de la filosofía para afirmar su valor altamente humano. (p. 125-126)

Si le rejet du positiviste L. Simarro perdure dans les années 1910, Bergson est alors perçu globalement, en Espagne, comme le philosophe de la modernité et du renouvellement.

[260] F. Azouvi, *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

carcan scientifique dans lequel ils sont enserrés. À ce propos, José Quintana Fernández, dans la première partie, intitulée « Contexto histórico de la creación de los "estudios superiores de psicología" en la universidad española » de *Proceso histórico de implantación y desarrollo de los estudios superiores de psicología*[261], évoque le rôle de passeur qu'a eu Th. Ribot[262] de la psychologie expérimentale et physiologique dans l'institutionnisme espagnol :

> Históricamente, en medio del fragor de la polémica doctrinal (Krausismo y Krausopositivismo *vs* Escolástica) y político-académica (« segunda cuestión universitaria »), los textos de Ribot constituyeron la primera información de carácter amplio y sistemático que recibieron los intelectuales españoles sobre la « psicología científica », empírica, natural, fisiológica y experimental, la cual no sólo era más objetiva incluso que la de aquellas opciones en liza, sino que además aparecía con éxito creciente en Europa y EE.UU (p. 50).

Th. Ribot offre aux Espagnols des schèmes utilisables et fondamentaux, au sens propre, à la constitution de leur science psychologique. Le texte inaugural de sa revue, fondée en 1876, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, expose nettement son orientation ; pour lui, nous dit F. Azouvi, la première des sciences humaines est la psychologie : « Pas n'importe laquelle, cependant : pas la psychologie d'introspection, mais celle qui est nourrie de l'anatomie, de la physiologie, de la pathologie mentale, de l'histoire et de l'anthropologie. En toute fin, viennent la métaphysique et l'histoire de la philosophie[263] », dont Ribot semble las. « La métaphysique n'aura donc de place minime, dans la *Revue* qu'à condition de produire elle aussi des faits » (p. 43). Les institutionnistes lisent cette revue, et la question cruciale à l'époque de la

[261] J. Quintana Fernández, *Proceso histórico de implantación y desarrollo de los estudios superiores de psicología*, *in Revista de historia de la psicología*, vol. 25, n° 2-3, Universitat de València, 2004, p. 33-440.

[262] « Declarado antimetafísico, Th. Ribot había sido pionero de la psicología objetiva experimental en Francia y primer titular de la Cátedra de Psicología Experimental […]. A través de la traducción de la primera de sus obras, los españoles conocieron de mano maestra que más allá de la psicología de la Metafísica escolástica, existía realmente un amplísimo cuerpo doctrinal de « psicología empírica » […] de habla inglesa, el cual había nacido de la pluma de J. Mill, J. Stuart Mill, H. Spencer […]. A través de la traducción de la segunda, nuestros filósofos tomaron conocimiento de que existía además otro poderoso núcleo de psicología que superaba incluso el descriptivismo de los pensadores ingleses para desarrollar una seria investigación psicológica orientada directamente en las ciencias naturales, núcleo metodológico y doctrinal que aparecía bajo los rótulos de psicología fisiológica y psicología experimental, de procedencia alemana, y que venía avalado por los trabajos experimentales de los psicofísicos Weber y Fechner y de los psicofisiólogos J. Müller, R.H. Lotze, […] W. Wundt » (p. 50).

[263] F. Azouvi, 2007, p. 43.

psychophysique et du parallélisme psychophysique, qui y occupe une place majeure ainsi que dans celle, fondée par A. Binet, *L'Année psychologique*[264], est largement reprise, sous forme de recensions d'articles ou d'articles critiques dans toutes les revues institutionnistes.

Or, Bergson s'oppose fondamentalement à la psychologie expérimentale, associationniste ou physiologique qui réduit la conscience à une chose dont l'état est évaluable et quantifiable. La thèse de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, publiée en 1889, vise à critiquer l'inadaptabilité de la méthode scientifique lorsqu'elle s'applique à la conscience, procédé analytique que Wundt, Ribot, Fechner, Spencer, entre autres, revendiquent[265]. « La science a pour principal objet de prévoir et

[264] *L'Année psychologique* a été créée en 1895 ; elle constitue le premier support de la recherche expérimentale française de l'époque ; elle publie la majorité des travaux menés dans le laboratoire de « Psychologie physiologique », fondé en 1889 par Beaunis. À ce propos, Serge Nicolas, dans *Histoire de la psychologie française. Naissance d'une nouvelle science* (Paris, Press Editions, 2002) indique :

> Beaunis écrivit dans l'introduction au premier volume (de *L'Année*) les idées directrices de cette publication : une psychologie comprise comme science naturelle et séparée de la métaphysique. Son texte résume de manière succincte l'affranchissement de la psychologie et sa constitution comme science. […] Pour construire une nouvelle science il ne suffisait pas d'en éliminer les éléments de métaphysique, il fallait faire aussi appel aux données physiologiques. Il note en effet que le seul terrain solide pour l'édification d'une psychologie rationnelle c'est la physiologie. […] Il souligne qu'en France Ribot a eu une grande influence sur le mouvement philosophique en faisant une large part aux travaux de psychologie expérimentale et note qu'aujourd'hui à la suite des travaux de Wundt le mouvement s'accélère :
>
> > « Mais ce n'est plus, comme au début, la mesure de la durée des processus psychiques et de l'intensité des sensations qui constitue l'objet presque exclusif des recherches ; la mémoire, l'attention, le jugement, en un mot, tous les processus psychiques sont étudiés par les procédés expérimentaux usités en physiologie. C'est grâce à cette méthode que la psychologie deviendra une science d'observation et d'expérimentation, c'est-à-dire une véritable science, comme les autres sciences naturelles. C'est pour cette raison qu'elle s'interdit, qu'elle doit s'interdire toute spéculation sur l'essence et la nature de l'âme, sur son origine, sur sa destinée. Il est des questions qu'il est inutile de se poser puisqu'il est impossible de les résoudre scientifiquement. […] Elle étudie l'homme et l'animal dans ses manifestations psychiques, elle recherche les liens qui rattachent ces manifestations au fonctionnement des organes et en particulier du cerveau. Elle recueille des documents nécessaires pour constituer plus tard la science de l'homme sans laquelle les sciences sociales, l'éducation, la criminalité n'auront jamais de fondement solide. La psychologie ne doit pas aller au-delà. C'est dans cet esprit que ce livre est conçu. » (1895, p. VI et VII) (p. 155).

[265] L'avant-propos à la thèse de Bergson, écrit en février 1888 et que nous reproduisons ici intégralement, atteste la critique en filigrane qu'il fait de ces scientifiques réducteurs, oublieux de la nature originale de la conscience, qui est durée et liberté et, en cela, ni mesurable ni quantifiable. Au premier chapitre de sa thèse, « De l'intensité des états psychologiques », au sous-chapitre « La psychophysique », Bergson

de mesurer[266] », ce que Bergson ne peut tolérer dès qu'il s'agit d'approcher la conscience, foncièrement imprévisible, mélodieuse et insaisissable par la mesure, même si expérimentable. Bergson ne dit, en effet, jamais que la conscience ne s'observe pas ; sa métaphysique est profondément empiriste, expérimentale, jamais hermétique à la « phusis » (nature). *A contrario*, les projections positivistes la rigidifient et la dénaturent. Ainsi, comme le souligne François Azouvi, « la réussite de Bergson tiendra en partie à sa capacité de camper à la fois sur les deux rives, d'accomplir le projet scientiste d'une métaphysique positive parce que expérimentale et de satisfaire le désir

---

dénonce aussi, de façon plus ciblée, cette manie de la psychophysique de réduire la conscience à de l'extensif et du quantitatif, niant ainsi sa nature durative :

> […] La psychophysique n'a fait que formuler avec précision et pousser à ses conséquences extrêmes une conception familière au sens commun. Comme nous parlons plutôt que nous pensons, comme aussi les objets extérieurs, […], ont plus d'importance pour nous que les états subjectifs par lesquels nous passons, nous avons tout intérêt à objectiver ces états en y introduisant, dans la plus large mesure du possible, la représentation de leur cause extérieure. Et plus nos connaissances s'accroissent, plus nous apercevons l'extensif derrière l'intensif et la quantité derrière la qualité, plus aussi nous tendons à mettre le premier terme dans le second, et à traiter nos sensations comme des grandeurs. La physique, dont le rôle est précisément de soumettre au calcul la cause extérieure de nos états internes, se préoccupe le moins possible de ces états eux-mêmes […]. Le moment devait fatalement arriver où, familiarisée avec cette confusion de la qualité avec la quantité et de la sensation avec l'excitation, la science chercherait à mesurer l'une comme elle mesure l'autre : tel a été l'objet de la psychophysique (H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *in Œuvres*, 2001, p. 49).

Et voici donc comment, à travers l'avant-propos à sa thèse, il critique la science qui étend sa méthode à tout objet, de façon interchangeable, alors que la conscience est un objet à part, duratif et libre, qui n'est donc ni extensif ni quantitatif. En cela, Bergson propose un dépassement de la « psychologie scientifique » :

> Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. Cette assimilation est utile dans la vie pratique, et nécessaire dans la plupart des sciences. Mais on pourrait se demander si les difficultés insurmontables que certains problèmes philosophiques soulèvent ne viendraient pas de ce qu'on s'obstine à juxtaposer dans l'espace les phénomènes qui n'occupent point d'espace, et si, en faisant abstraction des grossières images autour desquelles le combat se livre, on n'y mettrait pas parfois un terme. Quand une traduction illégitime de l'inétendu en étendu, de la qualité en quantité, a installé la contradiction au cœur même de la question posée, est-il étonnant que la contradiction se retrouve dans les solutions qu'on en donne ?
>
> Nous avons choisi, parmi les problèmes, celui qui est commun à la métaphysique et à la psychologie, le problème de la liberté. Nous essayons d'établir que toute discussion entre les déterministes et leurs adversaires implique une confusion préalable de la durée avec l'étendue, de la succession avec la simultanéité, de la qualité avec la quantité : une fois cette confusion dissipée, on verrait peut-être s'évanouir les objections élevées contre la liberté, les définitions qu'on en donne, et, en un certain sens, le problème de la liberté lui-même. Cette démonstration fait l'objet de la troisième partie de notre travail : les deux premiers chapitres, où l'on étudie les notions d'intensité et de durée, ont été décrits pour servir d'introduction au troisième. » (*Ibid*, p. 3).

[266] Dans la « Conclusion » de sa thèse, *id*., p. 150.

des retrouvailles avec l'esprit[267] ». De même, comme le dit l'immense commentateur du philosophe de la durée, Vladimir Jankélévitch, dans *Henri Bergson*[268], « l'essence de la mesure n'est pas tant […] de classer, ordonner et comparer des grandeurs que de rendre les choses comparables en les quantifiant. La mesure uniformise le donné et dégage l'élément simple commun à l'universalité des choses, l'élément numérique » (p. 45). Il ajoute :

> L'assimilation quantitative est claire, plate et sans nuances. Elle émiette et nivelle tout ensemble : elle déguise les faits spirituels en « sensations transformées » ou en «chocs nerveux », et se trouve finalement incapable d'expliquer l'affinité magique qui les attire l'un vers l'autre. En vain l'atomisme réduit-il « à l'unité » la variété réjouissante du devenir : nos états de conscience, soumis à l'analyse réductrice de l'associationnisme, finiront bien par se ressembler du dehors[269] .

Plus loin, au chapitre III, « L'âme et le corps », Jankélévitch remarque que « la théorie bergsonienne de la communication du corps avec l'esprit est dirigée contre les systèmes parallélistes – épiphénoméniste, réaliste, idéaliste – qui admettent l'équivalence du cérébral et du conscient […]. C'est cette équivalence qu'affirment plus ou moins subrepticement toutes les psychologies « centripètes », toutes les métaphysiques qui vont du dehors au-dedans et du corps à l'âme » (p. 80). Bergson propose au contraire un centralisme spirituel, « qui implique l'idée d'un foyer plus riche, plus fécond et plus intense que la nature elle-même : ce ne sont pas les choses qui sont " suggestives ", c'est-à-dire qui nous apportent – suggèrent – leur beauté, c'est le moi qui les rend expressives et importe en elles sa propre jeunesse » (p. 114).

La pensée bergsonienne, proposant le dépassement d'une psychologie pourtant à la pointe de la modernité, à la fin du siècle, mesurante, quantificatrice, expérimentale, réduisant la *psychè* à une « chose », évaluable par les outils de la science biologique, est donc trop audacieuse pour être avalisée par les institutionnistes, avant le tournant du siècle.

Le discours de l'un des fondateurs de la *ILE*, Nicolás Salmerón qui, en 1878, expose une proposition de programme pour la configuration de la nouvelle psychologie scientifique, est symptomatique du soutien de l'institutionnisme à la psychologie

[267] F. Azouvi, 2007, p. 27.
[268] V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, (1959), rééd. PUF, coll. « Quadrige », 2008.
[269] *Id*., p. 46, *in* chapitre II « Liberté ».

physiologique ; il voit bien en Fechner, Wundt, Spencer, ou encore Hartmann, les figures de proue de la modernité philosophique et psychologique[270]. Pendant vingt ans, l'institutionnisme entérine et défend ce paradigme épistémologique : l'œuvre de Julián Besteiro le montre. Le socle expérimental de la psychologie se consolide et se durcit. En effet, vingt ans après ce discours, ce fidèle disciple du Dr. L. Simarro, de la deuxième promotion institutionniste, concourt en 1895 au prix « Augusto Charro-Hidalgo », remis par l'Athénée de Madrid, avec un mémoire intitulé *La Psicofísica: Exposición Sumaria de los Principios Fundamentales de la Psicofísica*. Cette même année, il part étudier un cours à la Sorbonne où Binet avait fondé, nous le disions, en 1889, un laboratoire de psychologie expérimentale, de « psychologie physiologique », sorte de complément à la chaire de Psychologie expérimentale au Collège de France. J. Besteiro traduit *L'introduction à la psychologie expérimentale* de Binet (1894), en 1899, pour laquelle il rédige un prologue, publié la même année dans le *BILE*, sous le titre « La psicología experimental »[271]. C'est d'ailleurs dans cet esprit que sont créés en Espagne le Laboratoire d'Anthropométrie et Psychologie expérimentale au Musée Pédagogique National, en 1894, et des cours de psychologie expérimentale à la *Escuela de Estudios Superiores del Ateneo* de Madrid. Le modèle physiologique et expérimental de la psychologie se diffuse donc dans l'univers institutionniste.

Et J. Quintana voit dans la création d'une chaire de Psychologie expérimentale à l'Université Centrale, en 1900, un moment de culmination dans le défi institutionniste expérimentaliste, l'institutionnalisation et l'officialisation de cette nouvelle épistémologie psychologique. Il souligne d'ailleurs la spécificité espagnole :

---

[270] J. Quintana en retranscrit une part dans son livre, reproduit dans la *Revista de historia de la psicología* (p. 40) :

> […] No basta, hoy sobre todo, la especulación para el filósofo, ni puede limitarse a sistematizar los datos de la conciencia ; necesita conocer a lo menos los capitales resultados de la experimentación en las ciencias naturales ; penetrar, siguiendo sus crecientes progresos, en las regiones del inconsciente ; indagar en la composición de la Psico-física la unidad indivisa de la realidad […].
>
> Después de tantos y tantos ensayos de arbitrarias componendas, de insustancial e imponente eclecticismo, comienza en nuestro tiempo a presentarse la composición interna esas dos direcciones polares del pensamiento. Fechner, Wundt, Spencer […] se dan ya la mano, reconociendo los unos que del fondo de la experimentación brotan dados especulativos, afirmando los otros que la especulación no es abstracta […]. De aquí, el inmenso interés y la decisiva trascendencia que ofrece al presente la Psicología fisiológica. Ella puede, en rigor, ser considerada como la prenda de unión entre las dos tendencias en que se ha dividido hasta ahora la construcción científica » (Salmerón, 1878, p. XII-XIV).

[271] *BILE*, tomo XXIII, núm. 470, 31-V-1899, p. 156-158.

> […] Ante el hecho de que tradicionalmente en las Facultades de Filosofía de la Universidad española la única psicología posible había sido la " psicología metafísica " (escolástica, krausista), algunos intelectuales españoles se decidieron a inventar una nueva vía institucional para la " psicología científica ". Desde este punto de vista, la creación en el año 1900 de la Cátedra de Psicología Experimental y su ubicación en la Facultad de Ciencias, Sección de Naturales, de la Universidad Central de Madrid, adquiría una notoria significación histórica, significación muy especial por cuanto que se convertía en Cátedra verdaderamente única en los contextos español, europeo, y universal[272].

Failles dans la constitution du socle institutionniste de psychologie, expérimentale et physiologique

Cependant, dans la tentative de construction d'un socle scientifique et expérimental pour la nouvelle psychologie, quelques penseurs instituitionnistes audacieux ont tenté de faire entendre leur voix. D'abord, le premier témoignage que j'ai pu recueillir sur l'évocation de Bergson en Espagne, et sur ses premiers soutiens, est celui d'Antonio Espina, dans son livre *Las tertulias de Madrid*[273]. C'est un véritable bijou qu'Espina nous livre ici, en nous plongeant dans la réalité d'un débat presqu'intimiste de l'époque, alors que derrière cet échange, c'est une polémique fondamentale et structurelle pour la psychologie et la philosophie qui est en train de se jouer : l'inlassable opposition en Espagne des partisans du rationalisme et de l'irrationalisme. Il nous offre ici une scène entre les acteurs de la résistance au bergsonisme, les positivistes, et de ses courageux promoteurs, qui furent souvent ridiculisés ou ignorés pour leur manque de hardiesse et d'audace. Espina, après avoir énuméré les protagonistes institutionnistes de la *tertulia*, met en scène le débat :

> En el Ateneo […] había una reunión, en la « cacharrería », a la que iban a eso del anochecer, el viejo doctor Mata, Eduardo Benot[274], el psiquiatra Esquerdo, José Echegaray y los jóvenes Rodríguez Carracido, Santiago Ramón y Cajal, Jaime Vera y Luis Simarro entre otras eminencias, unas ya consagradas como tales y

[272] J. Quintana Fernández, *Proceso histórico de implantación…*, p. 66.
[273] A. Espina, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza editorial, 1995.
[274] Eduardo Benot (Cádiz, 1822- Madrid, 1907) est auteur de drames, comédies, poésies et articles de presse. Il fut professeur à la *Institución Libre de Enseñanza*. Il animait une *tertulia* chez lui, à laquelle se rendaient les frères Antonio et Manuel Machado. Peut-être Antonio Machado entend-il parler de Bergson par ce professeur, philologue, expert en langues, avant même que Miguel de Unamuno ne lui en parle.

otras en fárfara. […] Benot, recién llegado de esa ciudad, les informaba de las conferencias de Henri Bergson en la Sorbona[275].

– Los datos inmediatos de la conciencia ! – decía Eduardo Benot – Bergson, que es un persuasivo extraordinario, nos lleva a un mundo desconocido. Sus ideas producirán una verdadera revolución en psicología[276]. El pensamiento es intuitivo, la verdad es inspiración, luego corroborada o no por las exigencias del espíritu y las necesidades prácticas de la vida […].

– Metafísica tradicional, en el fondo. ¡La realidad cósmica a un lado, la ciencia formándose con un mecanismo de verdades – replicaba con cierta desdeñosa ironía el « institucionista » Simarro – y Dios en el horizonte[277]! (p. 150-153).

[275] Espina fait preuve d'imprécision, car ce n'est pas à la Sorbonne, mais au Collège de France, que Bergson donnait ses cours. Il n'a justement jamais été accepté par « l'Académie philosophique » par excellence.

[276] Il anticipe déjà l'impact que va avoir la philosophie bergsonienne lorsqu'elle sera conçue selon sa juste valeur.

[277] Ils poursuivent :

> […]. El Mata, como queriendo aleccionar al joven Simarro, intervino con aquel tono serio, despacioso y un tanto autoritario que le distinguía:
>
> – Diga usted también, Eduardo, que su nombre como gran matemático y gran geógrafo ha traspuesto las fronteras – y descartando tácitamente al contradictor de Benot, preguntó a éste: – ¿ Y Bergson es joven?
>
> – Sí. Unos treinta y tantos años.
>
> Simarro, que era malévolo, se puso pesado adrede y dijo, dirigiéndose a todos:
>
> – Ya sé que nuestro don Eduardo es un gran polígrafo. Un polígrafo de primera magnitud a quien todos admiramos como se merece. Pero si me referí a su condición de lingüista, de filólogo, es porque, como ustedes saben, hay filólogos que afirman que las ideas tienen su raíz en la palabra, que a ésta la originan las representaciones mentales, que ella se articula en un sistema psico-físico para constituir su pensamiento. En este sentido hablabla yo del filologismo esencial de don Eduardo.
>
> – Hablando se entiende la gente. ¡ Je! ¡Je! […]
>
> – ¡Je! ¡Je! Digo yo ahora – exclamó Simarro irónicamente. Y cambiando de tono, de pronto grave, melancólico –. Yo lo que temo son las proclividades ingenuas. Los deslizamientos peligrosos, de concesión en concesión...
>
> Benot, impermeable a las indirectas, continuó, siempre de buena fe:
>
> – Señores, me limito a considerar la original, la nueva interpretación que da Bergson a los datos inmediatos de la conciencia : acepto su análisis, su descripción. No tengo por qué ir más adelante porque él tampoco va. Ni mucho menos. Precisamente aunque tratándolo de paso, atacó en sus conferencias de la Sorbona a esa flamante escuela alemana que por los caminos de la voluntad pretende alcanzar el orden ontológico. En ella se muestra contrario a la aplicación del determinismo de la ciencia al estudio de la conciencia y a la posibilidad de medición de los estados psicológicos del hombre, tal como venían pretendiendo las últimas corrientes de la psicofísica.
>
> – Todo tiene su interés y ocupa su puesto – según Jaime Vera, lector incansable de libros alemanes y, a través de ellos, de toda la filosofía del Norte, y especialmente del escandinavo Kierkegaard, por quien sentía predilección –, Schopenhauer y Comte, Bergson y Nietzsche. […] Así continuó la conversación en aquel corro hasta los más discutidores, el viejo Benot y el joven Simarro, se callaron y unos y otros se fueron marchando» (A. Espina, *Las tertulias*..., p. 150-153).

Cette scène, qui aurait été retranscrite d'après les témoignages d'amis d'Espina[278], selon l'introduction à son livre écrite par Oscar Ayala, dévoile la raideur de certains institutionnistes face au néo-spiritualisme, et tout particulièrement du Dr. Simarro.

Un autre témoignage atteste cette non réceptivité des Espagnols, avant 1900, au nouveau courant idéaliste, à la « Philosophie nouvelle », celui d'un étudiant en droit de *Clarín*, à l'Université d'Oviedo : Santiago Valentí Camp. *Clarín* est alors le premier canal officiel de diffusion de la pensée bergsonienne, pas seulement dans ses cours à Oviedo ou à la Escuela de Estudios Superiores de l'Athénée de Madrid, mais aussi dans les journaux comme *Madrid Cómico* ou *Los Lunes de El Imparcial*. Dans son livre *Ideólogos, teorizantes y videntes*[279], au chapitre « Enrique Bergson », S. Valentí Camp rappelle que c'est bien *Clarín* qui a fait pénétrer le premier le bergsonisme en Espagne :

> Entre nosotros quien primero se ocupó del pensamiento bergsoniano fue el nunca bastante llorado Leopoldo Alas. Con aquella sagacidad que caracterizaba su profundo sentido crítico, *Clarín,* al aparecer en la *Bibliotéque* [sic] *de Philosophie Contemporaine* de París, hacia 1895, la tesis doctoral de Bergson intitulada *Essai sur les données inmédiates* [sic] *de la conscience,* hacía notar, en las explicaciones en su cátedra de Oviedo, lo que, a su juicio, representaba la orientación marcada por el entonces joven filósofo francés. Por aquellos años atravesaba *Clarín* una aguda crisis espiritual, y entre los pensadores que más influyeran en determinar la reacción antipositivista que experimentara el autor de *La Regenta,* uno de ellos fue Bergson. Al sentir Alas los efluvios del nuevo idealismo, hubo de fijarse, principalmente en William James, Cohen, Africano Spir y Henri Bergson, y así hablaba con entusiasmo de las nuevas corrientes psicológicas, que tendían a restaurar lo esotérico de las concepciones de la existencia (p. 311).

Incontestablement, un combat se livre en Espagne au sein même du camp moderne, entre les partisans du positivisme et de la psychologie physiologique, et les promoteurs du néo-spiritualisme, vus par la majorité des institutionnistes comme le spectre mortificateur de leur courant vital de renouvellement de l'épistémologie psychologique. Simarro voyait, nous l'avons vu, dans la philosophie bergsonienne, « une métaphysique traditionnelle ». D'ailleurs, les conférences de *Clarín* à l'Athénée de Madrid sur les « Teorías religiosas de la filosofía novísima » ou « esprit nouveau » furent un échec, et ne furent pas entendues. Personne n'a vu dans le renouveau idéaliste le socle sur lequel la modernité de la pensée en Espagne pouvait s'édifier. Les « Modernes » espagnols

[278] 1894-1972.
[279] S. Valentí Camp, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, p. 311-318.

voient toujours dans l'irrationalisme philosophique ou psychologique, une menace à la régression la plus primitive de l'esprit. Le néo-spiritualisme rime pour eux avec le néothomisme ou le traditionalisme le plus conservateur.

> El neo-espiritualismo fue recibido en España con una gran reserva y casi con hostilidad. Todavía recordamos que el curso de conferencias que diera *Clarín,* pocos años antes de su fallecimiento, en el Ateneo de Madrid, fue considerado como un fracaso por una parte de la intelectualidad, la que más se agitaba y la que, a la postre, decidía de los éxitos[280].

Clarín est le seul à déceler la modernité philosophique et psychologique du bergsonisme, excepté quelques articles isolés dans la presse comme celui d'Alfredo Brañas, le 5-IV-1890, dans *El Imparcial*, intitulé « Una nueva doctrina sobre la libertad ». Comme le remarque S. Valentí Camp, dès 1922, « en realidad, Bergson […] ha llevado a cabo una obra de transformación, ya que, con un criterio innovador, desbrozó no pocos de los prejuicios que existen en la órbita de los hábitos psicológicos ». Leopoldo Alas est vraiment l'un des uniques penseurs en Espagne, avant 1900, à ne pas associer le bergsonisme à une forme d'irrationalisme, mais à y déceler une révolution psychologique, la proposition d'un dépassement de la psychologie physique, et non une strate géologique à recouvrir et sur laquelle cette dernière élaborerait son socle. Il véhicule donc seul le bergsonisme, qui n'entaille qu'à peine le socle épistémologique en constitution de la psychologie espagnole, positiviste principalement, dans son renouveau.

Il n'y a pas eu de mouvement institutionniste néo-spiritualiste. Ni Moreno Nieto ni F. Giner, ses deux maîtres à qui *Clarín* dédie sa conférence sur l'esprit nouveau, en 1897, ni E. Benot, ni Unamuno, qui le sollicite à partir de 1895, ne parviennent à s'unir pour fonder un mouvement. Les voix sont éclatées et les convulsions spiritualistes sporadiques. Aucun échange, avant 1900, ne fera germer une école bergsonienne en Espagne. C'est une question structurelle de marche de l'histoire des Idées en Espagne, une querelle d'Anciens et de Modernes, dans laquelle les devanciers des Modernes ne trouvent pas aisément leur place, qui détermine cette non-réceptivité, ainsi qu'une question personnelle.

[280] *Id*., p. 312.

L'article « *Clarín* y Unamuno », de Manuel García Blanco, extrait de *Leopoldo Alas* Clarín[281], souligne par exemple l'impossibilité dans laquelle *Clarín* et Unamuno se sont trouvés de se lier d'amitié, d'établir une communauté spiritualiste de pensée, définie par un sentiment d'appartenance à une même fratrie spirituelle. Leopoldo Alas a toujours affiché un certain mépris devant le travail d'Unamuno ; il en a commenté quelques éléments, comme ses *Tres Ensayos*, où il ne peut s'empêcher toutefois de souligner sa malhonnêteté intellectuelle en un sens, en remarquant que celui-ci ne citait jamais aucun auteur[282]. C'est donc une succession conjoncturelle de mésententes, qui explique que le canal de diffusion d'un « bergsonisme espagnol » n'a pas pu se cimenter avant 1900.

Mais comment alors expliquer le transfert du bergsonisme dans le projet psychopédagogique espagnol, dans le cadre d'une volonté de régénération nationale, au cours des vingt années qui ouvrent le siècle ? La recherche d'une refonte de l'éducation, par un sédiment théorique moderne pour la pédagogie, se fait de plus en plus effrénée, notamment dans les années 1900. L'une des grandes quêtes de Giner est précisément cette fusion de la psychologie et de la pédagogie, et c'est dans cette recherche de schèmes ou philosophèmes que Bergson est réutilisé par les institutionnistes. La psychopédagogie s'invente alors comme science. Bergson, décrit par la presse espagnole, nous le verrons, comme un philosophe de l'élan vital, de l'intuitionnisme et de l'évolution créatrice, participe progressivement à l'élaboration et la définition d'une philosophie pédagogique institutionniste. Son activisme et son pragmatisme sont finalement reçus par l'institutionnisme, qui ne le considère plus comme un rejeton thomiste ou d'une métaphysique traditionnelle. Mais c'est par étapes que le bergsonisme apparaît comme constitutif du nouveau paradigme de l'école libérale : il passe de référent inconscient et non déclaré à un fondement conscient et révélé, autour des années 1910-1920 ; le voyage diplomatique de Bergson en Espagne, en mai 1916, sert ce processus de conscientisation. Bergson entre donc en Espagne par la lézarde ou faille que creusent l'intérêt et le besoin des institutionnistes de trouver des philosophèmes, susceptibles de dessiner les plans de la réforme essentielle et méthodologique de la pédagogie espagnole.

---

[281] M. García Blanco, « *Clarín* y Unamuno », *in* J. M^a. Martínez Cachero, *Leopoldo Alas* Clarín, Madrid, Taurus, coll. « Persiles », serie « El escritor y la crítica », 1988, p. 82-97.

[282] « No cita a nadie, todo lo dice como si aquellas novedades, que lo serán para muchos, se le hubieran ocurrido a él sólo, o como si no supiera él que ya han sostenido cosas parecidas otros. Pero no se crea que esto es por vanidad, por echarlas de inaudito, etc. » (*Clarín*, cité par M. García Blanco, *Id*., p. 89).

La deuxième promotion[283] institutionniste, divulgatrice d'un bergsonisme utilisable dans le cadre d'une régénération nationale

Ce sont bel et bien des institutionnistes, élèves de l'anti-métaphysicien Luis Simarro, et les plus convaincus, donc, des bienfaits de la psychologie expérimentale wundtienne, qui insufflent, dès 1900, du bergsonisme dans leurs théories psychopédagogiques. Qui d'autre, en Espagne, à cette époque, pouvait faire œuvre de rénovation philosophique ? Ce sont en effet eux qui s'ouvrent sur les idées européennes et qui veulent les utiliser pour libéraliser et moderniser leur système pédagogique. Ce sont donc eux qui traduisent, dès 1900, *Matière et mémoire*[284], lui offrant ainsi sa première traduction dans le monde, *L'Évolution créatrice*[285], en 1912, sa thèse en 1919[286], ainsi que de nombreux essais ou extraits de Bergson[287], notamment dans *La Lectura* ou le *BILE*, eux qui exposent didactiquement les thèses bergsoniennes et ce très tôt, au tournant du siècle.

Ce sont surtout trois grandes figures, trop souvent oubliées de l'historiographie actuelle, psychologique et philosophique, qui ont œuvré à la diffusion du bergsonisme en Espagne, peut-être plus encore qu'Unamuno ou Ortega y Gasset. Ce ne sont pas des conservateurs, soutiens inconditionnels de l'école traditionnelle encyclopédique, intellectualiste et mémoristique, mais bien des hommes de gauche[288], libéraux et progressistes, qui font connaître le bergsonisme au tout début en Espagne, pour la

[283] *Clarín* a appartenu à la première promotion de la *ILE*, Martín Navarro y Flores, J. Besteiro, Domingo Barnès, J.-V. Viqueira, ou encore Antonio Machado à la deuxième et enfin, Juan Ramón Jiménez, J. Ortega y Gasset, Manuel García Morente ou L. Luzuriaga, à la troisième.

[284] C'est le professeur Martín Navarro y Flores qui traduit ce deuxième ouvrage extrêmement technique de Bergson : *Materia y Memoria*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1900.

[285] *La Evolución Creadora*, traducción de Carlos Malagarriga, Madrid, Editorial Renacimiento, 1912.

[286] *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia,* traducción de D. Barnès, Madrid, Francisco Beltrán, Biblioteca Moderna de Filosofía y ciencias sociales, 1919, republiée en 1925.

[287] *L'énergie spirituelle*, qui date de 1919, est traduite, en 1928, par Eduardo Ovejero y Maury (*La Energía Espiritual*, Daniel Jorro, Biblioteca Científico-Filosófica, Madrid).

[288] C'est d'ailleurs à l'Athénée et à la Résidence des Étudiants que Bergson se rend, lors de son voyage officiel en Espagne, en pleine guerre, en mai 1916. Et le numéro du 4 mai 1916 de la revue *España* (67-II) rapporte la méfiance et l'hostilité avec laquelle la droite espagnole de l'époque voit ce voyage d'académiciens français dans son pays : « Las derechas españolas, con esa intolerancia e incomprensión que les singulariza han visto con recelo esta visita, en parte porque los ilustres huéspedes son franceses, y en parte porque no pertenecen a ninguna escuela ultramontana ». À cette période d'ailleurs, Bergson se met à représenter, de façon explicite, une figure de projections politiques ; le numéro du 11 mai de la même revue rend compte du rejet, par les journaux de droite d'une façon générale et du fait de leur appartenance philosophique « néoscolastique », de la figure de Bergson : « Los periódicos de la derecha, después de haber intentado burlarse, con la gracia y finura que les caracteriza, de Bergson desde el pináculo de su filosofía tomista […] ».

refonte de l'école et du mouvement pédagogique plus largement, dans une perspective sociale de vulgarisation de la culture : Martín Navarro y Flores, Domingo Barnès et Juan-Vicente Viqueira.

Martín Navarro y Flores

Traducteur de Bergson, Martín Navarro écrit parallèlement d'autres ouvrages de psychologie, notamment *Nociones de Psicología*[289], en 1906. Il est un des tous premiers à faire connaître Bergson, après *Clarín*, aux Espagnols, à lézarder le mur de leur méconnaissance. *Nociones de Psicología* est le premier livre qui traite du bergsonisme, de façon systématique, et qui le classe dans une taxinomie des psychologies existantes à cette époque, dans la catégorie « psychologie d'introspection ». Dès le prologue de son livre, Martín Navarro souligne son souci didactique d'offrir à ses lecteurs un travail simplifié et utilisable. Il illustre la volonté des institutionnistes de donner des fondements, un socle théorique à la science pédagogique, d'où l'emploi omniprésent dans la presse de cette époque du terme de « psychopédagogie » ; cette isotopie traduit la filiation de cette deuxième promotion d'institutionnistes avec Giner, dont l'un des buts centraux étaient, nous le disions, de donner un socle psychologique à sa pédagogie nouvelle. Dans cette organisation didactique des formes et méthodes des psychologies actuelles, Navarro met en dialogue Bergson avec les partisans de la psychophysique. Il souligne que la psychophysique est l'un des objets les plus discutés actuellement en

[289] *Nociones de Psicología*, Tarragona, (s.n.), tipografía de F. Asís e Hijo, 1906. Un article intéressant, publié en 1907, dans la revue institutionniste *La Lectura*, de M. García Morente – qui écrira en 1917, un livre sur Bergson, *La filosofía de Bergson* (Residencia de estudiantes) –, intitulé « A propósito de un libro nuevo de psicología », insiste sur le caractère didactique de cet ouvrage, qui se veut simple et éclairant sur le mouvement actuel des Idées en psychologie :

> Don Martín Navarro Flores, profesor del Instituto de Tarragona, ha publicado un libro titulado *Nociones de Psicología*. Este libro no es tan sólo una guía para el trabajo de los jóvenes estudiantes, sino que el autor ha querido también que pueda servir para las personas deseosas de informarse de los principales problemas que actualemente plantea la Psicología, y serles como « un manual que los oriente para lecturas de más empeño ». El que se interese por las cosas psicológicas tendrá que agradecer al Sr. Navarro y el trabajo (no pequeño ciertamente en estos días) de haber recogido y condensado en un librito las direcciones actuales de la Psicología. Esta exposición […]está hecha con una claridad y sencillez admirables que no quitan a la información nada de su exactitud y precisión. (*La Lectura*, 1907-2, p. 365).

psychologie[290]. Bergson est enfin médiatisé, sous sa plume, comme incarnant l'un des critiques du parallélisme psychophysique et de la psychologie expérimentale :

> Hoy nos encontramos en una reacción completa en este respecto; no faltan psicólogos tan autorizados como Münsterberg, G.E. Müller Jodl, Bergson, etc., que sostengan decididamente que es imposible aplicar a los fenómenos psíquicos una medida cuantitativa, como puede hacerse con las cosas materiales; o lo que es lo mismo, que hay que desterrar la matemática de la investigación psicológica (p.47).

De même, au chapitre XVI sur le « Caractère de la représentation du temps », Navarro expose didactiquement les thèses de Bergson, qu'il a traduites six ans auparavant dans *Matière et Mémoire*, et notamment l'idée que le temps n'est pas un absolu mais relatif à notre ressenti, à l'état de conscience dans lequel on se trouve :

> Este influjo del sentimiento en la elaboración de la noción del tiempo, se advierte todavía más al apreciar su magnitud. Cuando los estados de conciencia que se suceden van acompañados de un estado afectivo agradable, como la atención no se fatiga, el tiempo nos parece corto ; por el contrario, en los estados penosos por el dolor o par la impaciencia, solemos calificar su curso de una lentitud intolerable (p. 135).

Au chapitre XVII, « L'idée de notre personnalité », il reprend les idées qui n'ont, en revanche, pas encore été traduites, en 1906, de la thèse de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Sans le citer, il reprend sa critique atomiste et associationniste, qui implique une « conception défectueuse du moi, et de la multiplicité des états de conscience[291] ». Pour Bergson, « les états de conscience sont des progrès, et non pas des choses » ; « ils vivent et, vivant, ils changent sans cesse » (*Essais*, p. 129) :

---

[290] « Tal vez no exista ningún otro problema psicológico que haya motivado mayor número de discusiones y análisis y una literatura más abundante. Al plantearse de un modo claro y preciso, se le tuvo como la clave que nos haría conocer de una vez para siempre, la solución del problema del conocimiento, en lo que afecta a la relación que media entre lo físico y lo psíquico, entre el mundo exterior y nuestro espíritu, y hasta la pretensión de Herbart de dar a la psicología un carácter matemático, se consideraba realizada por este camino », M. Navarro y Flores, *Nociones…*, p. 47).

[291] *Essai*, *in Œuvres*, 2001, au sous-chapitre « Le déterminisme psychologique » du chapitre III : « De l'organisation des états de conscience. La liberté » : « Le déterminisme associationniste se représente le moi comme un assemblage d'états psychiques » (p. 105). « Le moi touche en effet au monde extérieur par sa surface ; et comme cette surface conserve l'empreinte des choses, il associera par contiguïté des termes qu'il aura perçus juxtaposés : c'est à des liaisons de ce genre, liaisons de sensations tout à fait simples et pour ainsi dire impersonnelles, que la théorie associationniste convient. Mais 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

> Nous atteignons le premier [moi] 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. (*Essais*, p. 151)

Et voici donc ce qu'écrit M. Navarro, en 1906 :

> En ese lazo de continuidad precisamente, que a primera vista se podría juzgar sin importancia, es donde hay que buscar la causa de que nuestra vida mental no sea un amontonamiento de hechos disgregados, y sí un proceso, un desarrollo incesante como es todo lo vivo. Esa es también la cadena que une a nuestros estados de conciencia, y los pone en condiciones para que pueda surgir la idea de nosotros mismos.
> Aun en la contemplación de las cosas nuevas, hay también enlace de nuestros estados anteriores con lo actual; por una parte, el tono de sentimiento que experimentamos antes de la contemplación, se funde con el que éste nos produce; y por otra, ya hemos visto que, para obtener una percepción clara de un objeto, hemos de adquirir de él varias imagenes, y ser después reconocidas, como tales, mediante lo cual, se establece la continuidad que siempre existe en nuestra conciencia entre el fénomeno que aparece y el estado en que ella se encuentra. […] Es preciso acudir por un lado a esta continuidad de nuestra vida psíquica, condicionada por un lado por el sentimiento, y por otro, por el poder del reconocimiento de los estados mentales, por la memoria, para encontrar la raíz de la representación de nosotros mismos (*Nociones*, p. 147-148).

Navarro décloisonne les matières. C'est une psychologie philosophique, utilisable en éducation, que M. Navarro nous propose dans ses *Nociones de psicología*, d'autant qu'il fait le lien entre la psychologie de W. James, très proche de Bergson, avec la pédagogie actuelle, anti-intellectualiste, qui rejette le « livresque » (p. 194) ; l'enfant ne doit lire que si cela réveille en lui l'envie, l'impulsion et la volonté.

Enfin, il poursuit son exposé didactique sur la polymorphie des psychologies, dans son autre grand ouvrage de psychologie, *Manual de Psicología experimental*[292], qui date de 1914 et qui marque l'attachement de beaucoup des institutionnistes espagnols à la méthode expérimentale, wundtienne ou fechnerienne, malgré les avancées importantes,

---

cessent de se juxtaposer pour se pénétrer, se fondre ensemble, et se teindre chacun de la coloration de tous les autres » (p. 108).

[292] *Manual de Psicología experimental*, Tarragona, Imprenta de José Pijoán, 1914.

avant 1914, des psychologies critiques, qui clament « la imposibilidad de aplicar los números a los fénomenos mentales » (p. 305).

Navarro fissure ainsi la science psychologique renouvelée, en faisant une place, dans la modernité, aux psychologies de l'introspection, comme le bergsonisme, qui une fois révélées et exposées, deviennent « utilisables » en psychopédagogie.

Domingo Barnès

Domingo Barnès[293], qui est secrétaire du Musée Pédagogique National, dès 1902[294], fait aussi beaucoup pour la diffusion du bergsonisme en Espagne, à travers une lecture essentiellement pragmatique de celui-ci, comme philosophie de l'action. Il participe notamment à sélectionner, lorsqu'il s'occupait de la section « Revista de revistas[295] » dans le *BILE*, beaucoup d'articles allemands, anglais, américains, français, suisses, pétris de bergsonisme, dans la perspective ginérienne d'offrir un modèle théorique à la nouvelle pédagogie de l'action et de la vie, ne le citant pas toujours directement. Il travaille ainsi notamment sur le pragmatisme américain et français, sur l'activisme de l'École de Genève, de l'Institut Jean-Jacques Rousseau, d'A. Ferrière[296], E. Claparède,

[293] Domingo Barnès (1879-1940) est une personnalité passionnante dans le cadre d'une étude sur l'utilisation du paradigme bergsonien dans la (re)constitution d'une science de l'éducation. Il est tout d'abord l'un des protégés de Giner. Il participe à toutes les revues les plus « modernistes », à la pointe du courant des Idées européennes ; il écrit ainsi dans *La Lectura*, le *BILE*, *España Moderna*, la *Revista de Occidente*, la *Revista de Pedagogía*, entre autres. Il est surtout passionné par la science païdologique et pédagogique, que ses amis Claparède ou Piaget définissent. Il sera aussi professeur à la *Escuela de Estudios Superiores del Magisterio*. Son souci de constitution d'un socle théorique psychopédagogique l'amène à s'engager dans le domaine éditorial, notamment la maison d'édition *La Lectura* ; il jouera aussi un rôle considérable pour la bibliothèque du Musée Pédagogique, qui est, à cette époque, l'une des plus grandes d'Espagne. Son livre de 1917 sur les sources pour l'étude de la païdologie, *Fuentes para el estudio de la paidología* (Madrid, Imp. de la « Rev. de Arch, Bibl. y Museos »), atteste sa volonté de se constituer comme médiateur d'une diffusion et vulgarisation des pensées européennes, liées à la pédagogie, vecteur du développement de la pensée auquel doit aussi servir le Musée : « el Museo Pedagógico llevó a cabo una importante tarea actuando de puente para introducir en España los principios científicos y metodológicos, los medios y recursos pedagógicos que habían dado ya buenos resultados o se prometían fructíferos en otras latitudes... Durante mucho tiempo será el organismo técnico de información y documentación más importante de nuestro país. » (García Del Dujo, *Museo Pedagógico Nacional (1882-1941): teoría educativa y desarrollo histórico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Instituto de Ciencias de la educación, 1984, p. 84).

[294] Il prendra la succession de Cossío au poste de directeur du Musée, en 1929.

[295] Cette section est une sorte de fenêtre sur l'Europe et la marche des idées modernes, à travers les articles extraits de la presse étrangère qui y sont traduits.

[296] Dans *Domingo Barnès: psicología y educación* (Alicante, Instituto de cultura « Juan Gil-Albert »-Diputación de Alicante, 1993), Rosa María Carda Ros et Helio Carpintero rendent compte de l'influence de Bergson sur le pédagogue suisse, A. Ferrière : « Ferrière fija en 1912 las características de las Escuelas Nuevas y adopta como fundamento de la pedagogía activa el concepto bergsoniano del "élan vital" […] » (p. 37).

puis J. Piaget. Il connaît très bien les psychologues de l'École suisse[297] – avec qui il entretient un lien amical, en particulier avec Claparède – et sur lesquels nous reviendrons ; ceux-ci ont beaucoup participé à la diffusion indirecte du bergsonisme en Espagne, par l'assimilation et réappropriation particulière qu'ils en ont fait. C'est sans doute D. Barnès qui a participé à cette propagation du bergsonisme en Espagne, par la médiation de l'École de Genève, dont il publia et traduisit d'innombrables travaux[298]. En effet, l'activisme de Claparède, Ferrière et Piaget, est emprunt de « philosophèmes » bergsoniens.

Il est aussi spécialiste en païdologie[299], et dans son ouvrage *Fuentes para el estudio de la paidología*[300], il fait de Bergson l'un des nombreux fondements de la science nouvelle. Le philosophe de la durée et de l'action[301] y est rangé parmi les sources « utilisables » en pédagogie[302]. Durant toute la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, le souci de définition d'un socle théorique pour l'éducation dont le bergsonisme constituerait l'un des composantes, est omniprésent dans la presse. D. Barnès est l'un

---

[297] E. Claparède, A. Ferrière, J. Piaget sont quelques uns des héritiers de la psychologie de l'immanence de J. J. Rousseau et Pestalozzi.

[298] Dans *Domingo Barnès: psicología y educación*, Rosa María Carda Ros et Helio Carpintero soulignent d'ailleurs l'influence du bergsonisme dans la psychologie de Claparède, elle-même très influente en Espagne :

> Claramente la obra de Barnés se ve fuertemente influenciada por todo lo que significa la Escuela Activa, representada por el activismo de Claparède en que confluyen las ideas teóricas del pragmatismo, el pensamiento de Bergson y la influencia de la escuela del trabajo de Kerschensteiner. De acuerdo con Rousseau, Pestalozzi, Fröbel, Montessori, etc., es la actividad espontánea personal y productiva el eje central de esta psicología y pedagogía, dominadas por un respeto al niño, a sus predisposiciones e intereses en una atmósfera de libertad y de actividad espontánea (p. 104).

[299] Il définit cette science, à la p. 52 de ses *Fuentes*, comme la science du développement de l'enfant. Son champ d'investigation est constitué par les phénomènes de ce processus de développement de l'enfant, physique et psychologique, ainsi que les influences qu'il reçoit, internes, externes, sociales et scolaires.

[300] Rosa María Carda Ros et Helio Carpintero écrivent, au chapitre III « Barnés escritor » de *Domingo Barnès*, à propos de ce livre : « Su libro *Fuente para el estudio de la Paidología*, 1917, representa un gran esfuerzo por la recopilación, recogida y clasificación de la bibliografía más significativa a nivel internacional sobre este tema, cuyo saber estaba todavía sin estructurar. Su propósito fundamental, según nos dice, era « acercar las fuentes al público facilitando su uso » (p. 58).

[301] Bergson apparaît, principalement depuis la publication en 1907 de *l'Évolution créatrice*, comme le philosophe de l'action, comme le représentant et le diffuseur du pragmatisme américain, de W. James notamment, et qui passe en Espagne par le philosophe de la durée.

[302] Binet, le psychologue expérimentaliste français aux côtés de Th. Ribot, est sans arrêt cité dans ses références bibliographiques ; Barnès cite aussi dans ses *Fuentes* les articles « El esfuerzo interior », de Bergson, de janvier 1902, comme source bibliographique susceptible de participer à la constitution d'une science espagnole païdologique, l'article de G. Rageot, de juillet 1907, « La evolución creadora según Bergson », et un article de G. Heymans, « Las dos memorias de M. Bergson » (an XIX, 1913), dont il cite un extrait important. Il renvoie aussi beaucoup au Congrès de Bologne de 1911, au cours duquel Bergson avait triomphé, comme nous l'avons vu, à travers l'article publié dans *La Lectura* (mai 1911) et traduit de *La Voce* (20 avril 1911).

des acteurs de la constitution de la science psychopédagogique. Il faut aussi citer M. Sánchez Rufino Blanco, l'autre grand bibliographe de la pédagogie de cette époque, qui classe les œuvres à des fins utilitaires[303]. Les Espagnols montrent alors une grande difficulté à décloisonner les disciplines ; ils les segmentent. Ils manquent souvent de distance. Bergson n'est cité que par l'intermédiaire de deux auteurs, dans cette bibliographie de S. Rufino Blanco : F. Grandjean, *Esquisse d'une pédagogie inspirée du bergsonisme* (Genève, 1917) et *La méthode intuitive de M. Bergson. Essai critique*[304], de M. T. L. Penido. Ce sont les deux seules références que le bibliographe, le plus réputé de l'époque en matière de pédagogie, fait à Bergson. Cela ne peut qu'étonner, étant donné l'impact qu'a la philosophie bergsonienne dans la refonte du paradigme psychopédagogique, mais certes d'abord de façon détournée, indirecte, « lézardante ».

D. Barnès diffuse lui, de façon plus explicite, l'idée du bergsonisme comme paradigme viable et solide pour la constitution d'une psychopédagogie nouvelle[305]. Il s'affilie à l'école intuitionniste, pragmatique et vitaliste, contre l'école scolastique, « de l'instruction », de la mémorisation mécaniste, intellectualiste et non-spontanée. Il contribue à porter le modèle intuitionniste de Rousseau et Pestalozzi, construit autour d'une pédagogie de l'immanence. Son article intitulé « Rousseau como precursor de la paidología[306] » fait du rêveur des promenades solitaires l'un des socles de la science païdologique. Barnès explique que, pour Rousseau, la vie ne nous vient pas des *Lumières*, « mais du sentiment, de l'instinct, du fond original de la nature » (p. 36). Exactement comme Bergson le clamera à travers ses livres, influencé par Rousseau, pour qui il avait une immense considération, le philosophe des *Contemplations* voit dans l'encyclopédisme et l'intellectualisme, un obstacle à l'éclosion du vrai moi ; la

[303] Dans *Bibliografía pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, primer tomo, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1907. *Bibliografia pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, Cuarto tomo, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1912. *Bibliografia pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, Tomo quinto, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1912. Índices. *Bibliografia pedagógica del siglo XX, 1900-1930*. Tomo I. Letras A-Li. Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1932. *Bibliografia pedagógica del siglo XX, 1900-1930*. Tomo III, Índice alfabético de materias, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1933.

[304] M. T. L Penido, *La méthode intuitive de M. Bergson. Essai critique,* Thèse présentée à la faculté des lettres de Fribourg en Suisse pour obtenir le grade de docteur, Genève, Université de Fribourg, faculté de lettres, 1918.

[305] D'ailleurs, comme il dit dans son article « La pedagogía del pragmatismo », (*BILE*, XLV, 1921, p. 72-74) : « Debe estar, pues, atento el pedagogo a la filosofía de su época, porque, a la larga, en ella y de ella ha de nutrir su ideología profesional » (p. 72).

[306] D. Barnés, « Rousseau como precursor de la paidología », p. 36 (*BILE*, XLI, 1917, p 35-38).

source créatrice de vie est immanente à l'individu. Elle est centrifuge : « Las « letras » y las artes que Rousseau considera perniciosas, son las de su época, y principalmente las de los enciclopedistas, eruditas e inaccesibles para el pueblo, contrarias a la espontaneidad y a la verdadera originalidad, y que vienen al individuo desde fuera y no brotan desde dentro, del fondo de la naturaleza : literatura complicada, envejecida y refinada. » (p. 36) Rousseau y est décrit comme le pédagogue de la vitalité, de la sincérité et de la spontanéité.

Or, Bergson apparaît comme l'un des héritiers contemporains de la pédagogie rousseauiste de l'immanence, dans laquelle l'introspection apparaît comme la condition de possibilité d'une insertion physique de l'individu dans le monde, de son action. Barnès fait ce lien entre introspection et pragmatisme. En effet, dans son livre *Ensayos de pedagogía y filosofía*[307], au chapitre « La pedagogía del pragmatismo », Barnès insiste sur cette idée pragmatique et bergsonienne, que « sobre el hábito, la conciencia permite al hombre el ensayo, el experimento, el avance en lo desconocido que el espíritu anticipa, la proyección en un porvenir que será ya elaborado por el proceso de la experiencia, pasión y acción a la vez » (p. 35)[308]. De même, dans un article intitulé « El material de enseñanza[309] », Barnès critique les conceptions « mecanicistas e intelectualistas » ; il reprend ici des termes bergsoniens pour les dénoncer :

> Los conceptos mecanicistas e intelectualistas reunidos y triunfantes alejan al niño de la acción y suprimen en él la espontaneidad, presentándoles resultados en vez de procesos […]. Como tales resultados, sin el esfuerzo que los engendrara, es costumbre ofrecer al niño libros, pensamientos cristalizados, cuidar que fecunden el suyo, a máquinas y aparatos que nada dicen a su espíritu, porque para él no tienen vida, puesto que sólo puede ser viva para el niño la máquina si puede recorrer su proceso constructivo. (p. 103-104)

[307] D. Barnès, *Ensayos de pedagogía y de filosofía*, Ediciones de *La Lectura*, Ciencia y educación, 1926-27 (?). Tous les chapitres de ce livre ont été publiés dans le *BILE*, *La Lectura*, etc., parfois plus de dix ans avant sa publication, dont la date est encore incertaine.

[308] Il ajoute plus loin, en intertextualité avec Bergson : « Deseos y apetitos insatisfechos y una curiosidad ávida y sostenida, impulsarán a la personalidad a un ensayo y a una experimentación continuos, y puesto que el pensar surge en el hacer, y no es sino un hacer consciente y reflexivo peculiar al hombre, que éste haga su vida como el artista realiza la obra de arte ». Sa dernière comparaison est une allusion claire à Bergson, qui relie toujours la véritable action libre à celle d'un artiste, qui plonge dans les entrailles de la durée.

[309] « El material de la enseñanza », *in Ensayos de pedagogía y filosofía*, p. 103-104.

C'est incontestablement le bergsonisme qui nourrit ce discours et qui se trouve implicite, mais omniprésent dans cette peinture des contours de ce que doit être la pédagogie nouvelle, en guerre contre la pédagogie conservatrice : « La corriente mecanicista e intelectualista tradicional en la enseñanza ha sido tan poderosa, que ha conseguido desvirtuar, ya que no suprimir, los dos esfuerzos más poderosos realizados en la pedagogía para acercar al niño a la acción y a la vida » (p. 104).

Bergson apparaît toujours dans les articles recensés par Barnès et des autres institutionnistes de cette époque, comme un philosophe néo-romantique, digne continuateur du rousseauisme, pragmatique, d'autre part, dont l'élan vital, créateur, et l'énergie spirituelle poussent à l'action. Ainsi, Barnès, à la section « Revista de revistas » de *La Lectura*, parue en septembre 1918, reprend un article paru dans la *Revue Bleue* (3-10 août 1918), intitulé « Henri Bergson », écrit par Paul Gautier. Il y montre que le bergsonisme consiste à critiquer le mécanisme « que representa el mundo como una vasta máquina, de la que se han desterrado la libertad, el alma y la creación », qu'il remplace par la « espontaneidad » (p. 91). Puis, après avoir montré que le bergsonisme est une pensée de l'intuition, il conclut : « Esta filosofía de la vida lo es, por consiguiente, de la acción. Presentándola como creadora […] nos invita a obrar. » (p. 93).

Barnès, par la multitude de ses articles, dont on ne peut ici rendre compte exhaustivement, participe donc, à faire du bergsonisme l'une des composantes de la nouvelle psychopédagogie espagnole, comme intuitionnisme, vitalisme et pragmatisme. Le bergsonisme lézarde à son tour le modèle de l'ancienne école, encore largement prédominante en Espagne, au début du siècle.

Juan-Vicente Viqueira

Le troisième grand oublié, vecteur de la modernisation intellectuelle espagnole, est celui dont on entend dire, parfois, qu'il était le grand philosophe qu'aurait dû engendrer l'Espagne à cette époque, une sorte d'Ortega y Gasset avant l'heure, prématurément décédé : Juan-Vicente Viqueira (1886-1924) fut élève de Bergson, en 1902, au Collège

de France[310]. C'est lui qui écrit, en 1919, la première monographie espagnole spécialisée en psychologie de l'éducation, *Introducción a la psicología pedagógica*[311], dans laquelle Bergson est absolument omniprésent. Viqueira fait référence plusieurs fois à Bergson dans la bibliographie de l'ouvrage ; et c'est à l'ensemble des œuvres du philosophe qu'il renvoie et qu'il analyse dans ce livre qui signe l'officialisation et le durcissement de la composante bergsonienne dans le nouveau socle psychopédagogique. C'est aussi Viqueira qui écrit, dans le *BILE* du 30 novembre 1918 (tome XLII, n° 704), l'article majeur « La crisis de la psicología experimental[312] », qui marque le déclin du paradigme de la psychologie expérimentale au profit de la psychologie intuitive, dont Bergson est alors la figure de proue[313]. L'article de *La Voce* sur le Congrès de Bologne, datant d'avril 1911, attestait déjà ce changement de socle théorique, en Europe[314]. Dans les années 1920, Bergson est promu officiellement comme base théorique du mouvement de régénération pédagogique en Espagne[315]. Dans tous les livres antérieurs et postérieurs

[310] Helio Carpintero, dans *Historia de la psicología en España*, raconte que le voyage de Viqueira en France, en 1902, pour se soigner, fut l'occasion, pour cet élève de Giner et de Simarro, de découvrir la philosophie bergsonienne : « Esa salida a Europa fue no sólo una búsqueda de la salud perdida, sino también una salida intelectual, que hizo de Viqueira uno de los contadísimos españoles alumnos de Bergson ».

[311] J. V. Viqueira, *Introducción a la psicología pedagógica,* Madrid, Francisco Beltrán, Librería española y extranjera, 1919.

[312] P. 346-348.

[313] « En breve, lo que la crítica de los últimos tiempos ha traído consigo es sustituir la antigua concepción cuantitativa de la vida mental por una concepción cualitativa, entendiendo por cualitativa aquella que pretende que los fenómenos mentales no son mensurables como los físicos, y por cuantitativa, la contraria » (p. 346). Il reprend l'opposition bergsonienne du quantitatif et du qualitatif. Son article montre que, comme les phénomènes de conscience ne sont pas des agrégats de parties, leur mesure ou analyse expérimentale sont impossibles. Il conclut, toutefois, à l'instar de Bergson, qui propose une métaphysique positive, basée sur l'expérience : « Sin embargo, obraríamos precipitadamente concluyendo de lo anterior que en la realidad cualitativa de la conciencia no es posible emplear el experimento, el método experimental » (p. 348).

[314] D'ailleurs, la multiplication des articles de Le Roy sur Bergson, dans ces années-là, est cause ou symptôme du nouveau regard posé par les Espagnols sur Bergson. On peut notamment relever l'article paru dans *La Lectura*, en janvier 1912 (año XII, n°133, « Revista de revistas francesas », par D. Barnès, p. 423-425), extrait de *La Revue des deux mondes*, « La filosofía de Bergson », par Le Roy, dans lequel le bergsonisme apparaît comme une philosophie révolutionnaire : « La revolución operada por esta escuela filosófica es tan importante como la kantiana y la socrática. » (p. 423) « Lo que si es cierto es que, con (sus libros), empieza algo nuevo para la historia del pensamiento humano » (p. 425). Celui de janvier 1915, extrait de la section « Revista de revistas » (año XV, tomo primero, n°169, p. 215-222), intitulé « Los problemas fundamentales de la filosofía bergsoniana », par P. E. Negrete, souligne aussi la modernité du bergsonisme : « […] esa filosofía que E. Le Roy nos presenta como nueva y como una de las obras más características, […] de nuestra época, sólo comparable en importancia a la revolución kantiana o aun a la revolución socrática » (p. 216). L'isotopie de la « révolution », présente dans la presse espagnole, notamment institutionniste, qualifie désormais le bergsonisme.

[315] Le premier article de la toute nouvelle revue pédagogique, *Revista de pedagogía*, créée, en 1922, par J. Luzuriaga, de Luis Zulueta, intitulé « La vela en el horizonte. Una pedagogía más moderna » (I-1922, año I, núm. I, p. 1) le montre.

à cette monographie spécialisée en psychopédagogie, Viqueira parle de Bergson, dans ses *Elementos de ética* (1919), dans son *Historia de la filosofía* (1923), et surtout dans son livre magistral *La psicología contemporánea*[316], posthume (1930), mais dont les chapitres ont été publiés progressivement dans le *BILE*, au cours des années 1920. Le chapitre IV est entièrement consacré aux « Idées psychologiques de Bergson ». Et la lecture de ce chapitre permet de corriger cette idée que seul Manuel García Morente aurait contribué à faire connaître didactiquement le bergsonisme aux Espagnols. Il y souligne l'« importance capitale »[317] des problèmes psychologiques soulevés par le bergsonisme, et classe, lui aussi, le bergsonisme dans la « Psicología introspectiva », dont les référents historiques principaux sont cités, Rousseau (1712-1778) ou Maine de Biran (1766-1842). La filiation de Bergson aux idéologues de l'introspection est, une fois de plus, mise en valeur. Il expose de façon magistrale la portée psychologique de la philosophie bergsonienne. Après la *Psicología contemporánea*, de J. Vicente Viqueira, plus aucun intellectuel espagnol ne peut ignorer la teneur du bergsonisme.

Importer le ciment théorique d'Europe : résidents de la RDE et boursiers de la Junta para ampliación de estudios

Ces trois grands acteurs de la modernisation psychologique et philosophique espagnole et de la diffusion du bergsonisme en Espagne ne sont évidemment pas seuls dans cette œuvre de divulgation et vulgarisation philosophique. La Junta para ampliación de estudios, ou le microcosme d'énergie spirituelle qu'était la Résidence des étudiants, ont beaucoup œuvré à véhiculer et transporter un « bergsonisme espagnol ». En cela, l'utilisation de la méthode des vies croisées[318] semble nécessaire pour rendre

[316] *La psicología contemporánea*, Barcelona/Buenos Aires, Editorial Labor, S.A. 1930.
[317] P. 113.
[318] Álvaro Ribagorda, dans un article intitulé « La Residencia de Estudiantes. Pedagogía, cultura y proyecto social » (Seminario de Investigación de Historia Contemporánea (UCP), Curso 2007-2008, 6ª sesión : 3-IV-2008), qui veut ébaucher l'objectif de la thèse doctorale qu'il est en puissance, explique que :

> La metodología aplicada al desarrollo de esta investigación responde a una combinación de varios de los modelos epistemológicos que se suelen aplicar a la historia de la cultura, con los que se plantea un análisis del microcosmos que supuso la Residencia. Se utilizan para ello diversos elementos de la historia intelectual y de la historia social de la cultura, así como de una sociología, una historia sociocultural y una historia de la vida cotidiana de los intelectuales, incorporando además una particular atención a los sujetos.

compte de l'espace de rencontres, d'influences et de passation que la Résidence a été. Álvaro Ribagorda souligne, dans son article sur la Résidence, le tissage de pensées qu'elle a permis :

> Personas como Manuel García Morente, Luis de Zulueta, Eugenio d'Ors – que vivió varias temporadas en la Residencia– , el Marqués de Palomares, Unamuno – que solía alojarse allí en sus frecuentes visitas a Madrid –, *Azorín* y Ortega, en sus continuas visitas, sus charlas amistosas y sus conferencias, fueron imprimiendo el carácter que definía el ambiente cultural de la Residencia, y fueron haciendo de ella un importante núcleo cultural, al mismo tiempo que proyectaban sobre aquellos selectos estudiantes sus aspiraciones para la transformación de España (p. 7).

D'Ors fut, par exemple, un jalon essentiel dans la chaîne[319] de propagation du bergsonisme, dont il a proposé une lecture lui aussi pragmatique et néo-romantique, bien qu'il s'y oppose et propose une philosophie classique de dépassement du bergsonisme néo-romantique. Il n'appartient pas directement au cercle madrilène de l'Institution mais se sent, en revanche, très proche de la figure de Don Francisco, comme il l'appelle, et aime fréquenter la Résidence. Il y connaît M. García Morente, qui a aussi assisté aux cours de Bergson au Collège de France, entre 1903 et 1905, Ortega y Gasset, qui dit avoir été à Paris avant 1900[320], *Azorín*, qui connaît Bergson, par

---

> Uno de los elementos fundamentales ha sido la elaboración de una serie de reconstrucciones biográficas, en las que he prestado especial atención a la percepción de los propios protagonistas, tomando como referencia el método biográfico y las historias de vida cruzadas, derivados de la sociología y la antropología social, adaptados a los enfoques u niveles de análisis propios de la historiografía, tratando de superar la subjetividad de estas mediante su contextualización en una explicación de conjunto, como demandaba Bourdieu (p. 2).

Et il cite en note, en dehors de Pierre Bourdieu, Pujadas, Joan J., *El método biográfico : el uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992, et López-Barajas Zayas, Emilio (Coord.) : *Las historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología*, Madrid, UNED, 1996.

[319] Alors que l'on ne peut pas parler de « chaîne » dans la diffusion du bergsonisme en Espagne, avant le début du XX^e, parce que seules des personnalités isolées, mêmes charismatiques, s'intéressent à lui, avec la création de ces établissements institutionnistes, un lien, une continuité, une transmission deviennent possibles.

[320] Dans ses *Obras Completas* (tomo VII, 1902-1925, obra postuma, Madrid, Taurus, 2007), dans la leçon V, intitulée « El problema y la duda », extrait de « Sistema de psicología », en 1915, il écrit :

> Acaso un día este género de visión tengamos que llamar « intuición ». Pero es este vocablo tan peligroso que haríamos mejor en dejarlo por hoy quieto en un rincón : es una palabrea que puede dispararse por la culata y, en efecto, se ha disparado no pocas veces a lo largo de la historia europea. […] En fin, hace veinte años fue en pleno Paris y por obra y gracia del señor Bergson. Las consecuencias graves no lo han sido tanto porque ello es que no se ha hecho al señor

l'intermédiaire de son maître *Clarín*, sans doute depuis la conférence de ce dernier de 1897, à l'Athénée, sur l'« esprit nouveau », qu'il a retranscrite pour le journal *El Globo*[321], ou encore Unamuno, qui a lu Bergson, avant 1900, comme le montre sa correspondance avec *Clarín*.

C'est au printemps 1905 que d'Ors noue ses premiers contacts avec la *ILE*, à Madrid. Puis, très vite, il part comme correspondant à Paris, à partir de 1906, pour la *Veu de Catalunya*[322], et parallèlement, la *Diputación provincial de Barcelona* lui octroie, en 1908, une bourse pour y étudier les méthodes d'enseignement à l'Université. Il doit rendre deux mémoires afin de justifier son séjour en France ; le premier est intitulé « La crítica y los métodos de la ciencia contemporánea » ; il y examine le réalisme temporel de Bergson, qu'il admire, mais qu'il critique. Il fréquente, pendant ce séjour, la communauté scientifique de Th. Ribot, A. Binet ou encore P. Janet, ainsi que le positiviste comtien, Charles Maurras, chef de file du mouvement royaliste de *L'Action française*. D'Ors écrit par la suite de très nombreuses gloses sur Bergson, que l'on peut trouver compilées dans *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*[323], et qui seront reçues, « en chaîne », par les membres de la RDE, dès 1906, ou alors dans son *Nuevo Glosario I*[324], au chapitre « U-turn-it » (1921), dans les articles « Un mitín de filósofos en Oxford », « De la sensibilidad », au chapitre « Los diálogos de la pasión meditabunda » (1922), dans l'article « El cultivo de Hereje », au chapitre « El molino de viento » (1923), à l'article « Vernon Lee », etc., ainsi que dans son *Nuevo Glosario II* ; il ne cesse d'y insister sur l'anti-intellectualisme et le pragmatisme de Bergson. Il participe ainsi, à l'instar d'autres institutionnistes, à remodeler le bergsonisme, en le médiatisant comme philosophie vitaliste de l'action. D'Ors arrive à Paris, au moment où Bergson est au faîte de sa gloire, et peu de temps avant que *l'Évolution créatrice* ne soit

---

Bergson tanto caso como a Fichte y Schelling, ni como al venerable Plotino, el nieto fecundo del divino Platon.

[321] Après avoir été littérairement influencé par Bergson, autour des années 1900, ses articles publiés dans le journal de droite, *ABC*, démontrent sa virulente hostilité, dans les années 1910-1920, notamment, envers le pragmatisme et le bergsonisme.
[322] Ses gloses, écrites depuis Paris pour la *Veu*, seront traduites en castillan.
[323] Eugenio d'Ors, *Antología filosófica*, por R. Rucabado y J. Farrán, con una introducción de Manuel G. Morente, Barcelona, Antonio López Librero, 1914.
[324] E. D'Ors, *Nuevo Glosario, I*, Madrid, Aguilar, 1947.

publiée[325]. D'ailleurs, l'article qui paraît le 8 février 1908, dans *La Cataluña*[326], intitulé « Habla E. D'Ors », signe bien la refonte que d'Ors opère sur le bergsonisme :

> Esta filosofía del albedrío, este arbitrarismo, como le hemos llamado, representa un ideal moral de intervención y no de abstención, es decir, una ética y política imperialista, […] un ideal científico de que la acción es la prueba de la verdad, es decir, una filosofía pragmática, en gran relación con la que, predicada por un Pierce, por un William James, por un Schiller, agita actualmente la conciencia del mundo sajón y tiene ya su representación latina en los esfuerzos aislados de algunos pensadores franceses contemporáneos, como mi maestro Bergson, y en el pequeño grupo intelectual, *Leonardo*, de Florencia.

Bergson est donc ce modeleur d'un paradigme intuitionniste, pragmatique, vitaliste et anti-intellectualiste, tel que d'Ors, comme beaucoup d'autres, le forgent et le présentent, et donc « récupérable » pour les institutionnistes soucieux d'élaborer une École Nouvelle, fondée sur une « pedagogía por la acción », et non plus sur une « pedagogía por la instrucción[327] ».

---

[325] *L'Évolution créatrice* est, nous l'avons vu, le livre qui relie le plus distinctement le bergsonisme à la philosophie pragmatique. Un extrait du sous-chapitre « Intelligence et matérialité », du chapitre III « De la signification de la vie. L'ordre de la nature et la forme de l'intelligence » (*L'Évolution créatrice*, Première édition critique de Bergson, sous la direction de Frédéric Worms, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007) montre le pragmatisme inhérent au bergsonisme, l'incitation à l'action libre qu'il constitue :

> Cherchons, au plus profond de nous-mêmes, le point où nous nous sentons le plus intérieur à notre propre vie. C'est dans la pure durée que nous nous replongeons alors, une durée où le passé, toujours en marche, grossit sans cesse d'un présent absolument nouveau. Mais, en même temps, nous sentons se tendre, jusqu'à sa limite extrême, le ressort de notre volonté. Il faut que, par une contradiction violente de notre personnalité sur elle-même, nous ramassions notre passé qui se dérobe, pour le pousser, compact et indivisé, dans un présent qu'il créera en s'y introduisant. Bien rares sont les moments où nous nous ressaisissons nous-mêmes à ce point : ils ne font qu'un avec nos actions vraiment libres (p. 201).

Toute *L'Évolution créatrice* est une démonstration que l'homme, dans la torsion de son pur vouloir, accède à l'élan vital, créateur et inventif :

> Quand nous replaçons notre être dans notre vouloir, et notre vouloir lui-même dans l'impulsion qu'il prolonge, nous comprenons, nous sentons que la réalité est une croissance perpétuelle, une création qui se poursuit sans fin. Notre volonté fait déjà ce miracle. Toute œuvre humaine qui renferme une part d'invention, tout acte volontaire qui renferme une part de liberté, tout mouvement d'un organisme qui manifeste de la spontanéité, apporte quelque chose de nouveau dans le monde. (au sous-chapitre « Genèse idéale de la matière », p. 240).

[326] « Habla E. D'Ors », *in La Cataluña*, 8-II-1908, p. 93.

[327] Distinction proposée par R.-M. Carda Ros et H. Carpintero dans *Domingo Barnès*, au chapitre II « Las ideas pedagógicas », au sous-chapitre 1 «Situación de la pedagogía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX », p. 33.

D'autre part, les rapports des boursiers[328] de la Junta para ampliación de estudios traduisent aussi ce transfert d'un terreau philosophique anti-intellectualiste bergsonien, notamment, pour la nouvelle pédagogie, institutionniste. Ils constituent un autre chaînon qui relaye le paradigme. Teresa Marín Eced, dans *La renovación pedagógica en España (1907-1936). Los pensionados en pedagogía por la junta para ampliación de estudios*[329], dresse la liste des Institutions et des professeurs les plus visités. C'est en France que les boursiers se rendent majoritairement entre 1908 et 1936, et plus particulièrement à la Sorbonne, « centro de cultura francesa por antonomasia » (p. 176), dans laquelle, nous le disions, Bergson n'enseigna jamais. Ils observent aussi et écrivent sur les méthodes pédagogiques de l'École Normale Supérieure[330] et du Collège de France, dans lesquels Bergson est professeur. Les rapports des pensionnaires[331], comme Lorenzo Luzuriaga, etc., témoignent de l' « anti-intelectualismo[332] » de Saint-Cloud, qu'ils admirent et qu'ils veulent exporter. Au retour de leur séjour en France, notamment, les boursiers de la JAE exercent une « influence diffuse ». T. Marín Eced note la difficulté de quantifier cette influence des boursiers dans la régénération du paradigme psychopédagogique[333], qui est toutefois très conséquente. Dans son épilogue, elle considère que les bourses de la *JAE* sont le premier vecteur d'européisation du modèle éducatif : « El colectivo que representó a España en Europa en el movimiento

[328] I ls sont près de trois cents boursiers à partir à l'étranger sur des thèmes relatifs à l'éducation.

[329] Teresa Marín Eced, *La renovación pedagógica en España (1907-1936). Los pensionados en pedagogía por la junta para ampliación de estudios*, Madrid, CSIC, 1990.

[330] «A la escuela de Saint-Cloud acudían a pronunciar conferencias los mejores profesores de la Sorbona o del Colegio de Francia y los científicos de más renombre: Durkheim, […] Bergson, fueron algunos de los nombres que aparecen más repetidos entre los numerosos pensionados que visitaron Saint-Cloud » (*id*., p. 180).

[331] Que l'on peut trouver dans le *BILE*, la *Revista de Pedagogía*, les *Anales de la JAE*, el *Boletín escolar*, La *Escuela Moderna* ou encore *El Sol*.

[332] « El activismo, observado en Saint-Cloud, fue ponderado por los pensionados españoles » (T. Marín Eced, *La renovación pedagógica*…, p. 181).

[333] Au chapitre 4 « Influencia de los becados en la pedagogía española », au sous-chapitre « Influencia difusa », T. Marín Eced écrit :

> La Pedagogía europea se introdujo en España de forma masiva a través de las ideas que trajeron los pensionados de sus viajes. Esta influencia directa, inmediata, « de boca a oído » y difícilmente reducible a números, creemos que fue uno de los sistemas más eficaces. […] Muchos de ellos no publicaron nada, pero a través de las conversaciones con los colegas, en cursillos y reuniones profesionales, intercambiaron ideas sobre la política educativa de otros países […]. A través de esta transmisión oral, casi inconscientemente, fueron calando en el profesorado español las ideas de la nueva educación y la necesidad de reforma que Europa estaba viviendo. Los pensionados, y así puede comprobarse en su correspondancia con la JAE, organizaron a su vuelta cursillos, encuentros, conferencias y reuniones de todo tipo para hablar de lo que habían visto y oído (p. 267).

reformista de la EN, que era el intento más serio de europeización de nuestro país en materia educativa, lo había realizado la JAE a través de su política de becas » (p. 347-348). « El acercamiento a Europa, sueño dorado de tantos intelectuales españoles, se hizo realidad, de forma casi masiva, con el sistema de becas de la JAE » (p. 352).

Bergson, théoricien de l'École Nouvelle européenne et espagnole

Mais comment donc Bergson pouvait-il être vu, par les institutionnistes, comme un éducateur ? Quels aspects précis de sa philosophie pouvaient-ils être transférés, dans un domaine excentré de la métaphysique pure ? Rose-Marie Mossé-Bastide, dans son livre *Bergson éducateur*[334], démontre qu'une conception de l'éducation est inhérente aux écrits de Bergson[335]. Elle souligne que le vitalisme bergsonien a concouru à forger un nouveau modèle pour l'éducation. Elle reste, cependant, sceptique quant à l'influence du bergsonisme sur la théorie, qui naît au tournant du siècle, de l'École Nouvelle, ou pédagogie active, même si, de plus en plus en Espagne, le bergsonisme évoque une philosophie pragmatique et activiste, du vouloir ; comme le dit S. Valentí : « No cabe, pues, negar, porque ello constituiría una injusticia imperdonable, que Bergson, sin pretenderlo, es más, rehuyendo la vulgarización, ha sido, no ya en Francia, sino en Europa entera, el filósofo que más ha contribuido a difundir los postulados del credo pragmatista[336] ». Pour Bergson, à l'instar de Rousseau, comme l'écrit R.-M. Mossé-Bastide, « l'éducation doit combattre l'éducation ; elle doit défaire ce que l'enfant

[334] Rose-Marie Mossé-Bastide, *Bergson éducateur*, Paris, PUF, 1955.

[335] La pédagogie est diffuse dans les écrits de Bergson ; elle est omniprésente, mais souvent latente. On peut toutefois relever l'introduction de *La Pensée et le mouvant*, comme exposition magistrale de la pensée éducative de Bergson, notamment lorsqu'il écrit, dans la deuxième partie de l'introduction « De la position des problèmes, au sous-chapitre « Philosophie et conversation » sa conception non encyclopédique de l'enseignement ; il faut privilégier la spontanéité et l'inventivité chez l'enfant :

> Un savoir tout de suite livresque comprime et supprime des activités qui ne demandaient qu'à prendre leur essor. Exerçons donc l'enfant au travail manuel, et n'abandonnons pas cet enseignement à un manœuvre. Adressons-nous à un vrai maître, pour qu'il perfectionne le toucher au point d'en faire un tact : l'intelligence remontera de la main à la tête. […] En toute matière, lettres ou sciences, notre enseignement est resté trop verbal. Le temps n'est plus cependant où il suffisait d'être homme du monde et de savoir discourir sur les choses. […] Cultivons plutôt chez l'enfant un savoir enfantin et gardons-nous d'étouffer sous une accumulation de branches et de feuilles sèches, produit des végétations anciennes, la plante neuve qui ne demande qu'à pousser. (*in Œuvres*, 2001, p. 1325-1326)

[336] S. Valentí Camp, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, p. 312.

apprend par exemple de tout le monde, et en s'appuyant sur son allié : l'enfant lui-même. Ainsi il s'apparentera à ce qu'on a appelé depuis Rousseau " l'éducation négative " » (p. 198). Le développement, notion qui fascina tant D. Barnès, doit venir de l'enfant lui-même, et l'erreur de l'éducation traditionnelle et conservatrice consiste à imposer de façon hétéronome, de l'extérieur, une méthode intellectualiste, mémoristique et verbaliste, afin que l'enfant se dote immédiatement d'une science adulte. Bergson dénonce avec virulence cette volonté archaïque de former un *homo loquax*, notamment dans son discours de 1895 sur *Le Bon sens* : « C'est ainsi que beaucoup d'entre nous voyagent à travers l'existence, les yeux fixés sur des formules qu'ils lisent dans une espèce de guide intérieur, négligeant de regarder la vie, pour se régler simplement sur ce qu'on en dit et pensant ordinairement à des mots plus qu'à des choses » (p. 12). Il faut donc en venir aux méthodes actives.

> Au lieu d'exposés dogmatiques, il faut placer les élèves en présence des choses, et les pousser à faire eux-mêmes les expériences qui les mettront sur le chemin des résultats à trouver. Nous sommes tout près du « learning by doing » des méthodes nouvelles. […] Bergson insiste sur le rapport entre l'intérêt et l'effort, et entre l'effort et la compréhension, dans le dernier de ses discours de prix : « L'intelligence est ce courant de sympathie qui s'établit entre l'homme et la chose, comme entre deux amis qui se comprennent à demi mot et qui n'ont plus de secret l'un pour l'autre » (*La puissance créatrice de l'effort*, p. 24)[337].

Bergson propose de revenir à l'expérience vivante, à l'insertion de l'enfant, de l'homme, dans l'étoffe du monde ; il doit s'y engager par la pleine force de son vouloir. L'éducateur doit favoriser le dépassement de soi et permettre une orientation de l'enfant vers ce qu'il est en puissance. L'éducation négative de Bergson consiste, en revanche, non pas seulement à imprimer un élan, mais à ôter les obstacles opaques de la matière. Cette lutte contre la matière se confond avec celle que « l'éducation doit mener contre le verbalisme, qui enferme l'être dans le cercle des habitudes motrices et des conceptions du milieu social. […] L'éducation ne peut pas produire la conversion du clos à l'ouvert, qui dépend de l'être lui-même ; mais elle peut, tout en restant négative, essayer de briser le cercle, de détruire la fausse quiétude des opinions collectives, de percer à jour les mensonges utiles[338] ».

[337] R.-M. Mossé-Bastide, *Bergson éducateur*, p. 202.
[338] *Id*., p. 217.

Bergson écrit, entre 1889 et 1907 notamment[339], des œuvres ou essais magistraux, qui atteignent leur apogée avec *L'Évolution créatrice*, où, nous l'avons vu, l'activisme, le volontarisme et la spontanéité apparaissent comme des traits constitutifs de sa philosophie pragmatique. Il se constitue donc progressivement comme un référent en matière de psychopédagogie ; en 1907, plus personne ne peut ignorer en Europe le bergsonisme, qui a largement dépassé Bergson : il est un « phénomène d'époque ». Sa philosophie est réutilisée, dans des cadres de plus en plus hétérogènes à la métaphysique pure, et l'attrait qu'il exerce en pédagogie le montre.

Influence du bergsonisme sur la pédagogie américaine et européenne

Tous les pédagogues *stricto sensu* de l'époque qui, eux, sont exhaustivement référencés et cités constamment dans les bibliographies espagnoles, relatives à l'éducation, écrivent souvent après Bergson, excepté certains écrits de J. Dewey[340]. Cependant, dans *La philosophie de l'éducation nouvelle*[341], Marc-André Bloch considère que les trois grands socles théoriques sur lesquels s'érige l'École Nouvelle sont : J. Dewey (1859-1952), G. Kerschensteiner (1852-1932) et enfin A. Ferrière (1879-1960)[342]. Il ne cite pas une fois Bergson, ce qui nous semble symptomatique de la non transversalité des bibliographies pédagogiques. Elles ne s'en tiennent qu'aux étiquettes ; or, la philosophie bergsonienne a fortement contribué à la révolution copernicienne qui secoua l'Europe au début du XX^e siècle, dans le domaine de la pédagogie, notamment par l'influence qu'elle a exercé sur les pédagogues européens, qui se sont nourris des philosophèmes bergsoniens. La pédagogie nouvelle qu'ils diffusent par la suite, en Espagne, est donc érigée sur un socle à la composition, entre autre, bergsonienne. Bergson est toutefois moins cité, dans les revues espagnoles spécialisées en éducation, que ces trois référents psychopédagogiques. Le bergsonisme semble cependant l'une des strates sur laquelle se sont sédimentés ces trois systèmes

[339] I l publie son dernier livre, *La Pensée et le mouvant*, en 1934.
[340] J. Dewey, pédagogue pragmatique américain, connaît le bergsonisme, par l'intermédiaire de W. James, qui était très lié à Bergson.
[341] Marc-André Bloch, *La philosophie de l'éducation nouvelle*, Paris, 1948, troisième édition revue et augmentée, PUF, coll. « pédagogie d'aujourd'hui », 1973.
[342] Ces trois noms sont en permanence cités dans les revues espagnoles de pédagogie, dans le *BILE*, *La Lectura*, *La Revista de la pedagogía*, etc. Ils sont donc trois théoriciens référents, qui ont participé à la construction du socle de l'École Nouvelle espagnole.

pédagogiques. C'est donc d'abord indirectement, sous forme de lézardes, que celui-ci fonde le nouveau courant espagnol. Bergson n'est plus cette fois présenté et diffusé par les professeurs de l'Institution comme Barnès, Navarro ou Viqueira, mais par les pédagogues eux-mêmes, dont les théories sont pétries de bergsonisme, sans qu'ils s'en réclament systématiquement.

Hermann Röhrs, dans son article « Georg Kerschensteiner[343] », souligne l'enracinement de la pensée de celui-ci dans la philosophie de l'éducation de J. H. Pestalozzi, l'un des théoriciens, nous le disions, de la pédagogie de l'immanence et de l'introspection[344]. Kerschensteiner commence à écrire en 1899 ; en 1912, dans *Le concept d'école active*, il théorise sur les fondements de l'École Nouvelle. Et c'est entre 1921 et 1926 qu'il publie ses œuvres capitales sur la pédagogie nouvelle[345]. En 1907, par exemple, il reprend l'un des grands philosophèmes du bergsonisme, pour dénoncer le système scolaire actuel qui est « celui de la formation de l'enfant par le dehors, par les *couches du savoir accumulées du dehors*, sans attache à sa sensibilité ni son expérience propre. Et c'est cette formation que critique Kerschensteiner lorsqu'il observe que les idées et notions qui « au lieu de s'élever de l'intérieur et du tréfonds de l'esprit, viennent exclusivement d'en haut et de l'extérieur, sans rencontrer devant elles quelque impression déposée à un niveau plus profond par l'expérience pratique et avec laquelle elles seraient susceptibles de s'amalgamer, ne possèdent pas la moindre vertu formatrice de notre être » (*Grundfragen der Schulorganisation*, Leipzig, B.G. Teubner, 1907, p. 30) »[346]. Kerschensteiner veut déplacer le centre de gravité de l'école traditionnelle du dehors vers le dedans. Selon lui, « le centre de gravité doit être placé dans le côté personnel, subjectif et non dans le système objectif de la culture, si elle ne prend pas appui sur les forces vives de l'enfant, elle ne peut ni " éveiller ces forces ", ni " former des personnalités ", mais est condamnée à demeurer un " dressage " tout superficiel » (*Grundfragen*, p. 226-227). Or, cette pédagogie de l'immanence est celle à

[343] Hermann Röhrs, « Georg Kerschensteiner », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* XXIII (3-4), Paris, Unesco : Bureau international d'éducation, 1993, p. 831-848.
[344] « Aucun auteur n'a donné dans son œuvre une suite plus productive à l'héritage de Pestalozzi que Kerschensteiner. Et aucun éducateur préoccupé essentiellement de la pratique éducative n'a accordé aux idées de Pestallozi une attention aussi intense dans le souci de les appliquer à une époque ultérieure » (p. 835).
[345] Il publie, en 1921, *L'âme de l'éducateur et le problème de la formation des maîtres*, à Munich ; en 1923, *Conception de l'éducation civique*, à Berlin ; en 1924, *L'axiome fondamental du processus éducatif et ses conséquences pour l'organisation scolaire*, à Berlin et, en 1926, *Théorie de l'éducation*, à Leipzig.
[346] M.-A. Bloch, *La philosophie…*, p. 14.

laquelle mène tout le bergsonisme, héritier du rousseauisme. La définition que donne d'ailleurs M.-A. Bloch de la nouvelle école semble, avant tout, bergsonienne, bien que pas une seule fois dans son livre, il ne prononce le nom de Bergson :

> Considéré en profondeur, le mouvement d'éducation nouvelle n'est pas autre chose qu'une pédagogie de l'immanence, puisqu'elle repousse toute idée d'une formation par le dehors et réduit les apports externes au rôle de simples stimulants ou matériaux pour la croissance d'un esprit qui se développe du dedans et suivant sa loi propre. Nous voyons maintenant comment cette pédagogie de l'immanence se prolonge, s'achève et s'épanouit en une morale de l'intériorité et de l'individualisation des valeurs. Ce n'est pas seulement de toute éducation intellectuelle, mais de toute éducation morale qu'il faut dire qu'elle « ne peut que réaliser les possibilités qui se trouvent déjà dans l'individualité » (*Theorie der Bildung*[347], p. 259)[348].

L'autre grande référence théorique autour de laquelle le paradigme de l'École Nouvelle se construit, selon M.-A. Bloch, est J. Dewey, pour son pragmatisme ; là encore, la parenté est profonde avec Bergson. Dewey comme Bergson oppose une pédagogie molle, reposant sur une « psychologie statique », à une pédagogie de l'action ; selon Dewey, « le moi n'est pas quelque chose de tout fait, mais quelque chose en formation continue » (*Democracy and education*, p. 408)[349]. Or, ces notions du « tout fait », au participe passé, et du « se faisant », au gérondif, sont omniprésentes dans le bergsonisme pour dénoncer les mauvaises habitudes de pensée, qui s'en tiennent au déjà donné, pour ne pas se contraindre à l'effort de vivre le processus, le progrès, le « se faisant ». De même, Dewey, dans *L'École et l'enfant*, reprend la notion de durée, centrale dans la philosophie bergsonienne[350]. Enfin Dewey insiste sur la positivité de la volonté, comme moteur d'éclosion des tendances supérieures de la personnalité, comme faculté de « réalisation de soi-même », ce qui, nous l'avons vu, constitue une idée fondamentale dans le bergsonisme.

---

[347] G. Kerschensteiner, *Theorie der Bildung*, Leipzig- Berlin, Teubner, 1931.
[348] M.-A. Bloch, *La philosophie…*, p. 97.
[349] J. Dewey, *Democracy and education*, New York, Mac Millan and Co, 1916, p. 408.
[350] « Ce que l'enfant sait, ce qu'il possède est fluide, mobile, essentiellement changeant […]. Son expérience présente […] est un processus inachevé, transitoire, incomplet en soi […]. Cessons de penser à elle comme à quelque chose de rigide et de fini : voyons-en le caractère mobile, évolutif, vivant […]. Elle est un signe, une indication de certaines tendances vitales » (J. Dewey, *L'École et l'enfant*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1947, p. 98-102).

Enfin, le dernier théoricien cité par M.-A. Bloch, comme fondateur de la Pédagogie active, et surtout référent omniprésent dans la presse espagnole, spécialisée ou nationale[351], est le suisse A. Ferrière, qui est le « vulgarisateur de toutes les tentatives novatrices en même temps que le théoricien le plus écouté de l'école active. Au centre de sa production, nous mettrons *Le progrès spirituel*, *La pratique de l'école active*, *La liberté de l'enfant à l'école active* »[352]. C'est en 1909 que Ferrière écrit le *Projet d'école nouvelle*[353]. Il devient ainsi, comme le dit Daniel Hameline, dans son article « Adolphe Ferrière[354] », le « propagandiste », l' « apôtre zélé »[355], surtout pour l'Espagne, de l'École active et de l'École de Genève, qui est un des laboratoires en Europe de pédagogie active, où l'émulation et la recherche sur l'enfant sont les plus fortes, avec l'Institut Jean-Jacques Rousseau, que Claparède (1873-1940) puis Piaget (1896-1980) dirigeront. Dans son livre sur *L'École active*, publié en 1922, Ferrière définit sa nouvelle école, école active de la vie :

---

[351] Les références à ces trois théoriciens sont aussi très importantes dans les journaux nationaux comme *El Imparcial*, *El Sol*, *El Liberal*.

[352] Selon J. Husson, « Théoriciens et pionniers de l'éducation nouvelle », *in Éducateur*, n° 19, 1-VII-1946.

[353] Les éditions rendent compte de la concentration éditoriale d'A. Ferrière, dans les années 1910 à 1930, ainsi que de la traduction systématique de ses œuvres en espagnol. Ce sont les institutionnistes qui ont toujours soutenu ce pédagogue suisse, et ont toujours diffusé ses projets de systématisation sur le courant pédagogique nouveau : *Projet d'école nouvelle*, Neuchâtel, Foyer solidariste, 1909. *La Loi biogénétique et l'éducation*, Genève, Kundig, 1910. *La Science et la foi*, Lugano, Casa editricie del Coenobium, 1910 ; 2e éd. augmentée, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1912. *Biogenetik und Arbeitsschule*, Langensalza, Beyer u. Söhne, 1912. *Les Fondements psychologiques de l'école du travail,* Bruxelles, Imprimerie Rossel et fils, 1914. *La Loi du progrès en biologie et en sociologie et la question de l'organisme social*, Paris, Giard et Brière, 1915. Préface à Faria de Vasconcellos (A.). *Une École nouvelle en Belgique*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1915. *Transformons l'école,* Bâle, Azed, 1920 (trad. en suédois, espagnol, italien, portugais, tchèque, espéranto). *L'Autonomie des écoliers, l'art de former des citoyens pour la nation et pour l'humanité*, Neuchâtel et Paris, Delachaux & Niestlé, 1921 (trad. en italien, espagnol, polonais). *L'Éducation dans la famille*, Neuchâtel et Genève, Editions Forum, 1921 (traduit en espagnol, roumain, allemand, grec, finlandais, turc, hollandais). *L'Activité spontanée chez l'enfant*, Genève, Éditions internationales populaires, 1922. *L'École active*, Neuchâtel et Genève, Éditions Forum, 1922, 2 vol. (traduit en roumain, espagnol, italien, allemand, serbe, japonais, portugais, anglais, urdu et hindi). *La Pratique de l'école active,* Neuchâtel et Genève, Editions Forum, 1924 (trad. en russe, portugais, italien, espagnol). *La Coéducation des sexes,* Genève, Imprimerie générale, 1926 (traduit en espagnol). *Le grand cœur maternel de Pestalozzi*, Paris, Groupe français d'éducation nouvelle, 1927 (traduit en espagnol). *Le Progrès spirituel*, Genève, Éditions Forum, 1927 (traduit en espagnol, allemand, portugais). *La liberté de l'enfant à l'école active*, Bruxelles, Lamertin, 1927 (traduit en espagnol). *Trois pionniers de l'éducation nouvelle*, Paris, Flammarion, 1928 (traduit en espagnol). *L'École sur mesure à la mesure du maître*, Genève, Ateliers Atar, 1931 (traduit en serbe, italien, espagnol). *Cultiver l'énergie*, Saint-Paul, Editions de l'Imprimerie à l'école, 1933, etc.

[354] Daniel Hameline, « Adolphe Ferrière », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* XXIII (1-2), Paris, UNESCO : Bureau international d'éducation, III-VI-1993, p. 379-406).

[355] *Id*, p. 379.

> Il s'agit d'un mouvement de réaction contre ce qui subsiste de médiéval dans l'école actuelle, contre son formalisme, contre son habitude de se faire une place en marge de la vie, contre son incompréhension radicale de ce qui fait le fond et l'essence de la nature de l'enfant. L'École active n'est point anti-intellectuelle, mais elle est anti-intellectualiste, s'il est permis de désigner ainsi l'opposition à cette tendance d'accorder à l'intellect une place prépondérante, aux dépens du sentiment et de l'activité. […] Il ne faut pas seulement réfléchir, il faut vivre. Si la vie sans la réflexion est peu de choses, la réflexion sans la vie n'est rien. Est-ce à dire que l'École active soit pragmatiste ? On a usé et abusé de ce terme. Oui elle l'est, […] si c'est être pragmatiste que d'accroître et d'étendre la puissance de son esprit et de soumettre à cette fin toutes les valeurs de la vie[356].

Ferrière est sans doute le pédagogue qui a été le plus influencé par Bergson et qui le revendique hautement. Sa conception immanente de l'éducation, selon laquelle « l'énergie créatrice se manifeste du dedans au dehors », qui résume toute sa conception de l'éducation, marque son attachement à Bergson. Selon lui, « l'activité spontanée, personnelle et productive, tel est l'idéal de l'École active. Cet idéal n'est point nouveau. C'est celui de Montaigne, de Locke, de J.-J. Rousseau. Pestalozzi, Fichte, […] en firent le centre de leur système éducatif. C'est, en somme, celui de tous les pédagogues intuitifs et géniaux du passé, celui des grands précurseurs » (*L'École active*, p. 35).

Il considère, d'autre part, que l'une des grandes conquêtes de la psychologie actuelle de l'enfant est de comprendre que l'homme doit franchir des étapes, au cours de sa vie, afin de s'élever vers le plus haut degré de perception qu'il lui est possible d'atteindre :

> Il ne s'agit pas d'une série d'états statiques, mais d'un dynamisme immanent. Comme l'a justement montré Henri Bergson, l'esprit peu capable de concevoir un mouvement continu, aime à morceler celui-ci en fragments en apparence discontinus. Les arrêts, les angles, les points culminants sont perçus plus facilement que ce qui les relie. Il n'en reste pas moins que la vie est un élan continu, une poussée irrégulière sans doute dans son intensité et dans sa direction, mais permanente. Connaître cet élan vital, connaître son but, […], c'est là la grande tâche de l'humanité ? […] comme (l'École active) cherche à réaliser avant tout l'épanouissement de ce qu'il y a de meilleur dans la nature propre de l'enfant […], elle ne saurait adopter la définition *a priori*, de programme *a priori*, de méthode *a priori*. Elle n'est pas, elle devient. […] Tenter d'enserrer (l'enfant) dans un cadre rigide serait méconnaître ce qui, en elle, est essentiel. C'est que les principes qui la dirigent sont […] d'ordre « dynamique » et non pas d'ordre « statique » […]. Il est donc nécessaire de faire vivre l'enfant au sein du concret, de réveiller lentement sa raison par un contact de tous les instants avec les choses,

[356] *In L'École active*, Préface par Daniel Hameline, Paris, éditions Fabert, Collection Pédagogues du monde entier, (1946), 2004, au chapitre « Qu'est-ce que l'école active ? », p. 35-50.

> de les faire réagir sans cesse sur des objets visibles et palpables. […] La vieille école traditionaliste, avec son fondement de routine, ses parois de préjugés et son toit de conformisme social, ne lui résistera pas. (p. 36)

Avec Ferrière, la refonte du paradigme de l'École Nouvelle sur le bergsonisme n'est pas inconsciente, mais déclarée.

« Bergson y la educación » de E. M. White : signe d'une « conscientisation »[357] espagnole

Si le bergsonisme est véhiculé d'abord indirectement par les articles de/sur Kerschensteiner, Dewey, ou Ferrière[358], comme l'un des fondements du socle de la nouvelle école, l'article de E. M. White, « Bergson y la educación », qui a été publié dans *La Lectura*, en mai 1914[359], ainsi que dans le *BILE*, le 31 décembre 1916[360], signe un passage essentiel dans la reconnaissance du bergsonisme comme composante de la pédagogie nouvelle, qui inspire l'institutionnisme. Cet article a été sélectionné et traduit par D. Barnès, publié initialement dans l'*Educational Review*[361]. Comme le souligne l'auteur : « La filosofía de Bergson penetra lentamente las ideas del siglo XX y precisamente en el reino de la educación, [...] es donde su influjo parece más eficaz. » (*La Lectura*, p. 223) Cet article est majeur, dans la mesure où il marque une étape dans la prise de conscience, chez les institutionnistes notamment, que le bergsonisme exerce désormais, dans le domaine de la pédagogie espagnole, un magistère. Le bergsonisme n'avance alors plus, en Espagne, filtré et masqué, par l'intermédiaire de pédagogues suisses, américains ou allemands.

Comme signe d'une « conscientisation » espagnole, ce papier de White marque clairement la rupture du bergsonisme avec l'école conservatrice intellectualiste : « En el porvenir se dará una educación a la personalidad entera y no tendrá sólo en cuenta la inteligencia y la memoria. Actualmente no hay en la educación ninguna aspiración central y universalmente reconocida » (p. 223). La philosophie de Bergson s'offre, dans la transparence et non plus de façon latente ou inconsciente, en tant que théorie de la

[357] Pour reprendre un terme du vocabulaire de philosophie phénoménologique.
[358] Bien que, nous l'avons vu, Ferrière revendique sa filiation directe au bergsonisme.
[359] *La Lectura*, año XIV, n° 161, p. 223-229.
[360] *BILE*, n° 681, 31-XII-1916, p. 353-357.
[361] Le Musée Pédagogique National était abonné à cette revue ; tous les enseignants de l'époque pouvaient donc y avoir accès à la bibliothèque du Musée, la deuxième la plus grande d'Espagne, après la Bibliothèque Nationale Espagnole de Madrid.

durée d'abord, comme un socle sur lequel peut s'élaborer la Pédagogie nouvelle[362]. De plus, Bergson propose, selon E. M. White, dans sa conception de l'intellect et de l'intuition, « le champ le plus large pour la réforme ou le développement des méthodes éducatives[363] » (p. 225). Ce qu'il est essentiel de conclure ici, c'est l'adjonction, dans la

[362] « La teoría de la duración (de Bergson) es suficiente por sí misma para producir un cambio completo en el método de atestiguar los resultados de la enseñanza. Al presente, se hace esto mediante los exámenes, que son un mal que vicia la enseñanza entera. Duración ha sido llamado el secreto de Bergson, no el tiempo que es medido por horas y minutos separables entre sí, ya que este tiempo es sólo otra forma del espacio. La duración no tiene relación alguna con el número, es cualitativa, no cuantitativa, y es una evolución de la conciencia más bien que una cantidad creciente formada por la *adición* de estados de conciencia. Todo estado sucesivo de conciencia penetra los precedentes, y no puede separarse de ellos sin determinar un cambio real en su significación. La duración denota así una unidad que no puede ser subdividida : es una pura heterogeneidad, dentro de la cual no hay cualidades distintas. La duración está dentro de nostros mismos e implica *sucesión*, la interpretación de nuestros estados de conciencia. Así, la conciencia no atraviesa el mismo estado dos veces ; un sentimiento, la segunda vez que es sentido, es diferente, y solamente por ello es sentido la segunda vez. Nuestra conciencia es un continuo desenvolvimiento. El maestro produce estados de conciencia, cada uno de los cuales penetra el resultado de todos los estados previos y ayuda gradualmente a formar un carácter, una vida. "¿Qué es nuestro carácter, dice Bergson, si no es el resultado de la historia que hemos vivido?… Es, con nuestro pasado entero, incluyendo la huella original de nuestra alma, lo que deseamos, hacemos y queremos ". Y ¿cómo podemos dar una respuesta a una pregunta que inquiera estados de conciencia? En la idea de que utilizamos al obrar el conjunto de nuestra experiencia vivida, de que nuestra personalidad es la sintesis actual de nuestros estados pasados, implica, como un corolario, la importancia de proporcionar, a los discípulos de todas edades, experiencias que les sean provechosas, puesto que toda experiencia produce su efecto y el carácter se está continuamente creando. El aumento de la sensibilidad y la mayor delicadeza en el manejo de la juventud será el resultado de una mayor realización del significado del tiempo *real*, cualquiera que sea el nombre que pueda dársele. Un maestro que comprenda que un mismo e idéntico sentimiento nunca puede repetirse se esforzará porque todos los influjos que moldeen a sus discípulos sean a propósito para producir estados favorables de conciencia y no querrá que se compruebe su enseñanza y los efectos de ella mediante exámenes » (*La Lectura*, V-1914, p. 224-225).

[363] Après avoir souligné l'importance de l'alliance dans l'enseignement entre intuition et intelligence, White ajoute :

> No puede haber reglas para adiestrar la intuición; sólo se le puede abandonar a su espontáneo desenvolvimiento sin reprimirla ni perturbarla. Las prohibiciones, los textos, las listas y los premios sólo indican que la labor del intelecto o de la memoria es el asunto más cultivado en la vida escolar. [...] El sentimiento, la actitud, las aspiraciones, serán consideradas como de tanto valor, al menos, como las adquisiciones intelectuales. El análisis, la clasificación y las fórmulas podrán practicarse todavía, pero en un grado menor, y en cambio, la imaginación y la sensibilidad respecto de un asunto exigirán más tiempo. El intelecto tiende a las afirmaciones y a la convención, mientras que la intuición tiende a la libertad y a la espontaneidad. Para estimular la espontaneidad y no perturbar la individualidad es para lo que debe aprenderse una psicología más verdadera. [...]
>
> Conexionada con la idea de espontaneidad está la de actividad creadora. Si no se reprime ni perturba la iniciativa de un niño, se aplicará a la creación individual y auténtica y « no tendrá mayor goce que el de sentirse a sí mismo creador ». [...]. Todo estímulo para la creación es también un estímulo para uno de los verdaderos fines de la vida, lo cual puede ser expresado con las siguientes palabras de Bergson :
>
> > « Si, por tanto, en todas las regiones el triunfo de la vida está expresado por la creación, no debemos pensar que la última razón de la vida humana sea la creación que, a diferencia de la del artista o del hombre de ciencia, pueda ser perseguida en todo momento y por todos los hombres igualmente ; sino que me refiero a la creación de yo

presse espagnole, du nom de Bergson à la révolution copernicienne qui s'opère en pédagogie. White, traduit par Barnès, rend explicite la composante bergsonienne, souvent inconsciemment présente en Espagne, entre 1900 et 1915, du paradigme de l'École nouvelle. Il dépasse et dévoile ce qui n'était qu'en suspens dans les bibliographies pédagogiques du début du siècle. Bergson apparaît manifestement, dans cet article, comme le substrat philosophique du mouvement moderne intuitionniste et anti-intellectualiste, et le dénonciateur des failles du système scolastique, intellectualiste et mémoristique. Les théories bergsoniennes de la durée, de l'intuition, de l'effort, de la volonté, qui dessinent les contours d'une philosophie activiste et pragmatique, servent désormais explicitement l'institutionnisme, comme mouvement de réforme pédagogique. Le bergsonisme précise la pensée éducative de Giner, qui meurt en 1915, et qui avait senti, dans les dernières décennies du siècle passé et au début du siècle nouveau, la potentialité de l'intuitionnisme à constituer le paradigme de la modernité psychopédagogique.

Conclusion

Au début du XX^e^ siècle, le mouvement de rénovation pédagogique est un mouvement profond, d'inspiration politique, sociale, philosophique. Il s'agit de diffuser le savoir à la façon des « Lumières », de l'*Aufklärung* du XVIII^e^ siècle, le plus largement possible. La correspondance est frappante entre ces deux mouvements « éclairés » de l'histoire des Idées espagnoles. D'ailleurs, la véritable tentative des « Lumières », en Espagne, n'aurait-elle pas lieu en cette période institutionniste prosélyte, qui tente de combattre, à l'instar des philosophes du XVIII^e^, le dogmatisme et l'obscurantisme, visant à maintenir les esprits dans un « état de tutelle », pour reprendre les mots de Kant, dans son

---

por uno mismo, al continuo enriquecimiento de la personalidad por elementos que no vienen del exterior, sino por causas que brotan de uno mismo. » « Nos estamos creando continuamente…, existir es cambiar, cambiar es madurar, madurar es crearse a sí mismo indefinidamente ».

La vida, la conciencia, implican una necesidad de reacción ; pero los simples ensayos literarios, el cultivo superficial de la ciencia, las lecciones, la recopilación de muchos hechos, el aprendizaje de memoria y la preocupación de los exámenes, no conducen a la expansión de ninguna facultad creadora.

opuscule *Qu'est-ce que les lumières ?*[364], dans l'hétéronomie la plus pure et l'orthodoxie la plus servile[365] ? La volonté de libérer l'individu et le rendre autonome (se donner à soi-même sa propre loi) est donc commune aux Lumières et à l'institutionnisme espagnol. Toutefois, la grande différence est la revendication de l'institutionnisme de sa filiation au rousseauisme et à la doctrine pédagogique de Pestalozzi, dans le cadre d'une rénovation structurelle et philosophique de l'éducation. Les institutionnistes cherchent, au début du siècle, de nouvelles fondations théoriques, capables de consolider et durcir ce grand mouvement de réforme de l'enseignement. Qu'est-ce qu'enseigner ? Le maître doit-il « étouffer sous une accumulation de branches et de feuilles sèches, la plante neuve qui ne demande qu'à pousser »[366] ? C'est là peut-être que se trouve l'une des grandes divergences de l'institutionnisme avec le mouvement des « Lumières »[367]. La tendance n'est plus, au tournant du siècle, à l' « encyclopédisme », à la thésaurisation du savoir, au verbalisme, à l'intellectualisme, comme proclamation du primat de l'intellect (entendement ou raison) sur le sentiment et l'intuition. C'est, en effet, le rousseauisme qui peut enfin s'actualiser, plus d'un siècle après sa naissance, en Espagne. Ce sont de nouveaux individus qui le diffusent, et Bergson apparaît, à la lumière de la lecture que les institutionnistes font de lui, comme un très bon relayeur de la teneur romantique du rousseauisme. D'ailleurs, la philosophie de Bergson est souvent décrite, à cette période, comme « néo-romantique », « intuitionniste » ou encore « anti-intellectualiste », par les Espagnols. La puissance créatrice de l'individu, selon Bergson comme Rousseau, lui est intrinsèque et non imposée de façon hétéronome et « toute faite ». Leurs deux philosophies sont une « protestation »[368] contre l'orthodoxie automatique du savoir : « Nous voulions surtout protester une fois de plus contre la substitution des concepts

---

[364] E. Kant, *Qu'est-ce que les lumières ?*, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Françoise Proust, traduction par Jean-François Poirier et Françoise Proust, Paris, GF Flammarion, 1991.

[365] Kant définit ainsi *Les Lumières* :

> *Les Lumières, c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle* est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. On est *soi-même responsable* de cet état de tutelle quand la cause tient non pas à une insuffisance de l'entendement mais à une insuffisance de la résolution et du courage de s'en servir sans la conduite d'un autre. *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton *propre* entendement ! Voilà la devise des Lumières (p. 43).

[366] Bergson, *in* Introduction (deuxième partie) à la *Pensée et le mouvant*, *in Œuvres*, p. 1326.

[367] Selon Françoise Proust, dans son introduction à *Qu'est-ce que les Lumières ?* de Kant, « les Lumières sont l'éducation de et à la raison. La raison éclairée est la raison éduquée à la raison, la raison majeure, qui n'a plus besoin d'une révélation extérieure et sensible, mais qui peut se mettre *d'elle-même* en rapport avec les vérités spirituelles » (E. Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, p. 5-6).

[368] « Contre cette manière de philosopher toute notre activité philosophique fut une protestation » (*Id.*, p. 1330).

aux choses, et contre ce que nous appellerions la socialisation de la vérité » (Bergson, *Œuvres, La Pensée et le Mouvant*, p. 1327). La vérité n'est pas extrinsèque à l'individu, qu'un « maître » doit lui imposer de l'extérieur. Tous deux prônent une pédagogie de l'immanence. C'est au-dedans d'un enfant, dans le « mouvant » et le bouillonnement de sa conscience, que se trouve sa puissance créatrice, en germes, prête à éclore.

Cependant, cette philosophie de l'immanence a provoqué de très nombreux contre-sens, notamment pour le cas de Bergson. Beaucoup ont vu en elle une philosophie impressionniste, irrationnelle, anti-intellectualiste, profondément opposée, semble-t-il *a priori*, à la raison et donc à l'enseignement. La pédagogie consiste, en effet, à éclairer les consciences des individus, les sortir de leur caverne obscure, pour leur faire, à l'instar de la dynamique ascendante que décrit Platon, sous forme d'allégorie[369], au livre VII de la *République*, voir la lumière de la connaissance. Toutefois, le savoir vient aussi de l'anti-intellectualisme. C'est ce que les institutionnistes ont tenté de comprendre, de façon contrariée, en réintégrant le bergsonisme, dans les années 1910, dans les couches qui sédimentaient et consolidaient les fondations du mouvement, en cours de formation, de l'École Nouvelle. C'est, en effet, indirectement que le bergsonisme a enrichi la nouvelle École Active, par des vecteurs plus reconnus et plus « acceptables ». À la lecture des revues de l'époque, Bergson se révèle, aux yeux des Espagnols, comme l'antonomase de l'irrationalisme ; cela explique le rejet initial et primaire de sa philosophie, lorsqu'elle est découverte, avant le tournant du siècle, et qu'elle n'avance alors ni masquée ni déguisée, qu'elle n'est pas perçue comme pouvant servir une quelconque fin. Ça n'est finalement que de manière subreptice que le bergsonisme s'infuse et se diffuse, en Espagne, par les lézardes qu'il commence à tracer dans le mouvement institutionniste de réforme pédagogique, en cours de définition. C'est donc dans une tension, une visée utilitaire que le bergsonisme creuse sa place en Espagne, car pur, il a été reçu comme « inassimilable » et « ingérable ».

En effet, ce sont souvent de d'autres fondements théoriques que s'est réclamé le mouvement institutionniste de l'EN, en Espagne. Par exemple, la Pédagogie Nouvelle aurait, aux dires des institutionnistes, un socle philosophique ortéguien, par son vitalisme et la primauté qu'accorde l'ortéguisme à la spontanéité et l'anti-intellectualisme. Or, faut-il légitimement célébrer l'ortéguisme comme philosophie

[369] L'allégorie de la caverne.

pure, qui aurait su fonder, *ex nihilo*, le mouvement de rénovation éducative sur des bases philosophiques espagnoles ? La pédagogie ortéguienne, sans trop se réclamer de sa filiation, s'enracine dans le bergsonisme. Et pourtant, l'historiographie (psycho-) pédagogique espagnole ne cite qu'Ortega, ou, comme nous l'avons vu, Ferrière, Claparède, Dewey, Kerschensteiner, comme composantes du mixte que constitue le corps théorique de l'éducation nouvelle, et oublie, ainsi, étonnamment que le bergsonisme est l'un des terreaux les plus fertiles dont se nourrissent beaucoup de ces psychologues, pédagogues et philosophes, dans les années 1920, au moment où le mouvement réformateur atteint son faîte.

Il faut attendre aussi les critiques néo-thomistes[370] des catholiques espagnols les plus orthodoxes et les plus dévoués à divulguer la *doxa* pontificale, anti-moderniste, contre le philosophe de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, de *Matière et Mémoire* et de *L'Évolution Créatrice*, dénoncés indirectement par l'Encyclique *Syllabus* de 1907 et mis à l'Index en juin 1914, pour que les libéraux espagnols resituent le bergsonisme. C'est dans cette configuration dualiste, entre les défenseurs du renouveau de la scolastique, imposé par le Pape Léon XIII, dès 1879, à travers son encyclique *Aeterni Patris*[371], et entre les « transporteurs » de la Pensée européenne nouvelle, que le bergsonisme se repositionne en Espagne, devenant dès 1914 – comme symbole de la « Philosophie nouvelle » et du « Modernisme – un socle « acceptable » pour l'Espagne libérale.

Camille Lacau St Guily, Université de Paris III

BIBLIOGRAPHIE

Consultation du *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, *de* La *Revista de Pedagogía*, des *Anales de la JAE*, du *Boletín escolar*, de La *Escuela Moderna, de El Sol*, de *El Imparcial*, de *El Liberal*.

Legs du Docteur Simarro.

[370] Que l'on peut trouver dans les journaux tels que *El Correo español*, *ABC*, *El Universo*, *El Siglo futuro*, *El Debate*, ou dans la revue *La Ciencia tomista*, au moment de la Première Guerre Mondiale, et surtout lors de la venue de Bergson en Espagne, en mai 1916.

[371] À la suite de Léon XIII, le Pape Pie X fait du thomisme la doctrine officielle de l'Église catholique, contre le « modernisme », en approuvant les *24 thèses thomistes*, en 1914, considérées par la Congrégation romaine des Séminaires et des Universités *normae directivae tutae*.

ISSN 1773-0023

Azouvi, F., *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

Barnès, *Ensayos de pedagogía y de filosofía*, Ediciones de *La Lectura*, Ciencia y educación, 1926-27 (?).

Barnès, D., Fuentes *para el estudio de la paidología,* Madrid, Imp. de la « Rev. de Arch, Bibl. y Museos », 1917.

Barnès, D., « La pedagogía del pragmatismo », *in BILE*, XLV, 1921, p. 72-74.

Barnès, D., « Rousseau como precursor de la paidología », *in BILE*, XLI, 1917, p. 35-38.

Bergson, Henri, *Œuvres,* édition du centenaire. Textes annotés par A. Robinet, introduction par H. Gouhier, Paris, PUF, [1959], 2001.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, première édition critique de Bergson, sous la direction de Frédéric Worms, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.

Besteiro, J., « La psicología experimental », *BILE*, tomo XXIII, núm. 470, 31-V-1899, p. 156-158.

Bloch, Marc-André, *La philosophie de l'éducation nouvelle*, Paris, [1948], troisième édition revue et augmentée, PUF, coll. « pédagogie d'aujourd'hui », 1973.

Brañas, A., « Una nueva doctrina sobre la libertad », *in El Imparcial*, 5-IV-1890.

Carpintero, H., Carda Ros, Rosa María, *Domingo Barnès: psicología y educación*, Alicante, Instituto de cultura « Juan Gil-Albert »-Diputación de Alicante, 1993.

Carpintero, H., *Historia de la psicología en España*, Salamanca, Eudema Universidad, textos de apoyo, 1994, 349 p.

Dewey, J., *Democracy and education*, New York, Mac Millan and Co, 1916.

Dewey, J., *L'École et l'enfant*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1947.

Espina, A., *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza editorial, 1995.

Ferrière, A., *L'École active*, Préface par Daniel Hameline, Paris, éditions Fabert, Collection Pédagogues du monde entier, (1946), 2004, au chapitre « Qu'est-ce que l'école active ? », p. 35-50

García Blanco, M., « *Clarín* y Unamuno », *in Leopoldo Alas* Clarín, J. Mª. Martínez Cachero, Madrid, Taurus, coll. « Persiles », serie « El escritor y la crítica », 1988, p. 82-97.

García Del Dujo, *Museo Pedagógico Nacional (1882-1941): teoría educativa y desarrollo histórico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Instituto de Ciencias de la educación, 1984.

García Morente, M., « A propósito de un libro nuevo de psicología », *in La Lectura,* 1907.

Hameline, D., « Adolphe Ferrière », *in Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* XXIII (1-2), Paris, UNESCO : Bureau international d'éducation,

III-VI-1993, p. 379-406).

Husson, J., « Théoriciens et pionniers de l'éducation nouvelle », *in Éducateur*, n° 19, 1-VII-1946.

Jankélévitch, V., *Henri Bergson*, [1959], rééd. PUF, coll. « Quadrige », 2008.

Kant, E., *Qu'est-ce que les lumières ?*, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Françoise Proust, traduction par Jean-François Poirier et Françoise Proust, Paris, GF Flammarion, 1991.

Kerschensteiner, G., *Theorie der Bildung*, Leipzig- Berlin, Teubner, 1931.

López-Barajas Zayas, Emilio (Coord.), *Las historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología*, Madrid, UNED, 1996.

Marín Eced, T., *La renovación pedagógica en España (1907-1936). Los pensionados en pedagogía por la junta para ampliación de estudios*, Madrid, CSIC, 1990.

Mossé-Bastide, Rose-Marie, *Bergson éducateur*, Paris, PUF, 1955.

Navarro Flores, M., *Nociones de Psicología*, Tarragona, (s.n.), tipografía de F. Asís e Hijo, 1906.

Navarro Flores, M., *Manual de Psicología experimental*, Tarragona, Imprenta de José Pijoán, 1914.

Nicolas, Serge, *Histoire de la psychologie française. Naissance d'une nouvelle science*, Paris, Press Editions, 2002.

Ors (d'), E., *Antología filosófica*, por R. Rucabado y J. Farrán, con una introducción de Manuel G. Morente, Barcelona, Antonio López Librero, 1914.

Ors, (d'), *Nuevo Glosario, I*, Madrid, Aguilar, 1947.

Ors, (d'), « Habla E. D'Ors », *in La Cataluña*, 8-II-1908.

Ortega y Gasset, J., *Obras Completas*, tomo VII, 1902-1925, obra postuma, Madrid, Taurus, 2007.

Penido, M. T. L, *La méthode intuitive de M. Bergson. Essai critique,* Thèse présentée à la faculté des lettres de Fribourg en Suisse pour obtenir le grade de docteur, Genève, Université de Fribourg, faculté de lettres, 1918.

Pujadas, Joan J., *El método biográfico : el uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.

Quintana Fernández, J., « Proceso histórico de implantación y desarrollo de los estudios superiores de psicología », *in Revista de historia de la psicología*, vol. 25, n°2-3, Universitat de València, 2004, p. 33-440.

Ribagorda, Álvaro, « La Residencia de Estudiantes. Pedagogía, cultura y proyecto social », Seminario de Investigación de Historia Contemporánea (UCP), Curso 2007-2008, 6ª sesión : 3-IV-2008.

Röhrs, Hermann, « Georg Kerschensteiner », *in Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* XXIII (3-4), Paris, Unesco : Bureau international d'éducation, 1993, p. 831-848.

Rufino Blanco, S., *Bibliografía pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, primer tomo, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1907.

Rufino Blanco, S., *Bibliografia pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, Cuarto tomo, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1912.

Rufino Blanco, S., *Bibliografia pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, Tomo quinto, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1912. Índices.

Rufino Blanco, S., *Bibliografia pedagógica del siglo XX, 1900-1930*. Tomo I. Letras A-Li. Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1932.

Rufino Blanco, S., *Bibliografia pedagógica del siglo XX, 1900-1930*. Tomo III, Índice alfabético de materias, Madrid, Tip. de la rev. de archivos, bibl. y museos, 1933.

Valentí Camp, S., *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, p. 311-318.

Vidal Parellada, A., *Luis Simarro y su tiempo*, Madrid, CSIC, 2007.

Viqueira, J.-V., *Introducción a la psicología pedagógica,* Madrid, Francisco Beltrán, Librería española y extranjera, 1919.

Viqueira, J.-V., « La crisis de la psicología experimental», *in BILE*, 30-XI-1918, tome XLII, n°704, p. 346-348.

Viqueira, J.-V., *La psicología contemporánea*, Barcelona/Buenos Aires, Editorial Labor, S.A. 1930.

Viqueira, J.-Vicente, *Elementos de ética* [1919] *e historia de la filosofia* [1923], Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926, 152 p.

White, E., « Bergson y la educación », *in La Lectura*, año XIV, n°161, p. 223-229 ; *in BILE*, n° 681, 31-XII-1916, p. 353-357.

Zulueta, « La vela en el horizonte. Una pedagogía más moderna », *in Revista de pedagogía*, I-1922, año I, núm. I, p. 1.

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

Résumé
Le texte suivant doit être compris comme une étude de la relation entre l'histoire culturelle et la psychologie culturelle. Pour ce faire, je me concentre sur l'étude critique du père Francisco de Barbéns contre l'utilisation immorale du cinéma et d'autres canaux de communication culturelle. Pourquoi ? (1) *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social* est une analyse psychologique de la supposée dégénérescence morale du peuple espagnol au début du 20e siècle; une critique de la société « matérialiste », selon l'auteur, représentée par le nouveau modèle psychologique qui met l'accent sur la « nature » au lieu de la « moralité » et par le nouveau modèle capitaliste de « consommation » et « confort ». Et (2) Barbéns suggère une intéressante explication de la manière dont une telle dégénérescence du sens moral – à savoir l'allègement des coutumes et des idées catholiques – a été répandue à travers la société; c'est critique du cinéma, le théâtre et d'autres mécanismes de représentation et production culturelle, c'est à dire, les potentiels outils d'éducation et, finalement, de conduction sociale.
Mots clés : psychologie culturelle, histoire culturelle, Espagne, gouvernementalité, dégénérescence, cinéma, presse, Barbéns.

Resumen
El siguiente texto debe ser entendido en el marco de las relaciones entre la Historia cultural y la Psicología cultural, siendo el estudio crítico del padre Francisco de Barbéns, en contra del empleo inmoral del cine y de otros canales de difusión cultural, un espacio adecuado para rastrearlas. ¿Por qué? (1) *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social* realiza un análisis en clave psicológica de la supuesta degeneración moral del pueblo español a principios del siglo XX; una crítica a la sociedad "materialista", según palabras del autor, representada tanto en el nuevo modelo psicológico que enfatiza "lo natural" por encima de "lo moral" como en el nuevo modelo capitalista de "consumo" y "comodidad". Y (2) Barbéns propone una interesante explicación de cómo se fue extendiendo dicha degeneración del sentido moral, esto es, la relajación de costumbres e ideas católicas por el grueso de la sociedad; una crítica al cine, al teatro y otros mecanismos de representación y producción cultural, es decir, las herramientas potenciales para la formación y, al fin y al cabo, la conducción social.
Palabras clave: psicología cultural, historia cultural, España, gubernamentalidad, degeneración, cine, prensa, Barbéns.

Abstract
The following text must be understood as a study of the relationship between cultural History and cultural Psychology. To that matter, I focus on father Francisco de Barbéns' critical study against the immoral use of cinema. Why? (1) *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social* is a psychological analysis of the supposed moral degeneration of Spanish People at the beginning of the 20th century. This study is a criticism of the "materialistic" society, according to the author, represented by the new psychological science that emphasises "nature" above "morality" and by the new capitalist model based on "consumption" and "comfort". And (2) Barbéns suggests an interesting explanation of how such degeneration of moral sense (i.e, the relaxation of Catholic customs and ideas) was spread

throughout society; a criticism of cinema, theatre and other potential tools for education and, ultimately, social "conduction".
Keywords: cultural psychology, cultural history, Spain, governmentality, degeneration, cinema, press, Barbéns.

Introducción

El contexto positivista del siglo XIX, esto es, el contexto fruto de la necesidad de organizar científicamente mediante la razón positiva el nuevo orden social surgido tras la Revolución Francesa, facilitaría el establecimiento de diferentes investigaciones que irían progresivamente desechando los planteamientos metafísicos a favor de teorías de tinte más materialista (Núñez, 1987). El desarrollo de la ciencia (de las teorías fisiologicistas, las teorías de la evolución, etc.) y, con ella, de la segunda revolución industrial harían pensar en el progreso imparable de la civilización. Sin embargo, el inicial optimismo positivista en el desarrollo y la razón pronto se vería truncado por algunas circunstancias como las crisis económicas, las dificultades para mantener los imperios colonialistas, etc., y sería empañado por la preocupación por la posible decadencia de los colectivos. En este momento, las teorías de la degeneración, que inicialmente sirvieron para definir los comportamientos patológicos a nivel individual, empiezan a ser extrapolados a las problemáticas finiseculares de las naciones; es decir, a aportar una explicación *científica* sobre el aparente declive de los individuos y de las poblaciones en términos biológicos (Pick, 1989; Nye, 1982).

No obstante, no sólo fueron los discursos degeneracionistas de corte bio-antropológico los únicos encargados de articular un discurso para el análisis de la supuesta decadencia de las sociedades (como, por ejemplo, los desarrollados por Cesare Lombroso y la Escuela Positivista Italiana; ver Maristany, 1973; Peset, 1975). Hay que tener en cuenta que, desde finales del siglo XIX, se reactivó una corriente de corte escolástico que trataba de responder al esfuerzo realizado desde la Universidad de Lovaina por el cardenal D. Mercier por integrar las nuevas investigaciones científicas, concretamente la psicología experimental y la psicopatología. El objetivo de la neo-escolástica consistía entonces en imponerse en los hechos físicos para robustecer los principios metafísicos del espiritualismo.

Es en este contexto donde podemos entender el trabajo, de estilo apologético, del padre Francisco de Barbéns, en el que voy a centrarme en este capítulo. Barbéns, un capuchino catalán[372] preocupado por aprovechar la nueva psicología desde el campo de la acción pastoral religiosa (Carpintero, 2004), vino a realizar un análisis de la degeneración social española en términos modernos psico-sociológicos (contagio emocional, neurastenia), pero sin renunciar con ello a la concepción teológica del hombre y el mundo (responsabilidad moral, espíritu de sacrificio). Según este autor, el origen de la decadencia española se hallaba en la degeneración del sentido moral, esto es, en el ateísmo y la relajación de las buenas costumbres que desde finales del siglo XIX vivía la sociedad y a la que contribuían de forma decisiva diversos canales de difusión cultural como la prensa o el cine. Es en su libro *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social,* del año 1914, donde Barbéns desarrolla extensamente estas cuestiones (sus otros trabajos como, por ejemplo, *El cerebro, los nervios y el alma* de 1912, están más orientados a la formación de médicos, sacerdotes y abogados en el conocimiento de la vida mental normal y patológica).

Se destacan tres puntos esenciales de la crítica desarrollada por este autor:

1 Determinismo de la acción. Barbéns opina que la nueva Psicología exagera el peso de los impulsos psico-fisiológicos, valorados bajo esta perspectiva moderna como incontrolables, y ofrece un modelo de hombre caracterizado básicamente por la emotividad y la animalidad. Aún aceptando la importancia de la Psicología como una herramienta clave para el análisis de los nuevos problemas sociales del periodo, Barbéns no considera adecuada la posición determinista del nuevo enfoque que viene a negar la responsabilidad personal de los propios actos por juzgarlos inevitables naturalmente (un presupuesto difícilmente encajable en el modelo clásico metafísico basado en la voluntad y la libertad).

372 Originariamente se llamaba Ramón Janer Isan (era tradición cambiar el nombre al ingresar en la orden capuchina). Nació en Barbéns (Lérida), en 1875 y murió en el convento barcelonés Ntra. Sra. de Pompeya, en 1920 (Sans, 1975). Aparte de conocimientos en Filosofía y Teología, el autor contaba con formación psico-pedagógica y psiquiátrica e histológica, lo que le llevó a publicar diversos trabajos sobre educación infantil y escolar, por un lado, y sobre las relaciones entre materia y espíritu, por otro. Participó, junto con el Cardenal Vives y Tutó, Miquel d'Esplugues y Rupert Mª de Manresa, del resurgimiento cultural catalán de finales del siglo XIX y principios del XX. Sus trabajos deben entenderse, entonces, como pertenecientes a los progresos obtenidos por la burguesía catalana en esa época y orientados sobre todo a la pedagogía. Concretamente, sus estudios confluyen en el Consejo de Investigación Pedagógica, creado por la Comisión de Instrucción Pública y de Bellas Artes de la diputación de Barcelona en 1913 (para más información sobre el autor, puede consultarse Sans, 1975).

2 Consumo capitalista. El nuevo modelo social, en su mayor parte importado del extranjero, al parecer de nuestro autor, enfatiza el individualismo y el materialismo (en realidad, este es un discurso que se encuentra presente desde los tiempos de Balmes, 1842-1844). Barbéns sostiene que progresivamente se ha ido generando un estilo de vida en el que el hombre se encuentra desligado de los demás y abandonado a sus ambiciones personales: el vínculo social se ha substituido por los derechos exclusivamente individuales (la libertad de pensamiento y acción) y el espíritu de esfuerzo y sacrificio por la ética del despilfarro y la comodidad.

3 Difusión inmoral de ideas y costumbres. La prensa, el cine, el teatro son, para Barbéns, los canales a través de los cuales se ha difundido la inmoralidad (hacen apología del vicio y excitan los sentimientos patológicos emotivos, eróticos, etc.). En vez de ser empleados para moralizar y educar a la población en *ideales elevados*, dichos canales están siendo utilizados, según el capuchino, para la construcción y la difusión de modelos de ser y estar en el mundo alejados del ideal cristiano, que no hacen más que fomentar los malos instintos, excitar las pasiones y hacer hermosos el vicio y el crimen.

La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social es, pues, un excelente análisis de los canales de difusión cultural como herramientas esenciales –aunque no únicas– para la constitución y regulación de identidades individuales y sociales, por un lado, y de proyectos socio-políticos de actuación, por otro. Es decir, que a través de los mismos se legitiman y se niegan determinados modelos de sujeto y de sociedad. Lo que hace interesante el trabajo de Francisco de Barbéns, bajo mi punto de vista, es que ilustra la toma de conciencia – y el re-ajuste con la nueva situación– de que las formas de gobierno de las sociedades se han transformado: ya no se trata de que los sujetos obedezcan a la ley, esto es, respeten el orden establecido, practiquen adecuadamente sus oficios, se conformen con la ley impuesta bien por los hombres o por Dios, sino de que se utilicen también las tácticas o los medios necesarios que permitan conseguir los (múltiples) fines propuestos. De ahí la relevancia de la configuración de lo público y, concretamente, de la opinión pública[373]

373 Bajo el Despotismo ilustrado no existe la "opinión pública": el encargado de interpretar el bienestar público es el gobernante, asesorado por una élite de intelectuales. Durante el liberalismo, la opinión pública consiste en garantizar las libertades frente al Estado, esto es, en defender los derechos individuales de libertad y actuación, que es lo que vendrían a criticar los escolásticos (es ilustrativo el

como medio imprescindible para el gobierno del grueso de la sociedad y de ahí, en consecuencia, la importancia de definir los términos y establecer los límites dentro de los cuales la misma pueda manifestarse. Si bien esta cuestión fue discutida por diversos intelectuales del periodo mencionado (tal es el caso de Miguel de Unamuno o Ramiro de Maetzu quienes, además, considerarían algunas de estas manifestaciones culturales, como el cine, un *arte* indudablemente menor), la posición de Barbéns resulta significativa por hacerse desde posiciones teológicas: hay que tener en cuenta que el modelo clásico escolástico situaba el punto de partida de la reforma social en el disciplinamiento moral, esto es, en la *conciencia individual* (no es casualidad que los autores neo-escolásticos comenten explícitamente en sus textos la necesidad de comenzar a atender también a la *conciencia social*).

Adviértase que esto no significa la renuncia a la disciplina individual, más bien al contrario: la nueva forma de gobernar, que supone la administración de la vida de los individuos, implica gobernar *desde dentro*. El nuevo gobierno consiste, no sólo en gobernar las cosas, sino también las personas. De ahí que la Psicología se presente como el conocimiento perfecto para la producción de buenos ciudadanos, en cuanto que permite analizar científicamente lo que hay en el interior del hombre, esto es, analizarlo supuestamente sin pretensiones ideológicas y/o sin referencias explícitas a la moral. El trabajo de Barbéns descubre cómo los discursos psicológicos van poco a poco haciéndose públicos y van siendo asimilados por las masas populares para su conducción en sociedad, lo que –me gustaría recalcar– relegaba a un segundo plano las interpretaciones teológicas de carácter moral. Es la pérdida progresiva de la legitimidad en las cuestiones sobre la regulación de la vida, individual y colectiva, lo que constituye en realidad la principal preocupación de los autores escolásticos.

El texto de Barbéns es un ejemplo perfecto para mostrar la interconexión entre lo individual (la formación del sentido moral o subjetivo) y lo colectivo (la formación del

título del libro del cura catalán, Félix Sardá y Salvany, 1884/1977, *El liberalismo es pecado*). Por ejemplo, Jerónimo Montes, otro religioso preocupado por las cuestiones penales, afirmaría que los periódicos habían fomentado el individualismo, sacrificando "los más altos intereses de la sociedad humana al ídolo de la libertad de pensar y de escribir en favor de unos pocos que sólo usaban de esa libertad para hacer el mal" (Montes, 1911, 547). La idea de que la libertad de prensa es sinónimo de libertinaje se encuentra ya en 1888 en la encíclica *Exeunte Iam Anno,* de León XIII, que el propio Barbéns cita en su libro. Es evidente que el Escolasticismo está reaccionando contra la nueva sociedad liberal, capitalista e industrial y el nuevo modelo de sujeto que ésta trae consigo (puede verse Castro, Lafuente y Jiménez, 2008 y 2009).

sentido social o nacional) y el esfuerzo neo-escolástico por preservar las referencias a la moral católica, sin menospreciar los nuevos discursos psicológicos de la época (y viceversa). En concreto, Barbéns va a realizar un análisis de la difusión de la degeneración social en clave de la psicología de las multitudes desarrollada por Gustave Le Bon[374] (1896/1929) y según la cual las masas poseían una misma *unidad mental* que permitía el contagio emocional entre sus miembros. Aunque pueda resultar paradójico el uso de esta teoría por parte de un autor escolástico (ya que hasta cierto punto implicaba aceptar la posible anulación de la voluntad individual en beneficio de una voluntad colectiva), lo cierto es que la tesis cuadraba bien con su crítica al papel persuasivo y sugestionador que la prensa y otros canales de difusión cultural ejercían sobre la muchedumbre; una crítica, como ya se ha insinuado, clásica entre los autores del periodo, quienes observaron la relación estrecha entre la alienación colectiva y los medios de comunicación de masas.

Concretamente, Barbéns viene a denunciar que la prensa y, sobre todo, el teatro o el cine no hacen más que reforzar la abulia o la enfermedad de la voluntad que sufre el pueblo español[375] (nótese que la *abulia* es otro término puramente psicológico del periodo; Ribot, 1899).

374 Quisiera aclarar que, aún siendo Le Bon clásicamente considerado el iniciador de la psicología de las masas, su trabajo no es traducido en España hasta finales de los años 20. De hecho, Barbéns cita en el texto a otro autor francés, Auguste Vigouroux, cuya traducción se publica en la editorial Jorro, en 1906. Otro de los autores que los criminólogos españoles suelen tener también en cuenta es Paul Aubry, cuyo trabajo más conocido, *La contagion du meurtre*, data de 1894. "Pablo Aubry encuentra el contagio como un producto de psicología morbosa cuyos principales términos son: sugestión e imitación [...] He aquí ahora los agentes que transmiten el contagio, aisladamente o combinándose unos con otros: a) educación familiar (familia culpable); b) prisión; c) lectura de novelas y periódicos con relaciones de crímenes, d) espectáculo de ejecuciones capitales" (Bernaldo de Quirós, 1909, 65). Adviértase que entre los elementos que Bernaldo de Quirós apunta para la *transmisión* del contagio están las novelas y los periódicos. Volveremos sobre estas cuestiones más adelante.

375 Por no extenderme, he decidido no incluir en este capítulo las reflexiones que vinculan la susceptibilidad de las masas con las características propias del pueblo español, es decir, los discursos psicológicos que vienen a considerar el abuso de la fiesta como una de las manifestaciones de la vida nacional española (para un ejemplo de cómo los discursos dirigidos a la administración del tiempo – del trabajo y del ocio – son aplicados al contexto español, ver Salillas, 1898; un análisis de los mismos desde la óptica foucaultiana puede hallarse en Jiménez Alonso, 2006). Al fin y al cabo, la perspectiva escolástica, que es la que yo trabajo en estas páginas, pretende someter el carácter, el temperamento o la raza española a la voluntad individual. No es, entonces, la raza el elemento principal de la degeneración social, pues "los vicios de ésta pueden ser reformados por la acción de la inteligencia y por la ley de costumbres. Ordinariamente se exagera bastante la influencia de la constitución física de las razas lo mismo que la desigualdad de aptitud moral de las mismas. No ignoramos las leyes etnográficas respecto de este punto; más bien sabemos que en el destino providencial de las razas cabe una evidente influencia y preponderancia del orden moral, comprendemos que la grandeza de la humanidad consiste, precisamente, en que las fuerzas materiales puedan ser subordinadas a las fuerzas morales" (Barbéns, 1914, 78). La idea de que existen elementos bien psicológicos, bien sociológicos que son más influyentes

> Es menester tener voluntad de reformar la vida para conseguir algo práctico; es preciso sentir el orden moral para respetarlo; y desgraciadamente es demasiado cierto que la sociedad padece una profunda abulia; es decir, su voluntad está enferma y su conciencia obnubilada. (Barbéns, 1914, VII).

Según nuestro autor, el pueblo español no tiene la fuerza suficiente de voluntad para resistirse a los efectos perniciosos de estos canales o, si la tiene, no sabe determinarse a la ejecución.

> El ambiente constituye las tres grandes partes de la vida de una persona[376], en lo físico, lo intelectual, lo moral. Respirando las muchedumbres ese ambiente corruptor de inmoralidad, y viendo todos los días cuadros de mal gusto o de ínfima clase, el sentido estético y la delicadeza moral se pierden (Barbéns, 1914, 205).

Además, el carácter "impulsivo" y "tornadizo" de las muchedumbres es, según Barbéns, "un impedimento gravísimo para la formación moral de las mismas. El mismo inconveniente encontramos para el desarrollo de los sentimientos de delicadeza moral o social" (Barbéns, 1914, 65).

Así las cosas, ¿cómo podía producirse la superación de la degeneración social? Para Barbéns la solución radicaba en la limpieza de "todo cuanto deshonra", en la limpieza de la prensa, el cine o el teatro corruptor que propagaban la inmoralidad entre las multitudes. Es sobre esta idea de *contagio inmoral* de la muchedumbre, en clave psicológica, sobre lo que versará este capítulo.

I-Aproximación teórica e histórica para entender la importancia del "contagio psicológico"

---

que la herencia está en la base del pensamiento sociológico del francés Gabriel Tarde, es decir, el principal estudioso del peso de la propagación de las ideas y las costumbres a través de la imitación. No es casual que Barbéns se apoye sobre todo en autores franceses, pues estos últimos mantendrían una perspectiva de corte más sociológico, en clara contraposición con la desarrollada por la Escuela Positivista Italiana, mencionada al inicio de este trabajo.

376 Barbéns parafrasea en este punto a Hyppolite Taine, crítico e historiador francés que consideraba la influencia del ambiente uno de los pilares básicos de su teoría sobre el conocimiento científico del hombre: las tres cuartas partes de la vida dependían, según este último autor, del ambiente que se respiraba.

Regulación colectiva, formación del estado y discursos científico-psicológicos

El principal objetivo de este trabajo radica en mostrar la relevancia que tenía –y tiene– el uso de determinados canales de transmisión cultural como medios de formación y, en definitiva, de conducción de los individuos en sociedad. De esta forma, el principal interés de este texto no radica tanto en estudiar las representaciones colectivas desarrolladas a finales del siglo XIX y principios del XX, por ejemplo, sobre la criminalidad (aunque sí mencionaré brevemente algunas de sus características) como en analizar los discursos de carácter psicológico implicados en la regulación de la conducta colectiva[377]: las tesis de la época sobre la inferioridad psicológica de las muchedumbres permitían entender, al mismo tiempo, por qué las muchedumbres eran las más susceptibles de ser persuadidas por los medios de comunicación de masas (las cuales "encuentran con frecuencia un estado pasional exaltado o una cierta predisposición a la exageración emotiva"; Barbéns, 1914, 122) y por qué concretamente el cine, era considerado el instrumento ideal para explotar el lado irracional y emotivo de la existencia humana (una concepción que, según Holguin, 1999, era generalizada en la Europa de aquel momento).

No se puede pasar por alto que la regulación moral colectiva es coextensiva a la formación del estado, esto es, que las representaciones colectivas transmitidas a través de la prensa, el teatro, el cine, la moda, etc. forman parte de un proyecto de normalización y naturalización de las premisas de un orden social específico, teniendo en cuenta que pueden ser múltiples los canales de transmisión como diferentes los grupos encargados de su administración.

Siguiendo a Foucault (1978), podrían distinguirse dos niveles de gobierno implicados en la construcción del proyecto de normalización y naturalización de un orden social concreto o, en definitiva, de las diferentes maneras de *conducción de la conducta* de cada uno de los miembros de una sociedad, en línea con el orden social propuesto: el gobierno de sí mismo o administración de la propia conducta (Moral) y el gobierno del

377 Debe entenderse aquí "regulación" no como "control", sino como generación de posibilidades o de límites de interpretación. Creo que el término "transmisión cultural", empleado por la Historia cultural, está intrínsecamente relacionado con la regulación social entendida aquí en términos morales y/o psicológicos. Hasta cierto punto, podría decirse que son términos afines, especialmente si tenemos en cuenta la definición propuesta por Chainais *et alii* (2006): en toda regulación social suelen darse un "individuo-fuente", un "proyecto", unos "medios" y un "individuo-destinatario".

otro o administración de las relaciones entre individuos, esto es, gobierno como el que ejerce el padre hacia el hijo en el interior de la familia (Economía) o, en términos más generales, gobierno como el que ejerce el estado sobre todos sus miembros en el seno de la sociedad (Política).

Si bien las dos formas de gobierno apuntadas, el gobierno de sí y el gobierno del otro, están relacionados entre sí, en este capítulo me voy a centrar especialmente en las prácticas del gobierno del otro, es decir, de cómo los canales de difusión cultural como el cine o el teatro ofrecen modelos sobre el ser y el estar en el mundo que colaboran a la regulación de la conducta del individuo en línea con el orden social propuesto (dejo de esta forma fuera de mi análisis, por ejemplo, los mecanismos ofrecidos por los escolásticos para el gobierno de sí mismo como los libros de ejercicios –ejercicios que, en último término, el sujeto tendría que llevar a la práctica–; también, sin embargo, los mecanismos de carácter más general ofrecidos para el gobierno del estado como, por ejemplo, las políticas conservadoras que promueven la creación de leyes de censura)[378].

Antes de pasar al siguiente apartado, me gustaría llamar la atención sobre dos aspectos: 1) toda regulación de conducta no puede hacerse más que a través del empleo de diferentes prácticas, técnicas o tecnologías *psicológicas* dirigidas, como acabamos de decir, al autocontrol o al control de unos sujetos por parte de otros (ver, por ejemplo, el trabajo de Foucault, 1991, sobre las tecnologías del yo)[379;] y 2) a partir de finales del siglo XVIII, gobernar va a consistir más que nunca en administrar las personas y no sólo las cosas, de ahí que los discursos psicológicos sean una herramienta esencial. Foucault denomina a esta nueva forma de gobierno *guberna-mentalidad*, es decir, una forma de gobierno que requiere la participación de todos los miembros de la sociedad

378 Barbéns también menciona otros mecanismos de *regulación colectiva* como la llamada Liga de moralización (o de la buena palabra, según traducción literal) inspirada en la Lliga de bon mots catalana de la que participaría el poeta Joan Maragall. El objetivo de esta última consistía en acabar con las palabras malsonantes (a través de eufemismos lingüísticos: por ejemplo, "pompis" en lugar de "culo") y, en general, con los "atentados contra la moral" acontecidos en la calle, en el cine, en el teatro, etc. En palabras de Barbéns, la Lliga del Bon Mot "se interesa por la dignificación de nuestra lengua y por la restauración moral de nuestra cultura, esta entidad, decimos, ha reproducido y difundido estas enseñanzas civilizadoras. […] Verdaderamente, es un espectáculo muy triste y repugnante el que ofrece un hombre, cuando profiere ciertas palabras indecentes, que aplica o dirige indistintamente contra Dios, contra objetos sagrados, contra los autores de sus días, contra las entrañas que le han dado el ser, etc., etc." (Barbéns, 1914, 87).

379 Tampoco se puede olvidar que no se trata ya sólo de discursos de carácter ideológico. El arte de gobernar implica desarrollar determinadas formas de subjetividad a través de la disciplina y otras prácticas de gobierno, unidas a la utilización y empleo de los cuerpos y sus capacidades.

en línea con los intereses del poder[380]. Como veremos en el siguiente apartado, la Psicología tendrá como objetivo hacer sujetos útiles y/o productivos para el orden social que se quiera establecer (el buen ciudadano será, en definitiva, el ciudadano productivo, útil, dócil; nótese que el delincuente es precisamente el sujeto improductivo o productivo degeneradamente; ver Salillas, 1898 o Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, 1901/1998[381]).

Emoción, trabajo y productividad: administración de multitudes

Dos son los aspectos que me gustaría resaltar del contexto español de finales del siglo XIX y principios del XX: por un lado, la de-construcción de creencias clásicas sobre todo de carácter religioso, pero también político y social, y, por otro, la creación de nuevas condiciones de existencia. O lo que es lo mismo para el tema que nos ocupa: la crítica al modelo metafísico y al modelo monárquico y conservador y la substitución del mismo por el discurso científico-psicológico y las nuevas formas de trabajo y productividad configuradas en ese periodo (relacionadas con la multiplicación de la población, esto es, con las masas).

Ha de apuntarse que desde finales del siglo XIX se impone con fuerza un modelo de corte científico-psicológico que pretende substituir el modelo metafísico-teológico de explicación de la acción humana. No quisiera extenderme en este último tema (para una explicación más extensa sobre la cuestión que sigue, ver Jiménez Alonso, 2007). Tan

380 La gubernamentalidad es una nueva forma de poder que emerge a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Este moderno espacio político está caracterizado por la disciplina y la vigilancia, pero también por el *gobierno* en la forma en que Foucault (1978) lo apunta, es decir, la conducta de la conducta. El gobierno incluye estructuras políticas y la dirección de estados, pero no está limitado a ellas: implica prácticas a través de las cuales los sujetos nos gobernamos a nosotros mismos en un amplio rango de relaciones personales, no necesariamente políticas o económicas. En estas sociedades, el poder está descentralizado y sus miembros juegan un rol activo en la regulación social. La autonomía personal no es, entonces, la antítesis del poder político, sino una pieza clave en su ejercicio: el gobierno desarrolla mecanismos dirigidos a conseguir que la gente se gobierne a sí misma en línea con los intereses del gobierno. Gubernamentalidad implica la consideración relacional y auto-reguladora de un sujeto ético que tome la responsabilidad de su propia conducta (Michman and Rosenberg, 2002).

381 Me gustaría haber trabajado en este capítulo la cuestión de la *productividad*, pero, por razones de espacio, he considerado oportuno no hacerlo (para un análisis teórico de la cuestión, consultar Foucault, 2003). No me resisto, sin embargo, a insinuar el tema, a través de la siguiente cita: "impotentes para adaptarse a sociedades del tipo de las civilizadas contemporáneas, fundadas sobre la regla del trabajo regular y continuado, por la inestabilidad inquieta de su espíritu, ocasionada a una dificultad en la atención y ligada con cierta incapacidad, mayor o menor, al trabajo metódico y continuo, ya que –según observa Ribot– (1) el trabajo es la forma concreta más saliente de la atención. (1) Ribot, T. Psychologie de l'attention." (Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, 1901/1998, 15).

sólo me gustaría mencionar que las ciencias modernas –sobre todo, la Psicología, la Antropología y la Sociología criminales, en definitiva, la Criminología– han puesto en entredicho el modelo predominante de interpretación de la acción del hombre que hasta ese momento era de corte metafísico-teológico. A finales del siglo XIX, se configura un modelo de interpretación de la acción, en buena medida desarrollado para la explicación específica del crimen, que reacciona contra la tesis intelectualista clásica según la cual toda acción ha sido fruto necesariamente de una decisión deliberada y razonada del sujeto que la ejecuta. En contraposición, la nueva teoría va a interpretar la acción humana como manifestación incontrolable de los sentimientos, de los deseos o impulsos que se encuentran en lo más profundo del interior del individuo[382]. No se trata, en realidad, de dos modelos completamente excluyentes. Más bien son dos modelos que enfatizan categorías psicológicas diferentes a la hora de narrar la acción: el *teológico*, que resalta la cognición, las creencias, la decisión (juicios basados en la verdad y la eficacia), y el *dramatúrgico*, que resalta las intenciones, las actitudes, los deseos (juicios basados en sinceridad, honestidad, y autenticidad) (Burke, 1969, cit. en Wertsch, 1993).

El modelo científico-psicológico, como el propio Barbéns denuncia, hace hincapié en dos aspectos: 1) en lo *natural* de la acción más que en lo *moral* y 2) en lo *emocional* de la acción más que en lo *volitivo* e *intelectivo*. Barbéns también vendrá a criticar que la nueva Psicología acaba patologizando la conducta y, por ende, haciendo hincapié en los estados alterados de los sujetos. El nuevo modelo pone énfasis en la naturaleza *animal* del hombre, una naturaleza incontrolable (conscientemente) que impulsaba a los individuos a actuar (por ejemplo, a cometer crímenes monstruosos). Es decir, las acciones del hombre pasaban a ser fruto de la natural organización física y psíquica del hombre, lo que dejaba escaso lugar a la responsabilidad moral. Los autores neo-escolásticos sí admitían que existieran conductas básicamente emocionales y conductas espontáneas no racionales. Ya se ha apuntado que Barbéns hace un análisis de la acción de las multitudes en clave básicamente psicológico-emocional, esto es, en la terminología de las psicología de las multitudes de Gustave Le Bon y de la psicología

382 La aparición del modelo científico de interpretación del crimen se ilustra muy bien en la película *Romasanta*, dirigida por Paco Plaza en 2004. Esta película cuenta la historia de una serie de asesinatos, muy violentos, acontecidos en la Galicia de 1851. Lo interesante de la misma, más allá de la dramática relación amorosa entre sus protagonistas –y de la más que dudosa interpretación de Elsa Pataki–, es la atmósfera generada por la confusión de dos modelos diferentes de explicación de los crímenes, el mitológico y el científico: la leyenda del hombre-lobo, propia del folclore popular (gallego, en este caso) y la teoría médica del criminal congénito, propia de la antropología criminal.

de las emociones de Thèodule Ribot. Sin embargo, la Escolástica no podría aceptar la negación de la capacidad del hombre, fomentada a través de la educación moral, para conducirse a sí mismo conscientemente.

En la base de esta postura se situaba la crítica a las nuevas investigaciones psico-fisiológicas y, sobre todo, evolucionistas que resaltaban la naturaleza *animal* y *automática* del hombre (el determinismo antropológico). Barbéns lo dice explícitamente: "el orden social no depende de una noción orgánica, evolutiva, fisiológica, sino de puros principios morales". Aquí está la clave de su regeneración social en clave de educación y difusión de costumbres e ideas católicas.

Además, las nuevas investigaciones psico-fisiológicas y evolucionistas colocaban el proceso emocional en la base de la constitución psíquica (adviértase que lo característico de las tesis del siglo XIX son las referencias a la naturaleza humana, dejando así de lado las interpretaciones en clave de *pecado original*). La acción humana espontánea o básica, como las acciones de los criminales o las acciones del pueblo, era considerada resultado de un psiquismo de carácter inferior caracterizado por la carencia de racionalidad o conciencia (infantilismo, primitivismo, atavismo).

Psicología de las multitudes

Según el propio Barbéns, la vida psicológica de las multitudes presenta una característica esencial: su limitación al orden puramente sensible. Su cerebro está, según nuestro autor, dispuesto a la impresión directa y a la reacción inmediata (dos aspectos que constituyen, al mismo tiempo, las dos fases del desarrollo de la *abulia* del pueblo): a recibir imágenes (las multitudes no reflexionan ni razonan, por lo que si se les presenta una idea inverosímil, la aceptan si se hace de forma halagadora) y a responder a las excitaciones las más variadas y aún contradictorias (las multitudes presentan una inclinación para actuar automáticamente[383]).

De esta forma, Barbéns diferencia al menos tres grandes grupos de sujetos (siguiendo en este punto las investigaciones de Vigouroux, 1906):

383 Las teorías psico-fisiológicas de la época (ver, por ejemplo, Féré, 1887) consideraban que la energía de un movimiento estaba en relación con la intensidad de la representación mental de ese mismo movimiento. Así, la inducción psico-motriz jugaba un rol esencial en el contagio de las emociones y los sentimientos. Si la idea era suficientemente fuerte, entonces la acción debía seguirla necesariamente.

los contagiados, a quienes a pesar del primer movimiento repulsivo que les produce el relato, les entra, por fin, una verdadera complacencia e interés pasional; los sugestionados, débiles de voluntad, niños, degenerados; y los imitadores, o sea los perversos y viciosos, para quienes cierta prensa es la única fuente de instrucción y documentación. (Barbéns, 1914, 129-130).

Barbéns utiliza las tres definiciones clásicas de la época para referirse a los fenómenos de masas: la *sugestión* (Ribot, 1896/1924), la *imitación* (Tarde, 1890/1907) y, sobre todo, el *contagio* inmoral (Le Bon, 1896/1929). Según el capuchino:

> el contagio expresa una relación puramente material entre dos cuerpos en el espacio. Se aplica generalmente a los estados patológicos, pues, hablando en propiedad, este fenómeno consiste en el traslado de un elemento patógeno, casi siempre un germen microbiano, de un individuo a otro. No siempre el contagio se desarrolla inmediatamente; a veces se manifiesta tras larga incubación (Barbéns, 1914, 100-101).

Se trata de la metáfora bacteriológica tan empleada en la época para explicar la rápida propagación de las ideas calificadas como inmorales y viciosas (para un análisis de las metáforas organicistas de la sociedad por parte de los intelectuales y las diversas burguesías nacionales e, incluso, por parte de las élites de las organizaciones obreras, véase Campos, Martínez y Huertas, 2000). Los individuos se contagiarían por el contacto directo, de manera inconsciente y sutil. El contagio, en cuanto que contacto directo e inconsciente entre individuos, y la sugestión, en cuanto que influencia moral de una persona sobre otra/s, vendrían a ser una expresión de la imitación, en cuanto que función innata y psicológica clave en la adquisición de creencias, sentimientos o actividades (nótese que la imitación no sería una función negativa en sí misma, pues de ella dependía el aprendizaje de ciertas conductas necesarias para la vida individual y colectiva; de hecho, para Barbéns la imitación era el factor esencial de la educación; ver Barbéns, 1916).

Barbéns, al igual que la mayoría de los intelectuales de la época, reconocía que todos los sujetos eran susceptibles de sugestión y contagio, pero no todos ofrecían la misma resistencia personal y espiritual: “no todos los sujetos son susceptibles de la misma influencia, pues depende, en gran parte, de la falta de formación propia, de su mayor sugestionabilidad y de su mayor aptitud para una imitación inconsciente.” (Barbéns,

1914, 101). Como se verá más adelante, dentro del pueblo, serían las mujeres (1) y los obreros (2) los más fácilmente infectados: (1) la mujer, por ser de "naturaleza nerviosa" (sobre todo en las clases sociales altas, por su refinamiento de la sensibilidad física y moral) y "de carácter afectado a todas las emociones que exaltan la impresionabilidad de su sistema nervioso"; y (2) el obrero "porque no tiene preparación espiritual".

Sería precisamente el prejuicio sobre la diferente susceptibilidad psicológica de carácter innato lo que llevaría a la justificación y el desarrollo de estrategias socio-políticas concretas. Se trata, al fin y al cabo, de la nueva forma de administrar la sociedad según la cual las tareas de los miembros se establecen en función de las capacidades otorgadas[384]. Por ejemplo, la supuesta inferioridad psicológica de las masas vendría a legitimar la existencia de una élite intelectual responsable del gobierno de estas últimas, a nivel general, y a impulsar los esfuerzos por la construcción de imágenes y actividades más accesibles al pueblo, a nivel más específico.

En este último sentido, resulta muy significativa la reivindicación que, ya en la década de los 30, realizaría el político y escritor Ernesto Giménez Caballero, llamado *Gecé*, sobre la creación de un cine dirigido al obrero con los siguientes ingredientes: emoción, humor e interés. Además, basándose en el principio psicológico según el cual las masas se caracterizaban por un psiquismo inferior de carácter emotivo, Giménez (1935, cit. en Holguin) planteaba la posibilidad de utilizar las películas para generar "sentimiento religioso". Su idea consistía en "transformar la pasión" en "experiencia religiosa" y "sentimiento de comunidad" (no se puede olvidar, la estrecha relación entre lo psicológico y lo estético de la época; ver Jiménez Alonso, 2006)[385].

Como se puede entender, el problema no radicaba tanto en que el cine fuera algo malo en sí mismo como en que se encontraba guiado por valores inadecuados: por

384 Probablemente el ejemplo más ilustrativo de la administración socio-política en función de las "capacidades" de los sujetos resida en la "psicotecnia", esto es, la rama de la psicología que tiene por objeto estudiar y clasificar las aptitudes de los individuos mediante test mentales y otras pruebas psicológicas con fines de orientación y selección.

385 Gecé comenta la necesidad de emplear el cine para acabar con la cultura individualista y capitalista –cine occidental– y con la subversión social de las masas –cine ruso–, así como para regresar al gusto castizo que, debemos entender, había sido mermado en este caso por la exportación de películas sobre todo de origen americano (para un breve análisis de los debates de la época sobre las diferentes entre el cine occidental y el soviético, ver Touboul, 2006; también Gubern *et alii*., 2004): "El día que España logre resolver sus medios de producción en cine tiene, quizá, una de las más altas y profundas tareas morales de Europa. […] País católico, esencialmente romano, de genio universal, quizá le está reservada a España la labor de crear un cine de ecumenidad moral. Un cine que supere al de tipo individualístico, capitalista y occidental, y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social" (Giménez, 1935, 160).

mucho que Barbéns enumerase los diferentes trastornos producidos por el cine (como los visuales, causados por la electricidad de la película), al final acabaría admitiendo explícitamente las virtudes del mismo como herramienta pedagógica de inestimable valor intuitivo y, por tanto, como la primera puerta del pueblo a la cultura.

Las esferas de la vida social según Francisco de Barbéns: la regulación psicológico-moral

Según Barbéns, la degeneración del sentido moral por las ideas y las costumbres de carácter inmoral, es decir, la extensión de la relajación de las costumbres y de los sentimientos virtuosos católicos, afecta a tres grandes esferas de la vida social: al *individuo*, a la *familia* y al *pueblo* en general, en el que habría que distinguir las diferentes clases sociales. A continuación se apuntan algunas características generales sobre la corrupción observada por Barbéns en las dos últimas esferas, sin entrar en la individual (como ya se anunció, en este capítulo yo he decidido centrarme en el gobierno del otro y no en el gobierno de sí).

Familia (hogar)[386]. Para Barbéns, la familia, en cuanto que primer núcleo de socialización del sujeto en sociedad, se hallaba en peligro por dos grandes razones: por un lado, por el interés del padre hacia el juego y las bebidas y la indiferencia para con sus hijos (prefieren, indicaba nuestro autor, gastar su salario en alcohol en lugar de ahorrarlo y destinarlo al cuidado familiar) y, por otro, por la falta de preparación para la maternidad y la exageración de sentimientos de vanidad en las mujeres. Es interesante resaltar que la crítica al padre estaba dirigida sobre todo al hombre obrero, mientras que la crítica a la madre, lo estaba a la mujer burguesa. Aquí se descubre una vez más cómo la administración de la vida debía tener en consideración las distintas identidades individuales y colectivas para alcanzar los resultados más óptimos.

Pueblo (calle y escuela, taller y centro). El ambiente de la calle, los ateneos y los clubes habían contribuido al embrutecimiento de los espíritus, según Barbéns, hasta el punto de rebajar al pueblo español prácticamente "al nivel de un pueblo sin espíritu" y

386 Barbéns refleja bien el problema de la economía doméstica, esto es, la preocupación por conseguir que el padre eduque al hijo en la ética católica. No se trata de una política de la familia en el sentido clásico (es decir, de la familia como modelo de gobierno), sino de una familia que es un elemento clave dentro de la *población* (es decir, la familia como instrumento privilegiado para el buen gobierno; Foucault, 1978; para el contexto español, ver Vázquez, 2009).

colocarlo al filo del "descrédito ante las naciones cultas": "Hay naciones que son imitadas, como la república francesa y otras que no, la nuestra caerá en la ignominia, en el nivel ínfimo de los pueblos civilizados" (Barbéns, 1914, 244).

Ahora bien, no todos los miembros de la sociedad serían considerados igual de perniciosos. Sería la masa del pueblo la que se alimentaría sobre todo de "conceptos erróneos, de bajas pasiones, de sentimientos innobles, de aspiraciones ínfimas, de materia y sentido". El elemento sano, para Barbéns, residía, sin lugar a dudas, en la "aristocracia espiritual", que "predicaba y enseñaba la moral, daba ejemplo de civismo y fomentaba el arte verdadero". Al fin y al cabo, se trataba de una justificación del patrimonio de una minoría selecta sobre la mayoría del pueblo (ver el trabajo del sacerdote neo-escolástico Juan Zaragüeta, 1938, donde se propone una "jerarquía de trabajo" en función de la distinción psicológica entre "minorías intelectuales" y "mayorías musculares"). Para Barbéns, la aristocracia era la única que había sido capaz de "crear y guiar la civilización".

De todas formas, nuestro autor estimaba que la moralización en la calle exigía el concurso de todos los miembros de la sociedad:

> A los primeros [personas de la clase alta] se les pide estética y moral, independencia para substraerse a las importaciones de mal gusto y firmeza para cumplir los dictados de una conciencia sana; interés por la vida de familia y abnegación para trabajar y sufrir las contingencias de la misma. Al pueblo se le pide más educación, más civilidad, mayor cultura de la que posee, más preparación para vivir en las ciudades o, por lo menos, una dosis algo mayor de sentido moral y de sentido social. Y a todos, finalmente, se les exige que sean ciudadanos y que cumplan fielmente las leyes que les impone su condición de hombre honrados y de cristianos sinceros, sin olvidar el carácter social que les distingue. Es ésta la única manera de conseguir la moralización de nuestros pueblos y de establecer en nuestras ciudades una cátedra perenne de higiene mental y otras de disciplina social. (Barbéns, 1914, 245-246).

II-difusión de los modelos de ser y estar en el mundo a través de los canales culturales

La prensa y el gusto por lo escabroso

Ya se ha insinuado anteriormente que la preocupación por la posible degeneración pública debida a los periódicos, las novelas y los folletos era generalizada. El propio Barbéns menciona *Los Miserables,* de Víctor Hugo, como un ejemplo que "ha contribuido poderosamente al desarrollo de las ideas socialistas entre el pueblo". Concretamente, serían las llamadas *crónicas negras* las más criticadas en aquella época –tanto desde una posición académica, Pedro Dorado Montero, Constancio Bernaldo de Quirós o Luis Jiménez de Asúa, como literaria, Benito Pérez Galdós, Ramiro de Maetzu o Pío Baroja[387]–, debido a la publicidad que hacían de los hechos criminales. Siguiendo en buena medida la teoría de las ideas-fuerza del francés Alfred Fouillée (1893), se afirmaba que las ideas tenían una fuerza motriz sugestiva, impulsiva y a menudo explosiva que predisponía a los sujetos a cometer los crímenes.

Fueron precisamente publicaciones como las crónicas negras las que ayudaron a divulgar las interpretaciones científicas sobre los crímenes y, específicamente, sobre la acción individual y colectiva en clave antropológico-psicológica. Era este, al fin y al cabo, el punto de partida de Barbéns:

> Éstas son las ideas que hay interés en difundir: proclamar el imperio de las pasiones, la negación de la ley, la legitimidad del crimen. Decir al que siente resolverse sus pasiones pujantes y avasalladoras, al que se siente impulsado con violencia, con fuerza al crimen, al robo, a la violación, que todos estos actos son lícitos, son honestos, son morales; que el crimen no es una cosa odiosa y repugnante, es una mera consecuencia natural de su organización, de su idiosincrasia. Si eso se enseña, si eso se escribe a diario, si eso se predica en el ateneo, en el club, en la calle, ¿cuál podrá ser la energía de ese hombre para luchar contra sus viciosas tendencias, contra sus criminales inclinaciones, contra sus groseros apetitos? (Barbéns, 1914, 33-34).

387 Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo también decían así: "En el interior de la caverna [delincuente] hay un poco de todo lo que se necesita para la vida. Hay esteras en el invierno, vajilla de cocina en todo tiempo, y en los rincones y quiebras del terreno, papeles impresos, hojas sueltas de algunos libros y láminas cromolitografiadas de novelas populares, especialmente del género bandidesco. Nosotros repasamos la colección de *Los bandidos de la reina*, de Conde y Salazar, y de *José María el Tempranillo*, de Fernández y González. No se debe dar a este hecho más valor que el que en sí tiene. Ésta es también la lectura habitual y preferida de las gentes del pueblo." (Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, 1901/1998, 36). Sería interesante estudiar cuándo comienza a cultivarse en España la llamada *novela policíaca*, pues las mismas ayudaron a difundir el ideal supuestamente contrario de las novelas de bandidos: ayudaban a separar al pueblo de la delincuencia, a mostrar a los criminales como sujetos peligrosos, no sólo para los ricos sino también para los pobres (ver Foucault, 2002). Para una aproximación al estudio del crimen y del criminal en la novela policíaca, consultar Del Rosal (1947).

Como el lector sabrá, tanto los diarios respetables como los sensacionalistas se hacían eco frecuentemente de los crímenes y de los procesos penales, ofreciendo en numerosas ocasiones todo tipo de detalles escabrosos que se justificaban apelando al interés científico de los mismos. Lo que interesa destacar en este punto es que, a través de las narraciones detalladas de las crónicas negras:

1) se transmitía una imagen concreta sobre quién había sido el asesino y cuál el móvil del delito, el arma y/o el *modus operandi*, la escena del crimen y, exactamente, el crimen cometido (es decir, se reproducían los elementos propios de toda estructura retórica narrativa, siendo la narración una de las herramientas de las que los seres humanos disponemos para organizar e interpretar nuestra experiencia vital; ver Burke, 1969, cit. en Wertsch, 1993)

2) se privilegiaba una determinada interpretación de la acción criminal que era precisamente lo que estaba en juego a finales del siglo XIX (recordemos lo dicho sobre el debate entre la interpretación metafísico-teológica y la científico-psicológica).

Para mostrar un ejemplo, me gustaría citar aquí alguno de los comentarios que, desde un punto de vista más bien crítico, realizaría Benito Pérez Galdós a dos crímenes célebres que tuvieron una acogida extraordinaria en la sociedad española de aquel periodo (al parecer las ventas de los periódicos *La Correspondencia de España*, *El Imparcial* y *El Liberal* llegaron a máximos históricos): el crimen de la calle Fuencarral, de 1888, y el asesinato del cura Galeote, de 1886 (conocidos también hoy en día, debido a la recuperación de los mismos a través de la serie de televisión *La Huella del Crimen* producida por Pedro Costa y, también, desde un punto de vista académico, por parte de diversos historiadores de la ciencia; ver Álvarez y Huertas, 1987).

Permítaseme citar aquí, aún siendo extensa, la descripción que hace Galdós sobre el cura Galeote, para ilustrar la implicación de la prensa no sólo en la configuración de juicios públicos, sino también de modelos de narración de la acción (de la organización e interpretación de la experiencia):

> Una de las cosas más chocantes en este extraordinario criminal es que carece en absoluto de todo sentido moral y de toda idea de responsabilidad. [...] Su demencia es hereditaria, y muchos individuos de esta familia han padecido locura manifiesta o bien otras enfermedades que tienen relación con los desórdenes

> encefálicos. Galeote padece el delirio de persecución, y las determinaciones de su voluntad son completamente mecánicas, irresistibles y desligadas de toda idea moral. ¿Está por eso exento de responsabilidad? ¿Hállase la ciencia frenopática lo bastante adelantada para poder determinar dónde acaba la responsabilidad? ¿Se ha llegado a encontrar el punto exacto en que la justicia debe retirarse, poniendo a los criminales en poder de los médicos? […] Ésta es la cuestión grave, la más grave quizás, que se ofrece hoy a la consideración de los hombres de ley. Antes que estos lleguen a una inteligencia completa con los alienistas ha de pasar mucho tiempo. En tanto la sociedad ve con alarma que cunde la tendencia a tener por locos a los criminales, quedando por tanto libres de castigo, y la penalidad recae tal vez en los que han dado menos pruebas de perversidad. (Pérez Galdós, 1886/2002, 87-89).

Como se lee en la cita, Galdós maneja varias categorías de contenido psicológico (demencia hereditaria, delirio de persecución) que empezaron a divulgarse desde principios del siglo XIX de mano de la Psiquiatría. El autor utiliza en algún momento el término *monomanía* que se utilizaba para expresar el trastorno psíquico que recaía sobre la esfera afectiva, adormeciendo o privando de sentido moral al sujeto y, por tanto, de responsabilidad ante la ley. Nótese que este término preservaba las facultades intelectuales, es decir, la inteligencia en estos sujetos podía permanecer supuestamente intacta, de ahí el conflicto con las posiciones escolásticas que hacían depender de la conciencia la responsabilidad de los actos. Además, la definición presentada enfatizaba los aspectos hereditarios del trastorno, por lo que se insinuaba la incapacidad del sujeto para hacerse voluntariamente con el control de su acción.

Por último, lo que me interesa rescatar de este ejemplo es la referencia de Galdós a la alarma social generada por el crimen. Hay que tener en cuenta que en muchos casos la prensa jugaría un rol determinante en las investigaciones policiales e, incluso, en la propia resolución de los crímenes, como ocurrió con el asesinato de la calle Fuencarral (aunque no consiguió aclararse del todo quién participó del crimen y sólo Higinia Balaguer fue acusada y condenada a garrote vil, la prensa dio luz a las tesis sobre la posible implicación en el delito de otras personas pertenecientes a la vida pública y política del momento).

El cine y la impresionabilidad nerviosa

Mencionados estos aspectos, regresemos a Barbéns. Recordemos que el punto de partida de su tesis radica en que la degeneración de la sociedad española se debía a la degeneración del sentido moral, a la relajación de costumbres, a la falta de voluntad para "reformar la vida" y "alcanzar la perfección": "es el sentimiento hacia lo grande y elevado de la racionalidad humana lo que nos separa de los animales." Se trataba, como ya se ha insinuado, de una crítica directa a las tesis psico-fisiológicas y evolutivas y, también, al nuevo modelo de sociedad liberal: al consumo –"los pueblos no se regeneran con la abundancia"–, al utilitarismo –sin espíritu de sacrificio–, al interés, el egoísmo y el sensualismo –una corrupción de costumbres, costumbres que deben distinguir y honrar la naturaleza humana y donde no debe "prima(r) la molicie, la comodidad, el orgullo, la soberbia, la vanidad". En definitiva, una crítica a la "desmedida licencia y la injustificada protección del juego, de la prensa, del espectáculo y del vicio".

Si bien Barbéns critica diferentes manifestaciones culturales como la moda –que debería destinarse a la salud y la higiene y no a la exageración y la contrariedad de los valores–, el teatro –de gustos más estragados, de pasiones más exaltadas, de costumbres más depravadas–, la literatura o el baile, yo voy a centrarme a continuación en el cine. Recordemos que, en la época, el cine era considerado como el instrumento ideal para la exploración del lado irracional y emotivo del ser humano (en otro lugar habrá de ser analizado la dimensión estética del mismo, es decir, la peculiaridad imitativo-figurativa que según la perspectiva decimonónica presentaba el cine en comparación con el resto de las artes).

La degeneración psico-fisiológica provocada por el cine inmoral

Así resume Barbéns el efecto pernicioso del cine (adviértase que la argumentación la realiza en clave psico-fisiológica moderna):

> 1º que la violencia que la electricidad desde la película infiere al nervio óptico acaba por irritar al centro respectivo. Nervios y músculos son excitados por la electricidad y la excitabilidad sufre con las enfermedades ciertos cambios.
> 2º la imagen representativa que ofrecen la mayor parte de las películas excita y suscita asociaciones que comunican una excesiva actividad a las neuronas

> 3º las emociones consiguientes a la visión de películas sensacionales son generalmente nocivas para el sistema nervioso
> 4º el estímulo que actúa sobre los centros cerebrales y viscerales muchísimas veces es superior a la fuerza que éstos normalmente pueden utilizar
> 5º la mayor parte del público que asiste a los cines no se cuida de compensar el trabajo cerebral y de reintegrar sus fuerzas con procedimientos físicos de nutrición, ni con procesamientos psíquicos de sustitución del trabajo (Barbéns, 1914, 179).

Desde principios del siglo XX se empezaron a llevar a cabo múltiples estudios cuyo objetivo consistía en investigar los posibles efectos perniciosos del cine en la salud pública (siguiendo al propio Barbéns, en el contexto español sería la Sociedad Pediátrica Española una de las encargadas de esta tarea). Aparte de las tesis sobre el contagio emocional de las masas ya mencionado, Barbéns viene a relacionar el cine con las tesis de la época sobre el agotamiento o la fatiga mental (Nordau, s.a.; Simarro, 1889).

> Queremos también consignar que cada día hay más predisposición para los desequilibrios nerviosos en la sociedad. Cuando las excitaciones violentas de origen cinematográfico actúan sobre un terreno abonado por la predisposición hereditaria o adquirida, es sumamente fácil provocar gradualmente un desorden nervioso (Barbéns, 1914, 180).

Se trata de la teoría que defendía que el ritmo vertiginoso de la sociedad moderna (debido a la rapidez de las comunicaciones, la locomoción, los espectáculos, etc.) había producido un desgaste de energía que se traducía en sobreexcitación nerviosa. Las consecuencias resultantes eran, en consecuencia, la irritabilidad, la excitabilidad y la impresionabilidad del sistema nervioso y el desequilibrio del temperamento. "La excitación nerviosa, dice Barbéns, aumenta por días, hasta que se revelan claramente los caracteres morbosos de la emoción". La representación emocionante produce una exaltación psíquica y una irritación orgánica, que va adquiriendo progresivas proporciones, a medida que aquellas se repiten o suceden. El cine provoca, según nuestro autor, en alguna medida el temperamento emocional, que puede llegar incluso a causar un efecto patógeno como la melancolía.

El cine, además, también tendrá para Barbéns efectos negativos sobre otros aspectos de la vida del hombre como, por ejemplo, la imaginación: "la exaltación, la excesiva

fijeza, la depresión, la disociación o la fuga de imágenes acarrean trastornos al mundo de las presentación sensible y graves perturbaciones de la conciencia". También tendrá efectos negativos sobre la inteligencia: "la retarda y la atrofia, ya que al predominar la imagen sobre la idea, el sujeto no se esfuerza por abstraer un significado y se abandona al sentido sugerido".

Así las cosas, no es de extrañar que Barbéns defendiera, al igual que ya habían mantenido otros antes, la prohibición de aquellas películas donde se representasen actos criminales –si bien no sabemos de qué películas se trata, pues Barbéns no menciona ni un solo título en su libro. Barbéns tan sólo dice seguir el ejemplo de los alcaldes franceses de Lyon y de Bellay quienes consideraban tales películas como publicidad escandalosa de crímenes que "desmoralizan" y son "susceptibles de perturbar el orden".

La regeneración a través del cine pedagógico y la condena de los espectáculos pasionales

Si el pueblo español sufría una abulia provocada por el contagio psicológico de la inmoralidad, ¿cuáles deberían ser las medidas empleadas para luchar contra la degeneración de las sociedades modernas? Atendamos a las siguientes palabras del padre Jerónimo Montes, otro de los especialistas sobre las cuestiones degenerativas y psicopatológicas de aquel periodo entre las filas escolásticas. Las mismas ilustran muy bien la preocupación de los religiosos por ajustar sus enseñanzas prácticas a las características psicológicas de las masas:

> El móvil principal de nuestra conducta, y particularmente de la conducta de los hombres poco ilustrados que forman la masa casi total del pueblo, es el sentimiento. El pueblo obra por afecto más que por convicción, por instintos más que por ideas, no basta, pues, ilustrar su inteligencia con verdades relativas al bien moral; es necesario mover su corazón, haciendo que lleguen a él esas verdades revestidas con los atractivos de la belleza. […] Nada hay en lo humano más a propósito para refrenar las pasiones, hacer amable la virtud y aborrecible el vicio. [...] Los sentimientos de odio se extinguen con sentimientos de amor, y el carácter bravío, casi siempre formado por el ambiente que crean las costumbres rudas y las pasiones ruines y egoístas, se modifica en otro ambiente en que predominen sentimientos nobles y delicados. […] De aquí la necesidad de prohibir aquellos espectáculos que contribuyen a fomentar las más bajas pasiones, como algunas

> comedias, o a crear instintos feroces, como las corridas de toros[388]. (Montes, 1911, 542-543).

Como podemos intuir en la cita, la clave para acabar con la corrupción de las costumbres y las ideas se encuentra en el mismo carácter susceptible de las clases populares. De ahí que, a pesar de las duras críticas dirigidas a algunos de los canales de difusión como la prensa y, sobre todo, el cine, Barbéns acabe afirmando las posibilidades, si se conducen adecuadamente, que dichos canales ofrecen como medios pedagógicos y/o de terapia social. El cine permite educar a la gente y, concretamente al niño, de forma intuitiva y rápida, pues ayuda a conservar la imagen y el recuerdo del objeto. Se trata, entonces, de mostrar imágenes bellas y enseñar a conservarlas y adaptarlas a la realidad.

Por último, tan sólo mencionar que Barbéns acabará recordando que la educación debe dirigirse al obrero, como hombre, como ser humano.

> El elemento obrero no hay duda de que está llamado a intervenir de una manera más directa en el funcionamiento de la sociedad. Por interés y por un razonable egoísmo debemos procurar prepararle y formarle de tal manera, que sea elemento apto, factor oportuno de progreso y cultura, de administración y de economía. El obrero será tal cual nosotros le formemos. Que se evite el contagio purificando el ambiente, saneando las doctrinas, moralizando las costumbres y reformando los procedimientos y las relaciones y tendremos obreros cultos, educados, buenos ciudadanos que se interesarán por el bien de la sociedad (Barbéns, 1914, 105-106).

Aún reconociendo la relevancia de la opinión pública para el cambio y/o la reforma social, Barbéns remite en último término a la reforma individual. Como apuntará nuestro autor en las últimas páginas de su libro, el estado y la perfección moral del individuo son el punto de partida y el fin, a la vez, de todos los progresos. Es el hombre "un capital-valor de consideración; el día en que sepa utilizarse este capital la sociedad estará salvada, el mundo progresará, es decir, adquirirá el equilibrio y la estabilidad moral que pide la estructura natural de la sociedad" (Barbéns, 1914, 248).

388 La condena de las corridas de toros se haría también apoyándose en las tesis sobre los llamados *delitos de sangre*. Las corridas de toros como el trabajo de los carniceros serían entendidas como actividades excitadoras del delito. ¿La razón? La sangre y el color rojo. Si bien, como apuntaba Bernaldo de Quirós (1906), no se sabía si la sangre era excitante por ser de color rojo o si este color era excitante por ser el color de la sangre.

Reflexiones finales

En este trabajo me he centrado en la crítica que el padre Francisco de Barbéns, uno de los autores más relevantes de la Neo-escolástica española de principios del XX, realiza contra lo que él considera un empleo perverso de ciertos canales de transmisión cultural, especialmente del cine, con el objetivo de transmitir ideas, creencias, sentimientos y costumbres alejados del sentimiento religioso y del sentido estético y moral de carácter elevado.

Su punto de partida es que la conciencia, tanto individual como colectiva, se basa en preceptos e ideas que, de ser erróneos (como son los que según nuestro autor se presentan generalmente en la prensa, en el teatro o en el cine), producen un efecto destructor. En el contexto español, los efectos perniciosos de los canales de transmisión cultural contribuyen, según él, a la propagación y mantenimiento de la *abulia* del pueblo.

La cuestión es que, a pesar del énfasis de la escolástica en la reforma individual (crítica que esgrimían contra la implantación del estado intervencionista que desde finales del siglo XIX empezaba a proponer determinadas reformas de carácter económico, social y político; ver Vázquez, 2009), los intelectuales adscritos a esta perspectiva empezaban a darse cuenta de que la reforma social no podía depender sólo de la disciplina moral (si bien seguirían considerando la debilidad de espíritu como el origen primero de todos los males). Era necesario administrar, además de herramientas destinadas al individuo e, incluso, a los padres de familia, otras tecnologías más acordes con las nuevas sociedades (resulta ilustrativo que Giménez Caballero afirme que "el cine es más valioso que la misa"; Giménez, 1935, cit. en Holguin, 1999).

En resumidas cuentas, se trata de hacer frente al nuevo fenómeno social que comienza a desarrollarse en el siglo XIX: las multitudes. Los intelectuales son conscientes de que los gobiernos necesitan conocer y administrar al pueblo, de ahí la importancia de los canales de transmisión como instrumentos para construir sujetos morales y psicológicos y de utilizarlos al servicio del orden social deseado (con razón decía Le Bon que el que conociera el arte de impresionar la imaginación de las muchedumbres, también conocería el arte de gobernarlas; Le Bon, 1896/1929). Lo que yo he querido enfatizar en este capítulo, más que las representaciones colectivas sobre

el ser humano y sobre su forma de conducirse en sociedad a través de canales como la prensa o el cine, ha sido el empleo de los discursos científico-psicológicos destinados a la legitimación del orden social imperante: la Antropología criminal –degeneración y alcoholismo de Cesare Lombroso–, la Sociología criminal –imitación de Gabriel Tarde–, la Psicología de las emociones –abulia y sentimientos de Thèodule Ribot y multitudes de Gustave Le Bon. El empleo de la Psicología de las masas está estrechamente ligado a la preocupación por hacerse con el control del nuevo peligro de la modernidad finisecular: las masas como posibles agentes decisivos en el cambio social, al fin y al cabo, en la subversión del orden. De aquí la lectura de las psicologías colectivas en clave psico-patológica, calificando las reacciones de las multitudes en términos de animalidad, infantilismo, primitivismo o, incluso, estados anormales de conciencia.

No obstante, si bien el trabajo de Barbéns puede ser leído como un re-ajuste y, en cierto sentido, una tamización de la posición voluntarista escolástica que confiaba en la *racionalidad* y el *autodominio* del hombre como elementos principales de su conducción en sociedad, lo cierto es que estos últimos seguirían siendo piezas-clave en sus proyectos socio-políticos. La cuestión última es: ¿podía ser de otra forma?

Belén Jiménez Alonso, UCLM389

Bibliografía

ÁLVAREZ, Raquel y HUERTAS, Rafael, *¿Criminales o locos?,* Madrid, C.S.I.C., 1987.

BALMES, Jaime, *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea,* Barcelona, Imprenta de José Tauló, 4 vols., 1842-1844.

389 Dpto. de Psicología. Facultad de Educación. Universidad de Castilla-La Mancha. Ronda de Calatrava, s/n. 13071 - Ciudad Real (España). Tlf.: (+34) 926 295300. Ext. 3218. E-mail: belen.jimenez@uclm.es. Este trabajo debe entenderse como resultado de las actividades de investigación anexas a: 1) el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español (MEC) "El problema de la agencialidad a través de las categorías psicológicas: una aproximación histórico-genealógica" (referencia SEJ2005-09110-C03-03/PSIC) y 2) el Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (beca FPU). Más concretamente, este texto es producto de la estancia de investigación realizada por la autora en el Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC) de la Université de la Sorbonne Nouvelle en 2007 y también financiada por el MEC.

BARBÉNS, Francisco, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social,* Barcelona, Luis Gili, 1914.

BARBÉNS, Francisco, *Curso de psicología escolar para maestros,* Barcelona, Luis Gili, 1916.

BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio, *Criminología de los delitos de sangre en España*, Madrid, Editorial Internacional, 1906.

BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio, *Las nuevas teorías de la criminalidad*, Madrid, Hijos de Reus, 1909.

BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio y LLANAS AGUILANIEDO, José María, *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*, [1901], Madrid, Larumbe, 1998.

BURKE, Kenneth, *A rethoric of motives*, Berkeley, University of California Press, 1969.

CAMPOS, Ricardo, MARTÍNEZ, José Luis y HUERTAS, Rafael, *Los ilegales de la naturaleza. La medicina española ante la teoría de la degeneración (1876-1923)*, Madrid, CSIC, 2000.

CARPINTERO, Helio, *Historia de la psicología en España*, Salamanca, Eudema Universidad, 2004.

CASTRO, Jorge, LAFUENTE, Enrique y JIMÉNEZ, Belén, "El sujeto psicológico del catolicismo en la construcción del estado-nación español (1876-1930): apuntes para elaborar un marco y una hipótesis de trabajo", *Revista de Historia de la Psicología*, nº 29 (3-4), 2008, pp. 41-48.

CASTRO, Jorge, LAFUENTE, Enrique y JIMÉNEZ, Belén, "The Soul of Spain: Spanish Scholastic Psychology and the Making of Modern Subjectivity (1875-1931)", *History of Psychology*, nº 12 (3), 2009, pp. 132-156.

CHAINAIS, Adeline; FILLIÈRE, Carole; GÓMEZ-PLATA, Mercedes; LÉGLISE, Florence; MULLET, Àdele y TOUBOUL, Eva, *La transmission culturelle: le cas de l'evolutionnisme en Espagne (fin XIXe – début XXe)*, 2006, (página consultada el 12-XI-2007), http://crec.univ-paris3.fr/hist_cult.php

DEL ROSAL, Juan, *Crimen y criminal en la novela policíaca*, Madrid, Inst. Edit. Reus, 1947.

FÉRÉ, Charles, *Sensation et mouvement*, Paris, F. Alcan, 1887.

FOUCAULT, Michel, "La gouvernementalité. Cours du Collège de France, année 1977-1978: "Securité, territoire et population", 1er février, 1978, 167-168; septembre-décembre, 1978, 12-29". En D. Defert; F. Ewald (eds.), *Dits et écrits*, *1954-1988,* vol. II (1976-1988), Paris, Gallimard, 1978.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1991.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2003.

FOUILLÉE, Alfred, *La psychologie des idées-forces*, Paris, Alcan, 1893.

GIMÉNEZ, Ernesto, "Primacía de lo visual: cinema contra libro", en GIMÉNEZ, Ernesto, *Arte y estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.

GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ, Julio; RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2004.

HOLGUIN, Sandie, "Taming the seventh art: the battle for cultural unity on the cinematographic front during Spain's Second Republic (1931-1934)", *The Journal of Modern History*, nº 71 (4), dic. 1999, pp. 852-881.

JIMÉNEZ ALONSO, Belén, Algunos apuntes sobre psicología, crimen e imputabilidad en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, *Revista de Historia de la Psicología*, nº 28 (2-3), 2007, pp. 251-258.

JIMÉNEZ ALONSO, Belén, *El movimiento del cuerpo "degenerado" de finales del siglo XIX y principios del XX y el caso específico de su imbricación nacional en el ámbito hispanoamericano*, Trabajo inédito, 2006.

LE BON, Gustave, *La psicología de las multitudes*, [1896], Madrid, Jorro, 1929.

MARISTANY, Luis, *El gabinete del doctor Lombroso*. Barcelona, Anagrama, 1973.

MILCHMAN, Alan y ROSENBERG, Alan, "Marxism and governmentality studies: toward a critical encounter", *Rethinking Marxism*, vol. 14, nº 1, 2002, pp. 132-142.

MONTES, Jerónimo, *Precursores de la ciencia penal en España. Estudios sobre el Delincuente. Y las causas y remedios del delito,* Madrid, Victoriano Suárez, 1911.

NORDAU, Max, *La función social del arte,* Madrid, F. Sempere y compañía, s.a.

NÚÑEZ, Diego, *La mentalidad positiva en España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

NYE, Robert A., *Crime, madness & politics in modern France: the medical concept of national decline*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El crimen de la Calle Fuencarral. El crimen del cura Galeote*, [1886-1889], Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2002.

PESET, José Luis, *Lombroso y la Escuela Positivista italiana*, Madrid, C.S.I.C., 1975.

PICK, Daniel, *Faces of degeneration: a European disorder, 1848-1918*, New York, Cambridge University Press, 1989.

RIBOT, Théodule, *La psicología de los sentimientos*, [1896], Madrid, Jorro, 1924.

RIBOT, Théodule, *Las enfermedades de la voluntad*, Madrid, Jorro, 1899.

SALILLAS, Rafael, *El delincuente español. Hampa (Antropología picaresca)*, Madrid, Imp. G. Juste, 1898.

SANS, Lluís, "El P. Francisco de Barbéns y su visión psicopedagógica", *Estudios Franciscanos*, nº 76, pp. 269-303, 1975.

SARDA Y SALVANY, Félix, *El liberalismo es pecado*, [1884], Barcelona, Cruz y Fierro, 1977.

SIMARRO, Luis, "El exceso de trabajo mental en la enseñanza", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 288, pp. 37-39, p. 291, pp. 88-91; pp. 309, pp. 369-373, 1889.

TARDE, Gabriel, *Las leyes de la imitación. Estudio sociológico*, [1890], Madrid, Jorro, 1907.

TOUBOUL, Eva, "Entre divertissement et arme: le cinéma selon *Nuestro cinema* (1932-1935)", en SALAÜN, Serge, y ÉTIENVRE, Françoise, *Ocio y Ocios. Du loisir*

aux loisirs (Espagne XVIIIe – XXe siècles), París, CREC - Université de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 184-208.

VÁZQUEZ, Francisco, *La invención del racismo. Nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940*, Madrid: Akal, 2009.

WERTSCH, Jerome, *Voces de la mente. Un enfoque socio-cultural para el estudio de la acción mediada*, Madrid, Visor, 1993.

VIGOUROUX, Auguste, *El contagio mental*, Madrid, Jorro, 1906.

ZARAGÜETA, Juan, *Factores morales de nuestra reforma social. Discurso inaugural de la sección de ciencias sociales del XV congreso de la asociación española para el progreso de las ciencias,* Madrid, Barcelona Talleres Gráficos de la Sociedad General de Publicaciones, 1938.

Le *disparate* espagnol ou l'anti-académisme philosophique de Juan David García Bacca et María Zambrano

Résumé
Avec la guerre civile espagnole, c'est toute l'institutionnalisation de la philosophie, entamée dans les années 20 et 30, qui se trouve mise en péril. En 1936, Madrid et Barcelone avaient leur propre Ecole, non dépourvues de prestige à l'étranger. Juan David García Bacca, par exemple, devait alors fonder une Faculté de Philosophie dans le pays basque, dont il est originaire. En exil, les philosophes républicains poursuivent – et achèvent – la tâche qu'ils avaient dû abandonner dans leur patrie. Néanmoins, c'est précisément l'expérience de la Guerre civile et de l'exil qui amènera certains de ces philosophes, García Bacca, María Zambrano et José Bergamín en tête, à faire une révision critique de tout le rationalisme occidental et à défier les normes académiques.

Resumen
La institucionalización de la filosofía en España de los años 20 y 30 fue interrumpida por la guerra civil. En 1936, ya tenían Madrid y Barcelona sus propias Escuelas de fama internacional. Juan David García Bacca, por ejemplo, debía fundar una Facultad de Filosofía en su País Vasco nativo. En el exilio, los filósofos republicanos continuaron con éxito aquella empresa abandonada en la patria. Sin embargo, ha sido precisamente la experiencia de la guerra y del exilio la que incitó algunos de ellos, García Bacca, María Zambrano, y José Bergamín entre otros, a revisar críticamente al racionalismo occidental y a desafiar normas académicas.

Abstract
The outbreak of the Civil War in Spain jeopardized the institutionalisation of philosophy which had been taking place in the 1920s and 30s. In 1936, Madrid and Barcelona had their own internationally renowned schools. For instance, Juan David García Bacca, at the start of the war, was about to found a Faculty of Philosophy in his native Basque country. In exile, Republican philosophers continued – successfully – the task left unfinished in their homeland. Yet, the very experience of the war and of exile would lead some of them, spearheaded by García Bacca, María Zambrano, and José Bergamín, to philosophise in an original way, critically revisiting Western rationalism and defying all academic norms.

ISSN 1773-0023

He who sees the infinite in all things sees God. He who sees the ratio sees himself only.
Celui qui voit l'infini en toutes choses voit Dieu. Celui qui voit la raison[390] ne voit que lui-même.
William Blake

La heterodoxia comenzará si decimos – y es realmente así –, que el hombre es el animal capaz de hacer animaladas, inventar absurdos y decir palabrotas ; y por secuela ya sacada, enseñarlas a decir a loritos y a los extranjeros.
Juan David García Bacca

Introduction : autour des philosophes de l'exil républicain

Partir en quête d'un « socle » sur lequel ériger une philosophie espagnole s'avère une entreprise peu sûre, pour ne pas dire hasardeuse et, ce, précisément au regard de ce qui est habituellement entendu par « philosophie » (qu'une majuscule rend plus noble encore). Au contraire de Heidegger et de Sartre, parangons de la pensée du XX^e^ siècle s'il en est, et à quelques exceptions près, cette philosophie se cantonne aux frontières nationales et linguistiques, sans aucune capacité de transcendance, ou d'« universalité ». D'ailleurs, nos penseurs « disparatados » ne s'y sont pas trompés, qu'il s'agisse de Gaos, de Zambrano et de García Bacca : tout espagnol s'apprêtant à philosopher court le risque de commettre une hérésie à l'encontre de la Philosophie. Hérésie philosophique que, face à l'orthodoxie rationaliste dominante, ils revendiquent pourtant. Difficile, dès lors, de situer les multiples socles et lézardes… qui sont partout.

L'exil, paradoxalement, ne mettra pas fin à ce qui peu à peu prend l'aspect, contre vents et marrées, d'une philosophie *en espagnol*, à la fois universelle et locale, à l'instar du « logos del Manzanares » d'Ortega. Dans l'ensemble, comme le décrit l'historien Abellán, les exilés ont trouvé en Amérique des conditions propices à la recherche et autres travaux universitaires (au Mexique et au Venezuela en particulier). En effet, depuis les *Meditaciones del Quijote,* la langue locale se révèle comme étant une passerelle vers le logos universel : c'est à la fois la pierre angulaire de cette pensée exilée et une confiance toute humaniste dans le pouvoir du mot à dire l'ordre du monde (dût-il s'avérer chaotique). Ainsi, José Gaos et María Zambrano, disciples directs du maître madrilène et républicains de la première heure, mettront en accord la doctrine de

[390] La raison ici visée par Blake est mathématique et physicienne. Autrement dit, newtonienne. C'est celle-là, ainsi que toutes ses variantes historiques, spécialement le cartésianisme, que n'auront de cesse de critiquer nos philosophes pour lui substituer une « raison poétique ».

la circonstance avec leur expérience de l'exil ou García Bacca, qui s'inspire des dictons et expressions de sa terre natale, l'Aragon, pour philosopher avec le peuple (depuis Caracas).

Rappelons que vers 1914, sous l'impulsion d'Ortega y Gasset, l'École de Madrid voit le jour (plus tôt et plus sûrement que celle de Barcelone), à laquelle se rattachent plus ou moins directement d'éminents penseurs, dont voici la liste complète, d'après Abellán : « […] Manuel García Morente (1912), […] María Zambrano ; en torno a este núcleo central hay que situar a Luis Recaséns Siches, Lorenzo Luzuriaga, José María Gallegos Rocafull y Francisco Carmona Nanclares,[…] Manuel Granell, Julián Marías, Antonio Rodríguez Huéscar… » (Abellán, 1998, 15). Cet épanouissement de la philosophie en Espagne, préparé, pour ainsi dire, par la Institución de Libre Enseñanza et promu par les réformes universitaires de la jeune République, se trouvait sans aucun doute à son point culminant lorsque la guerre civile éclate, mettant brutalement en péril toutes ces « promesses d'avenir » qu'évoquera bien des années plus tard, au cœur de l'exil, María Zambrano dans son autobiographie *Delirio y destino*.

Selon Abellán, le choix d'émigrer en pays hispanophones s'avère, pour le philosophe espagnol, être la condition nécessaire à toute création littéraire – puisque c'est au sein de la langue qu'il faut philosopher : « la necesidad de la lengua madre parece mayor para filósofos que para gentes de otra profesión, y no me refiero ya a técnicos o científicos, lo que sería obvio, sino aun entre profesiones literarias : poetas y novelistas, por ejemplo » (Abellán, 1998, 35). La langue est, pour ainsi dire, la condition de possibilité de l'activité philosophique, ou *filosofar*. Les conséquences d'une telle décision dépassent le simple choix de circonstance. Si le poète peut assurément se recueillir en son expérience personnelle, si le romancier est encore capable de vivre de son imagination, le philosophe, en revanche, a besoin de l'environnement linguistique maternel pour donner à son œuvre la dimension créatrice appropriée (Abellán, 1998, 36). On ne saurait réduire, néanmoins, la pensée de García Bacca ou de Zambrano au *circunstancialismo* d'Ortega (alors que la pensée de Gaos s'y prêterait bien plus volontiers), ni même à tout autre courant philosophique européen.

À première vue, la rupture, sinon fondamentale, du moins fondatrice, d'avec la tradition philosophique est pour le moins discrète, et passerait presque inaperçue : « hay que escuchar más finamente », dit María Zambrano, dans *Claros del bosque*. Car si tout

l'effort du philosophe consiste à *voir*, García Bacca et Zambrano, eux, se contentent d'*écouter* :

> No intentemos nosotros que nuestra humilde y discreta guitarra dé los graves, solemnes y profundos sonidos de un contrabajo o los pretenciosos, vibrantes y fríos wagnerianos metales.
> "Nadie es más que nadie", se dice en Castilla ; "nadie es más que hombre" (García Bacca, 2003, 134).

Inutile de préciser que la guitare – proche de l'*humus*, de la terre, à l'image de l'homme lui-même... en-deçà de quoi se trouve l'« anonyme », l'innommé et, en somme, tout ce que le langage conceptuel a occulté – cristallise ici l'âme espagnole. Populaire et classique, c'est, de tous les instruments occidentaux, celui qui, dans les mots de Zambrano, garde « las cifras del cálculo infinitesimal del padecer ». La guitare, en effet, vibre au-dedans d'elle-même, à l'intérieur de « la grotte du cœur du monde », dit Zambrano, révélant ainsi un logos immergé par les ténèbres et ouvrant « la juste manière d'écouter » (Zambrano, 1977, 97-98).

Bundgaard souligne avec raison l'attention prêtée par Heidegger et Zambrano à l'écoute, « característica de un pensamiento que rememora el ser » (Bundgaard, 1998, 416). Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que la première édition de *Filosofía y poesía* porte en épigraphe une citation de Louis Massignon où le son de la flûte est apparenté aux sanglots de Satan. L'élixir que s'apprêtent à servir nos philosophes se place, comme nous le verrons, sous le signe du démoniaque :

> Un teólogo musulmán, Hallach, pasaba un día con sus discípulos por una de las calles de Bagdad, cuando le sorprendió el sonido de una flauta exquisita. « ¿Qué es eso? », le preguntó uno de los discípulos y él responde : « es la voz de Satán que llora sobre el mundo ». Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción ; llora por las cosas que pasan ; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora (Massignon, cité par Jorge Luis Arcos, *in* Zambrano, *Islas*, XXII)[391].

Ces quelques mots pourraient établir une sorte de socle provisoire et sans doute évanescent, comme le son de la flûte lui-même ; « spirituel », ancré dans la double

[391] Inexplicablement, cet exergue a disparue des éditions ultérieures (voir J. L. Arcos, *in* Zambrano, 2007, XXII).

tradition du rationalisme européen et de la poésie espagnole, sans tout à fait s'en écarter – tant la pensée de Zambrano et de García Bacca se veut à l'écoute des « choses muettes ». Comment ne pas reconnaître, sous les traits de Satan, le poète lui-même ? Cette inquiétude qui transparaît dans leurs écrits se reflète à travers la proximité et l'amitié qui les unissent, avec ces poètes « lyriques » que sont, pour María Zambrano, Cernuda et Prados ; Bergamín et Guillén, pour García Bacca.

Ainsi, marqués par l'exil, nos deux philosophes pourraient reprendre à leur compte le mot de Paul Ludwig Landsberg évoquant l'aspect *pèlerin* de sa propre pensée, au double sens de l'errance et de l'itinéraire : « sur mon chemin sablonneux, je ne trouve pas de fleurs. De temps en temps, j'y trouve de petites pierres blanches… » (Landsberg, 2007, 263). Ces noms de poètes sont pour eux autant de balises sur le chemin solitaire de l'exil. La raison poétique ne serait autre que celle qui, pénétrant les « entrailles », les passions et les sentiments, tout ce qui échappe au *logos,* sonde l'âme, et recueille les catégories du cœur, où siègent les sentiments que la « raison pure » opprime. Au fond, ce que tente cette philosophie du *disparate*, c'est de sauver les apparences, le monde d'ici-bas ; entreprise toute platonicienne, en réalité.

La diaspora intellectuelle des républicains espagnols comptait en son sein, comme chacun sait, nombre d'artistes, de dramaturges et de poètes, des historiens aussi, des médecins…– et même des philosophes qui, aux côtés des Prados, Alberti, Cernuda, Bergamín, débarquèrent, eux aussi, comme la plupart des « vaincus », au Mexique, en 1939. Ces derniers, Joaquín Xirau, José Gaos, Juan David García Bacca, Eduardo Nicol, María Zambrano, José María Gallegos Rocafull – pour ne citer que quelques noms –, néanmoins, faisaient partie de l'élite de leur temps et avaient acquis le respect et l'estime de leur confrères étrangers avant que la guerre civile n'éclate : certains avaient été disciples de Heidegger[392], d'autres, plus jeunes, formés à la rigueur et à la *clarté*

[392] Sur l'activité du début des années 30 à Madrid, se reporter à l'autobiographie de Gaos, *Confesiones profesionales,* notamment l'extrait concernant Xavier Zubirí, particulièrement instructif quant à l'« importation » de doctrines étrangères – de celle de Heidegger, précisément :

Zubirí acababa de volver de estudiar dos años en Friburgo con Heidegger. Se rumoreaba que había llegado a ser el discípulo predilecto de Heidegger ; que hasta había acompañado a éste en sus excursiones de alpinista por la Selva Negra ; y no dejé de ver pruebas de ello, como el retrato dedicado por Heidegger a Zubirí. En todo caso, Zubirí venía entusiasmado, no sólo *de* Heidegger, sino *con* Heidegger, que no es precisamente lo mismo. Mi Zubirí de la fenomenología, al que había dejado de ver el par de años de mi profesorado en Zaragoza y de sus estudios en Friburgo, me lo encontraba hecho un Zubirí del existencialismo. Ya no el pobre Husserl, tan limitado, tan maniático ; ni Scheler, tan volandero, tan loco ; éste, éste, Heidegger, más técnico que Husserl, más profundo aún que Scheler ; tan peligroso, terrible y

grâce à ces aînés consciencieux et avertis, allaient fonder les Facultés de Philosophie dans leur pays d'accueil et traduire les grands classiques de la pensée, antiques et modernes[393] en espagnol ; de plus, le contact renouvelé avec les intellectuels mexicains, la durée de l'exil, tout cela devait « retourner », à la façon de l'âme platonicienne, cette pensée qui devait se convertir, au fil des années, à une forme d'expression authentiquement métaphysique : la poésie. C'est au contact de Bergamín que García Bacca, formé à la logique mathématique et symbolique dans sa prime jeunesse, devait s'initier à la littérature classique et moderne et ainsi abandonner le premier « socle » de sa formation intellectuelle[394].

Force est, en effet, de constater que, loin de la terre natale, en exil, la quête de l'identité, tant individuelle que collective, se traduit, du moins dans la première décennie, par un fort investissement dans la réappropriation du patrimoine culturel espagnol, y compris chez les philosophes. María Zambrano oppose à la « falsification »[395] franquiste qu'elle dénonce à son retour en Espagne dans *Senderos,* l'« expérience vraie » de l'histoire. La tâche la plus urgente n'est autre que de transmettre aux générations suivantes la vérité vécue, éprouvée dans la chair de

---

apasionante como Nietzsche, y no sólo crítico o filósofo de la cultura, ni metodólogo o epistemólogo, ni siquiera metafísico sin base ontológica, sino ontólogo fundamentalmente, con fundamentos remontantes a los orígenes mismos de la historia de la filosofía, que conocía, interpretaba, dominaba, no como Nietzsche, con sus presocráticos y todo, ni Scheler, ni menos que ninguno Husserl, que, el pobre, apenas si conocía un poco bien a los empiristas ingleses… éste, éste, Heidegger, era la verdad. Total, que no había más remedio que ponerse a estudiar de veras esta otra verdad, sólo que el « no haber más remedio » no tenía dejo alguno de resignación a una ingrata labor, sino todo lo contrario : el gusto propio de la « avidez de novedades » hasta encontrar ésta tratada por el propio Heidegger como la trata (Gaos, 2001, 32-33).

Gaos n'a guère recours à l'humour en tant qu'universitaire, ce qu'atteste la dimension autobiographique de l'œuvre citée ci-dessus. García Bacca qui, selon Porras Rengel, cultive au contraire très tôt une forme d'humour « cervantin », un mélange de légèreté et de sérieux manifeste tout au long de ces lignes. Voir Juan F. Porras Rengel *in* García Bacca, 2000, XV. Gaos laisse transparaître le scepticisme radical qui marque toute sa pensée : « la muerte parece ser la condición de la verdad absoluta » – autrement dit : il n'y a de vérité que personnelle, qui vit et meurt avec le philosophe lui-même (Gaos, 2001, 30). García Bacca, quant à lui, semble reprendre à son compte la doctrine de Gaos, le personnisme, lorsqu'il affirme que « por peculiar y desgraciada condición de nuestros tiempos, se encuentra aparcelada en confesiones filosóficas : existencialismo, realismo, idealismo, subjetivismo, materialismo dialéctico, positivismo… ; tomismo, marxismo ; kantismo ; y dentro de esos pañuelitos mentales, hay *neos y arcaicos* aparceros » (García Bacca, 1970, 21). En fait, c'est contre ces « confessions » stratifiées en *-ismos* que s'insurgent nos deux philosophes, García Bacca et Zambrano.

[393] Par exemple, Gaos, « transterrado » mexicain, fut le traducteur de Scheler, de Husserl ainsi que de son plus célèbre émule, Heidegger. García Bacca est le premier hispanophone à avoir traduit les œuvres complètes de Platon.

[394] Voir l'autobiographie intellectuelle de García Bacca, *Confesiones*.

[395] Terme employé pour évoquer l'authenticité de l'expérience historique, par opposition à l'« histoire apocryphe ».

l'exilé : « la mentira no se siembra, prolifera, ocupa la extensión que ella misma ha de ir haciendo, lo que fácil le resulta cuando todos los medios están para ello dispuestos. Y mientras tanto, la verdad sepultada germina » (Zambrano, 1989, 14). En somme, ces penseurs, qui, pour certains, jouissent d'une reconnaissance internationale[396], restent néanmoins largement méconnus du public – et il ne s'agit pas même du grand… puisque rares sont les hispanistes et/ou les philosophes qui, aujourd'hui, parviennent à les faire connaître.

Pourquoi les textes, qui révèlent une pensée souvent vivante et rieuse, demeurent en marge du corpus académique ?[397] Serait-ce en raison, par exemple, de « l'indépendance » qu'un García Bacca revendique constamment face aux institutions établies ? Dans une édition espagnole récente d'un livre de Gaos, *Dos exclusivas del hombre : la mano y el tiempo*, la préfacière, Teresa Rodríguez de Lecea affirme qu'à l'intérieur, un tel désintérêt procède de la volonté des dirigeants. L'indifférence manifestée jusqu'ici envers ces auteurs est en quelque sorte institutionnalisée : « los profesores españoles en el exilio son ignorados absolutamente en el interior. Ignorancia potenciada y deseada por los grupos dirigentes ; ignorancia involuntaria para los que nos formamos en una universidad que deliberadamente los eliminaba » (De Lecea *in* Gaos, 1998, 10).

Ainsi, au bout d'une vingtaine d'années (depuis l'époque de la Transition à nos jours), le corpus philosophique de l'exil républicain n'a été que difficilement rapatrié en Espagne[398], en dépit de l'avènement de la démocratie et, ce, en dépit aussi de certaines jeunes maisons d'édition espagnoles, telles Anthropos, à Barcelone, dont les efforts convergent, justement, dans le sens de la promotion des œuvres de l'exil républicain,

[396] García Bacca, par exemple, est nommé membre correspondant de l'Académie le 31 mars 1983. Le souvenir de cette nomination est encore vif près d'une décennie plus tard : « recibí el nombramiento de miembro correspondiente de la Academia », écrit-il dans ses *Confesiones*, avant d'ajouter : « la fundada por Platón en 387 a.C […]. Me siento premiado con el máximo premio a que puede aspirar, desear y anhelar, y satisfacer a, un FILÓSOFO » (García Bacca, 2000, 107).

[397] L'œuvre de María Zambrano, pourtant si peu « conforme » au canon philosophique, est de loin celle qui a suscité le plus d'intérêt parmi les universitaires, en Espagne (surtout), ainsi que les traducteurs, en France ou aux Etats-Unis. Il reste que, pour la plupart, les traductions françaises sont très récentes. À titre de comparaison, il fallut au lecteur français attendre une vingtaine d'années avant d'avoir accès aux écrits de H. Arendt dans l'hexagone.

[398] Le témoignage de J. L. Abellán à ce propos est assez révélateur des difficultés non seulement politiques mais aussi « physiques » à rassembler les œuvres de l'exil républicain, à la fin des années 60, qui devaient s'atténuer au début de la Transition : « se daba la circunstancia de que muchos de los libros que yo debía adquirir estaban agotados o publicados en editoriales pequeñas […] ; esas ediciones locales y de tirada corta era muy difícil que llegasen a España, si es que su entrada – en caso de que lo hicieran – no era impedida por las aduanas franquistas » (José Luis Abellán, 1998, 7).

notamment à travers l'inauguration de la collection « Memoria rota », célébrée en 1985, en présence de García Bacca, ainsi que de María Zambrano. En 2001, Miguel Ángel Palacios Garoz évoque l'événement lors de la célébration à Bilbao du centenaire de la naissance du philosophe basque : « presidió el acto García Bacca y habló de su amistad con Bergamín, que había fallecido dos años antes. Al acto asistió también María Zambrano y fui testigo del entrañable reencuentro de ambos filósofos exiliados, después de muchos años » (Miguel Ángel Palacios Garroz, *in* Carlos Beorlegui, 2003, 210).

Zambrano et García Bacca, tous deux héritiers d'Ortega, parlent de la philosophie comme d'une « vocation », d'un « appel », d'un choix de vie ; vocation, aussi, à penser l'homme dans la radicalité de sa condition : libre et créateur, et, pour ainsi dire, germe divin. « Del "decidir" en el pensamiento de Ortega habría mucho que hablar », écrit Zambrano à propos de Bergamín (Zambrano, *in* Gonzalo Penalva Candela, 66). S'il est vrai que les circonstances historiques ont été pour le moins peu favorables à la diffusion en Espagne (et, par suite, en Europe) d'un immense labeur collectif[399], il reste que cette situation, aujourd'hui, est pour le moins étonnante. Tout porterait à croire que, peu ou prou, cette « élimination » dont parle De Lecea est encore en marche ; élimination qui, il est vrai, n'eut pas à être d'ordre physique, puisqu'à leur retour les exilés étaient « reducidos a piel y huesos », comme le dit très bien García Bacca de lui-même et de Bergamín (García Bacca, 2000, 98).

Cette radicalisation de la liberté n'est pas sans rappeler le poète et essayiste José Bergamín, qui refuse le prêt-à-penser de la société bourgeoise. García Bacca professe ouvertement un anti-académisme doublé d'une irrévérence certaine envers l'ordre établi (social, moral, et religieux) tout au long de sa longue carrière d'universitaire et d'écrivain[400]. Quant à Zambrano, elle choisit l'exil, et refuse de s'établir. Aussi chacun, selon la manière qui lui est propre, trouve-t-il dans la « poésie » – et c'est en cela que réside l'originalité de cette pensée disparate– , une source d'inspiration qui incite à

[399] À ce titre, l'activité professionnelle de José Gaos est peut-être la plus représentative de la mise en route d'une philosophie en espagnol institutionnalisée. Il s'agit dans ce cas précis moins d'une collectivité républicaine qu'américaine (surtout mexicaine).

[400] Parmi les admirateurs de García Bacca, Eduardo Polit Molestina, « fils » spirituel du philosophe, fait le bilan « quantitatif » de son œuvre : « Si uno se pone a pensar cómo es posible que solo con la luz solar Lope de Vega escribiera más de 700 obras, que don Andrés Bello 650 y que García Bacca llegara a un millar, no queda más que inclinarnos ante tales talentos privilegiados de la humanidad […] », Polit Molestina, « Semblanza humana de Juan David García Bacca », Conférence donnée à l'Instituto de Cultura Hispánica, Quito, Ecuador, 21 juillet 2004.

renouveler la langue philosophique elle-même, sans pour autant délaisser la tradition rationaliste occidentale.

María Zambrano et García Bacca, « pensadores disparatados »

Chez Zambrano et García Bacca, la rencontre entre la raison et la poésie se fait de façon particulièrement détonante, explosive et dissidente, produisant un cru philosophique original. Comme l'écrit García Bacca, dans *Introducción literaria a la filosofía,* il s'agit d'une philosophie « probablement possible » qui n'est pas sans rappeler ce que José Bergamín appelle le « disparadero español », expression qualifiant son œuvre propre et dont nous nous proposons d'élargir l'application à la pensée de García Bacca et Zambrano, deux de ses plus proches amis, à travers la théorie du *disparate*[401]. À cette fin, nous n'étudierons ici que l'objet et véhicule même de la « quête » radicale et existentielle qui caractérise leur pensée, à savoir, une philosophie *probable,* qui n'existe pas encore.

Qu'est-ce que le *disparate* ? Telle est bien la question – philosophique, par essence. Sous la plume du penseur madrilène, le *disparate*[402] n'est autre que le parachèvement même de la raison (dont il est issu) : « no se hizo la razón para el disparate, es verdad : pero sí se hizo, y se hace, el disparate para la razón : para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento] » (Bergamín, 2005, 22-23). Autrement dit, le *disparate* réhabilite la raison, en cela même qu'il accorde un droit de cité au non-rationnel et au cœur, siège des passions : « en el interior más hondo del reino del sollozo y del llanto y del gemido habita tal vez el núcleo, semilla indisoluble ha de ser, de la palabra misma » (Zambrano, 2004a, 124).

[401] L'historien de la philosophie José Luis Abellán inclut Bergamín dans le groupe des philosophes exilés : par conséquent, il n'est pas complètement insensé de se référer à l'auteur du *Disparadero español* comme tel. Voir Abellán, *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*.

[402] Certaines traductions françaises de l'essai de Bergamín induisent à l'erreur et même au contresens lorsque le *disparate* devient synonyme, pour le lecteur français, de « déraison » ; la déraison étant la négation de la raison. Or, c'est là aller contre le sens revendiqué par Bergamín, selon lequel le « disparate » non seulement est issu de la raison, mais en est l'aboutissement même ; en cela, c'est tout le contraire de la bêtise. Parmi les spécialistes de l'œuvre de Bergamín, Jean-Michel Mendiboure, quant à lui, affirme avoir été amené « à faire une entorse au principe adopté ici de tout traduire à propos du mot "disparate" », avant de montrer les insuffisances ou les approximations des deux traductions françaises proposées. Le *disparate,* en effet, se trouve « à la base du mode de pensée de Bergamín qui repose presque toujours sur le choc entre deux éléments et le très vif mouvement dialectique entre raison et déraison qui s'établit alors ». Voir Jean-Michel Mendiboure, 2001, 16, note 17.

Dans l'histoire de la philosophie, l'épanouissement de la raison se fait au détriment des sentiments, affirme Zambrano : « la vida de los sentidos se ha ido reduciendo a medida que la razón occidental se yergue » (Zambrano, 2004b, 52). Le *disparate* si espagnol, en effet, s'affirme dans sa portée universelle comme un dépassement de la raison par la raison elle-même : par la raison poétique, capable de réconcilier la raison et les sentiments. « Lo genuinamente español », écrit García Bacca, « lo auténticamente humano, se cifra en dar *sentido* a todas las cosas, en *entender bien* las cosas, en no *tomar* a mal cosa ni palabra ninguna » (García Bacca, 2003, 31).

Le disparate et la philosophie

Si les affinités profondes qui existent, essentiellement sur le thème de la spiritualité et de l'hispanité, entre Bergamín et Zambrano sont connues, grâce à l'édition récente de leur correspondance, il est en revanche plus difficile d'établir un lien évident entre García Bacca et Bergamín.

La mise en rapport entre le *disparate* et la philosophie, entendue dans le cas de García Bacca, à la fois comme discipline et comme « mode de vie », ainsi que le vis-à-vis entre Bergamín et García Bacca, d'une part, et entre García Bacca et Zambrano, de l'autre, ne vont-ils pas de soi. D'abord, en raison de ce que chacun de nos trois auteurs revendique une manière originale de connaître le monde et de penser la littérature. Si le versant « scientifique » de la pensée de García Bacca a tôt été mis en évidence et analysé rigoureusement par certains philosophes et/ou historiens de la philosophie[403], l'autre versant de sa pensée – littéraire et poétique celui-là –, en revanche, est à peine effleuré. À cela s'ajoute le cadre même du *disparate* tel que Bergamín le défini, désertant, pour ainsi dire, le champ philosophique : évoquant successivement la foi chrétienne (qui en est le fondement), la peinture et la pelote basque, Bergamín se tourne finalement vers la forme strictement littéraire du *disparate*, non sans avoir exigé « raisonnablement », au préalable, « para el disparate aquellas consideraciones que le corresponden, que le son más debidas, puesto que nadie se las da : las de la primacía del

[403] Tels, au Mexique, son contemporain José Gaos, universitaire républicain, cité plus haut ; en France, Alain Guy, qui consacre quelques pages à García Bacca dans son *Histoire de la philosophie espagnole* et, en Espagne, Ignacio Izuzquiza, dont l'ouvrage *El proyecto filosófico de García Bacca* constitue le premier ouvrage complet en la matière.

pensamiento » (Bergamín, 2005, 23). De sorte que, à première vue, la philosophie se trouve exclue, dans l'optique de Bergamín, du champ d'expérimentation du *disparate*.

Il reste que García Bacca et Zambrano tendent à explorer des modes de connaissance non exclusivement conceptuels ou logiques, tels les sentiments et la musique, toutes ces raisons du cœur, en somme, que la raison ignore, s'écartant par là même d'une forme d'académisme ; déjouant les attentes de la discipline pour mieux se rapprocher d'une philosophie « agonique » qui n'est pas sans rappeler Pascal, au sens unamunien du terme. Partant, leur pensée ne s'avère-t-elle pas à même d'intégrer le champ plus large du *disparadero español* ? Inversement, le vide théorique laissé par Bergamín dans son essai sur le *disparate* n'appelle-t-il pas à être comblé ? Ce dernier, il est vrai, s'intéresse moins à la doctrine qu'aux idées elles-mêmes, à leur *surgissement*, pour ainsi dire et, ce, en raison même de la nature du *disparate*, qui est spontanée, irréfléchie, et (néanmoins) non contraire à la raison.

Le *disparate*, tel qu'il est décrit dans les pages initiales de l'essai, fait feu de tout bois, éclairant, au passage, les zones d'ombres délaissées par les autres formes d'expression ou méthodes d'investigation rationnelles : « el disparate puede dispararse contra todo », précise Bergamín, « lo vivo y lo muerto, el hombre o las cosas ; lo único que no puede hacer es ir contra la razón de la que sale o que lo dispara, porque la razón es su disparadero precisamente : su disparador automático » (Bergamín, 2005, 21-22). L'exploitation poétique du *disparate* permet de mieux appréhender les enjeux auxquels se heurte une pensée aspirant, à l'évidence, au renouveau de l'écriture philosophique, tant par l'usage de la métaphore que par l'*humeur* philosophique, souvent joueuse chez Bergamín comme chez García Bacca. Jean-Michel Mendiboure résume en quelques lignes l'essai de Bergamín, *El disparate en la literatura española,* publié originellement en quatre fois dans *La Nación* de Buenos Aires, en 1936[404] :

> Comme la balle part du fusil, mais ne peut partir contre lui, le « disparate » part de la raison, mais ne peut aller contre elle. Cette métaphore est le point de départ d'une défense du *disparate*. Après avoir rappelé qu'il fonde le christianisme (Dieu devient humain, homme qui se veut divin), et l'avoir bien différencié de la simple sottise, le texte en fait l'essence de la conduite et du style espagnols. Quelques brèves allusions à la tauromachie, à la pelote basque ou à la peinture laissent ensuite plus de place à un triptyque du *disparate* en littérature : celui de la foi

[404] Voir l'introduction de Nigel Dennis dans son édition du *Disparate* (que j'utilise), *in* Bergamín, 2005, 10.

> (Don Quichotte, Sainte Thérèse et Lope), celui de la raison (Quevedo, Gracián et Calderón) et celui qui s'épanouit au XX^{È} siècle dans les œuvres d'Unamuno, Valle-Inclán et Gómez de la Serna. La fin de l'essai en fait même un principe de morale (Mendiboure, 2001, 47).

Il importe d'observer qu'il existe bien deux types de *disparate*, génériques pour ainsi dire : le *disparate* de la foi, et celui de la raison, auquel devrait s'apparenter *a priori* l'approche philosophique du *disparate,* que nous tâchons d'appréhender ici. Bergamín et Zambrano d'une part, García Bacca de l'autre. Tous trois unis par une grande amitié, malgré la séparation, la solitude et les dures conditions de vie. Notre objectif est de suggérer quelques rapprochements possibles entre ces trois philosophes de l'exil – dont la pensée est, il faut l'avouer, si riche qu'elle résiste à toute tentative de systématisation (d'appauvrissement, dirait sans doute Zambrano), voire de comparaison – et, ce, dans l'espoir de jeter une lueur sur un des grands moments de l'histoire intellectuelle espagnole ; d'attiser, dans le meilleur des cas, la curiosité du lecteur, « toujours invraisemblable » aux yeux de Zambrano, l'exilé par antonomase.

La tâche la plus urgente, celle que le siècle impose, ne consiste-t-elle pas, précisément, à repenser l'homme, et à reconnaître les limites de la raison ? « Attachons-nous à bien penser, puisque en cela consiste notre dignité », disait déjà Pascal en son temps. C'est, du moins, ce qui semble constituer la conviction profonde de Bergamín, García Bacca et Zambrano et ce qui permettrait, en dépit d'orientations parfois contradictoires, de réunir leur pensée respective, si disparate en apparence : il ne s'agit pas d'être objectif, mais subjectif : « si fuera un objeto, sería objetivo pero siendo sujeto, soy subjetivo », lance Bergamín. Partant, García Bacca, le « philosophe pur » selon l'expression de Carlos Gurméndez, rejoint une forme de pensée « mystique » propre aux écrits de maturité de Zambrano, et vibre parfois avec la même tension agonique que Bergamín lorsqu'il nous met en garde contre l'illusion de la science pure, de son univers « déshumanisé » et « dénationalisé » : « la vida mental no soporta la vida pura y simple, como el estómago no puede digerir el agua químicamente pura » (García Bacca, 2003, 31).

García Bacca et Bergamín : le Démon du philosophe ou la question de la libre pensée

Curieusement, si la finesse d'écriture et d'analyse littéraire de García Bacca ont été saluées, en son temps, tant par les philosophes que les hommes de lettres – notamment par José Gaos et Alfonso Reyes –, les spécialistes ont tendance à ne s'intéresser qu'au versant « scientifique », délaissant la partie « littéraire » de l'écriture philosophique qui pourtant, en quarante ans, n'a cessé de marquer de plus en plus profondément la pensée et l'œuvre de notre philosophe, publiée à partir de 1946 essentiellement à Caracas et, à partir de 1977, à Barcelone[405]. Or, comme le reconnaît García Bacca, la littérature prend une place de plus en plus prépondérante, et tout particulièrement la poésie espagnole, classique et contemporaine, au point de donner ses assises à la pensée, tout comme le *disparate* la raison – même la plus rigoureusement scientifique. Ne dit-il pas de Bergamín qu'il fut son inspirateur et maître en littérature ?

Étrange désintérêt, donc, puisque l'« humanisme transcendantal » dont il est question plus loin, puise ses sources dans un autre type de raison : poétique celle-là, qui s'ancre profondément dans les entrailles du peuple espagnol et qui proposerait une sorte d'ontologie de la création et de la re-création, de l'inventivité humaine. Il faudrait étudier les procédés de réécriture, de transposition propres au philosophe, mais un exemple précis suffirait à illustrer ce point : la question de la « spiritualité », entendue aussi bien au sens du « religieux », ou ce qui relie l'homme au divin, qu'en tant que qualité intellectuelle que le vif déploiement de l'esprit.

Tout l'effort de García Bacca consiste précisément à libérer la pensée en concevant son œuvre, dès 1940, comme une invitation à philosopher, à la façon de *L'invitation à la danse* de Carl Weber. Inlassablement, García Bacca tend une perche à son lecteur, afin que celui-ci reconstruise, pour lui-même, tout un réseau d'analogies littéraires et scientifiques, ce que cristallise, par exemple, l'envoi suivant, presque un leitmotiv ou une « ritournelle », comme le dit joliment Zambrano à propos de Bergamín : « recuérdese que escribo una invitación a filosofar, y así puedo permitirme dejar lo dicho en pura alusión e incitación » (García Bacca, 1940, 122). Loin d'être une entreprise anodine, cette invitation à « faire sens » constitue, sous la plume de notre philosophe, une condition nécessaire à l'exercice libre de la pensée, sans lequel la réflexion personnelle ne saurait prendre son envol.

[405] Telle est la volonté exprimée par l'auteur dans ses *Confesiones* (García Bacca, 2000, 1).

Au cours de l'une des conversations avec Bergamín qu'il retranscrit de mémoire dans son autobiographie intellectuelle, García Bacca se voit reprocher dans une plaisanterie son dogmatisme de philosophe théologien : « para ser buen cristiano, hay que ser antiteológico, y se obtiene libertad de pensamiento. Que bien te hace falta, Juan David » (García Bacca, 2000, 100). La raillerie de Bergamín ne manque pas de piquant et fait mouche, pour ainsi dire[406]. Dans un célèbre aphorisme de *El cohete y la estrella,* la théologie, c'est la logique du Diable. Pour Bergamín, le Diable est important : sans sa participation, nulle création humaine, nulle grande œuvre d'art ne voit le jour. Pour García Bacca, en revanche, la vocation proprement humaine consiste à se diviniser : voilà le Diable relégué au rang de « folklore théologique » en raison même de cette auto-transcendance.

Une autre conversation personnelle, non retranscrite par le philosophe basque dans ses *Confesiones,* fait écho à ces « conversations avec José Bergamín », partiellement évoquée à la fin d'un article publié dans la revue *Crítica Contemporánea*, en 1962. Le titre de l'article, « Sobre la decadencia del Diablo », fait écho à deux essais majeurs de Bergamín d'avant la guerre civile, « La importancia del Demonio » et de « La decadencia del analfabetismo ». Dans cet article, García Bacca aborde la question de l'existence du Diable, car il s'agit pour lui de replacer le « démoniaque » au sein de la réflexion philosophique[407]. L'anecdote cristalliserait, en ce sens, le raisonnement « disparatado » commun aux deux philosophes :

> Hace años, allá por el 1957 y aquí en Caracas, disputábamos un amigo mío, queridísimo y católico, y yo sobre la existencia del Diablo. Naturalmente él a favor, yo en contra. Agotados los clásicos argumentos, el ingenuo sutil e inagotable de mi amigo católico improvisó tres :
> « Primero ; hay Diablo, porque hay teología ».
> « Segundo : hay Diablo, porque… » ; y aquí no puedo poner lo que hay, pues no estoy muy seguro de que me protejan suficientemente todas las garantías que hay.
> « Tercero : hay Diablo, porque el diablo eres tú, y tú existes ». Dejando aparte las respuestas dadas a los dos primeros argumentos, la contestación al tercero fue : « no podrá bajar el diablo a menos », « es el colmo de la decadencia del diablo ».

[406] Voir en particulier *Invitación a filosofar,* que García Bacca rédigea à Quito. Ce texte fut publié par la Casa de España à México, en 1940, aujourd'hui Colegio de México. Outre les nombreuses allusions à cette entreprise propédeutique, que ce soit dans des articles ou des ouvrages, García Bacca composa, en 1967, *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*.

[407] Comme le remarque du reste Ignacio Izuzquiza, c'est dans de brefs articles comme celui-ci que García Bacca laisse libre cours à son originalité : « son verdaderas muestras de originalidad y de heterodoxia en la expresión filosófica » (Izuzquiza, 1984, 81).

> De la tercera respuesta quedamos descontentos todos : el Diablo, mi amigo y yo (García Bacca, 1970, 250-251) [408].

Il s'agit, dans un premier temps – celui de la conversation, parodie de dispute médiévale – de trancher la question de l'existence ou non du Diable ; seule la subtilité de Bergamín permet de sortir de l'impasse (l, 2-4) dans laquelle nos deux antagonistes se trouvent. Le second temps est celui de l'écriture, privilège de García Bacca.

En 1947, l'année où Bergamín le rejoint à Caracas, García Bacca s'incline devant la finesse de son « ami catholique », lui reconnaissant l'avantage ultime, non sans raison : le syllogisme dont ce dernier use est en effet irréfutable : tu existes ; tu es le Diable ; donc, le Diable existe (l, 9). Qui, en effet, douterait de sa propre existence ? Si l'on y regarde de plus près, la pirouette finale que Bergamín imagine vise moins l'ami que le philosophe issu de la scolastique thomiste. Elle s'inscrit par ailleurs au cœur même de son œuvre, puisque l'un des fondements axiomatiques fondateurs stipule que la théologie, qui appartient à l'ordre de la logique[409], œuvre diabolique par excellence, est elle-même démoniaque (l, 5). Jean-Michel Mendiboure qualifie la pensée de Bergamín d'antirationaliste : « dans la mesure où le Démon commande à tout ce qui s'efforce d'imposer un ordre humain sur le monde, il est inévitable qu'il soit associé à la raison qui tente, elle aussi, de l'ordonner dans ses propres catégories » (2001, 94-95). C'est cet antirationalisme qui semble précisément se situer aux antipodes de la pensée logico-mathématique de García Bacca. En 1967, l'écriture marque le second temps. L'anecdote, plaisante, ne viserait qu'à divertir le lecteur tout en fermant le propos « sérieux » de l'auteur. Or, à y regarder de plus près, c'est précisément ce en quoi réside le jeu « disparatado » à proprement parler, en ce que l'auteur « piège » son lecteur comme Bergamín « attrapait » le théologien García Bacca, alors à court d'arguments. Le Diable lui-même ne finit-il pas par sortir de sa boîte (l, 13-14) ? Vaincre n'est pas convaincre, disait déjà Unamuno et, dans cette joute, nul n'a réussi à terrasser l'autre : « quedamos descontentos todos : el Diablo, mi amigo y yo » (l. 13-14). C'est toute la subtilité scolastique, et les impasses de la logique moderne, qui, peu ou prou, se trouvent mises à mal dans cet article.

---

[408] La date mentionnée dans l'article est inexacte : il est peu probable que cette conversation eut lieu en 1957, puisque Bergamín quitte le Venezuela en 1947 (or, il ne fait pas de doute que c'est bien de lui dont il s'agit ici). J'ai fait appel au grand spécialiste Nigel Dennis, qui est au moins d'accord sur ce point-là.

[409] Bergamín, *El cohete y la estrella,* p. 26 : « El Diablo es buen lógico ; Dios, no » (cité par Mendiboure, 2001, 95).

Si cet « ancien théologien » dont parle Alain Guy frise le blasphème – comme il le reconnaît lui-même, du reste – c'est que, selon lui, le sursaut métaphysique de l'homme moderne réside en sa capacité à transcender sa propre nature d'être limité et fini, aspirant à s'élever à un état supra-humain, divin : « en el fondo del fondo », affirme García Bacca, « no el de ser *semejante* a los dioses, que no da para gran cosa, sino *ser* en el fondo dioses en persona » (García Bacca, 2003, 25). Aussi García Bacca pourrait-il bien rétorquer, *a posteriori*, au subtil Bergamín : quel philosophe, depuis Socrate, n'a pas son démon particulier, et n'aspire à devenir Dieu ? « Lo demoníaco es una manera de ser original » (1940, 17)[410], affirme García Bacca dans *Invitación a filosofar*, s'inspirant librement de Platon et de Nietzsche, et non sans raison : démoniaque, la philosophie l'est par essence. Elle garde, comme le *daimon* de Socrate, une part de mystère.

Pour nos philosophes « disparatados », tout l'effort intellectuel consiste non pas à « stratifier » la pensée en couches ontologiques, mais plutôt à la susciter, ce que le poète Antonio Machado avait déjà suggéré, si l'on en croit García Bacca : « quien *inventó la demostración* – sus pasos y sus trucos – *conoció*; los que la usan *piensan*. El conocimiento científico se sedimenta en pensamiento » (García Bacca, 1984, 70). Autrement dit, García Bacca s'insurge une fois de plus contre la façon scolastique de philosopher ou *filosofar escolástico*, explicitement critiquée par lui dans un article intitulé « Filosofía y escolasticismo ». Sorte de pharisaïsme philosophique, cette pratique revient à ne pas remettre en question les autorités (et en premier lieu, celle de l'Eglise). Ainsi, l'une des manifestations les plus pernicieuses de cette philosophie scolastique réside dans l'usage des citations, à laquelle lui-même, en tant qu'universitaire, ne saurait échapper[411]. Dressant sous l'autorité de Saint Augustin un parallèle entre le chrétien et le philosophe, García Bacca dénonce cette croyance de l'esprit timoré selon laquelle nul ne peut philosopher seul, par lui-même, librement :

> Un cristiano no se siente serlo en firme si no lo son todos los hombres. Tráguese uno eso y se tragará sin más aspavientos lo de « un filósofo solo no es filósofo ».

[410] La version digitale du texte de *Invitación a filosofar*, que j'ai consultée sur le site de la Biblioteca del exilio, restitue la numérotation de l'édition originale.

[411] García Bacca, qui, à l'instar de Bergamín, souvent a recours dans ses articles à la dérision ou à l'autodérision, comme c'est le cas ici, affirme ainsi : « una, más sutil y disimulada [manifestación de escolasticismo], es la citadera. Uno de los que padecemos de tal enfermedad soy yo » (García Bacca, 1970, 41). L'humour s'avère sans doute comme l'un des meilleurs garde-fous du dogmatisme.

> Por eso, cuando un filósofo es escolástico, sentencia que él dice tiene que ir acompañada de citas, de todas las citas de todos los lugares en que el filósofo por antonomasia – el de « lo dijo Tomás, punto redondo » […] – trató del asunto (García Bacca, 1970, 41).

Toute création, qu'elle soit humaine ou divine, « ocurrencia genial », « hallazgo » ou « invento », est l'œuvre du hasard : « *conocer* – frente a pensar y contra simple pensar – es el azar de la inteligencia. Conocer es tener la buena suerte de inventar algo » (García Bacca, 1982, 73). Il s'agit, pour lui, non pas de créer un système métaphysique clos et transcendantal (ou universel), mais, plutôt, de « faire surgir », selon le procédé dialogique familier à tout philosophe platonicien, les idées ; de pénétrer les arcanes d'une œuvre pour permettre l'essor d'une réflexion personnelle, de s'imprégner d'un mode, ou d'un *modèle* particulier de philosophe, qu'il soit canonique ou au contraire mineur et anonyme, à l'instar des dictons populaires et de l'expérience. À ce titre, Platon est l'incarnation même du philosophe :

> Estudiando [la filosofía y la ciencia] en sus *Obras completas*, nos sentiremos los actuales confirmados e iluminados por un *profeta* o *vidente,* de hace veinticuatro siglos. Somos la realización de su profecía o pre-visión. Lo cual hay que tomar como advertencia y buen ejemplo para ser nosotros *precursores* respecto de los siguientes. Y no levantarnos a fundadores dogmáticos de una concepción del universo cual la única posible, verdadera, inmutable ya por los siglos de los siglos. Lo cual, a nuestros sucesores, los condenaría a repetidores, glosadores, acólitos, comentadores. Y así no « por los siglos de los siglos » – que es frase vaga, a pesar de su apariencia verbal – sino por los cinco mil millones de años que aún le quedan a nuestro sol para iluminar y hacer vivible nuestra tierra (García Bacca, octubre 1991, 101).

Cet extrait du *Discours* cristallise, de façon assez surprenante, tout l'immense effort herméneutique, dont voici les caractéristiques principales :

- Toute pensée est un acte, susceptible de créer du nouveau. Aussi, contre le dogmatisme (académique, religieux, moral, politique, économique, etc.), García Bacca revendique-t-il la liberté de penser *par soi-même*.
- Fruit d'un labeur authentiquement *personnel* (qu'il soit collectif ou individuel), ce « jaillissement de nouveauté » (pour reprendre un terme bergsonien), s'il est authentique, a pour vocation de se réinsérer dans la société *à venir*.
- L'effort d'écriture, qui s'apparente à une *transposition musicale* d'une réalité donnée, épouse la forme de la parabole. En effet, prenant source dans le savoir

populaire, l'action philosophique (*filosofar*) s'élève ensuite au langage scientifique (axiomatique), pour redescendre enfin « à la rue », rompant ainsi la condamnation zambranienne selon laquelle « la filosofía se ha quedado *en medio coeli* ».

C'est que pour nos philosophes (espagnols), le cheminement de la *connaissance* ne connaît pas d'itinéraire, du moins n'emprunte pas de sentiers balisés (comme c'est le cas pour la *pensée* scientifique). C'est un chemin qui est en train de se faire, comme le voulait déjà Machado ; les moments authentiques sont ceux où l'avancée est palpable, imprévue. Quel besoin alors de fonder une école ? Ou de porter un culte aux « grands philosophes » ? De reproduire servilement un raisonnement ?

> El caminante es accidental. De suyo están hechos para autopistas, para autos : para mecanismos motores, no primariamente para tales o cuales hombres. Pueden ser tales caminos prodigios de ingeniería. Mas siempre – tengan la forma que tuvieren – su función es encarrilar ; caminar por ellos llega a ser, y tiene que ser rutina.
> El método axiomático entra en esta clase de camino. Carretera y axiomática son isomorfos – tolérese la palabraza (García Bacca, 1984, 70).

Partant, nous pouvons opposer à l'académisme ici dénoncé par García Bacca une sorte de « radicalisme » philosophique, à la fois pratique et pur, en ce qu'il s'agit, pour l'essentiel, de puiser aux origines mêmes de la pensée rationnelle[412], sans jamais tarir la source vive de l'étonnement qui constitue toute l'activité du philosophe et, pour reprendre une expression d'Unamuno, de son « frère jumeau », le poète[413]. Ce radicalisme consubstantiel à la pensée créatrice, à la « raison poétique » ne saurait mieux s'exprimer qu'en la personne de Bergamín, comme le reconnaît García Bacca lui-même, du reste, tout au long de ses *Confesiones*. Il en va pour la philosophie comme pour la démonstration la plus rigoureusement mathématique et cartésienne : seuls les esprits les plus inventifs permettent le dépassement de la pensée par la pensée elle-même.

C'est pourquoi nos philosophes aiment à se défier sur un autre terrain de jeu, à la fois philosophique et théologique : celui de la musique. La musique est-elle de nature divine, ou au contraire diabolique ? Tous deux s'accordent à lui reconnaître une essence

[412] C'est sans doute María Zambrano qui, des trois philosophes, s'insurge le plus clairement contre le rationalisme. La « raison poétique », en effet, si elle n'est pas rationaliste, n'en est pas moins rationnelle, et c'est sur cette nuance que joue et se fonde la philosophie dont nous tâchons de délimiter les traits ici.
[413] En cela, et comme l'attestent de nombreux aphorismes de Bergamín, la philosophie est bien une activité solitaire.

démoniaque, encore que cette concorde est trompeuse. Ainsi, dans *La importancia del Demonio*, essai auquel García Bacca fait allusion dans l'article que nous venons de commenter, Bergamín insiste, Évangile à l'appui, sur la nature diabolique de l'ouïe. Le Démon est à l'écoute : « el sonoro tacto del oído es por el aire y en el aire, que es donde, lo mismo en la interpretación de los griegos que en la cristiana, se nos dice que está el demonio : los demonios » (Bergamín, 1974, 111). La tentation démoniaque par excellence n'est autre que la musique, sous l'égide de laquelle García Bacca, dans *Filosofía de la Música,* place, justement, l'aurore de la pensée philosophique[414].

En ceci qu'elle est musicale, socratique, la philosophie est profondément apparentée à la poésie, et, pour reprendre le mot de Bergamín, « lo mismo infernal que celeste : una especie de sonoro tacto » (Bergamín, 1974, 112). Comme en contrepoint, s'insurgeant contre toute la tradition philosophique (de Parménide à Hegel, en passant par la scolastique médiévale), García Bacca revendique – et n'a de cesse de le faire – la nature *musicale* de l'homme :

> Si el hombre fuera animal con oídos, no a servicio de la razón sino a servicio del sentimiento, aparte, claro está, de sus funciones vitales, el hombre resultará animal musical. Y la ciencia típicamente humana fuera la música, no la lógica y metafísica. De Dios hablara entonces mejor Bach que Tomás de Aquino ; y Beethoven interpretara el Credo mejor que todos los teólogos juntos (García Bacca, 1975, 13).

Comme Hallach et le joueur de flûte, le Démon est à l'écoute, et le philosophe l'entend. Mais la vraie pensée, divine celle-là, celle de Bach ou de Beethoven, est véritablement musicale : penser l'homme c'est penser Dieu, selon les différentes *tonalités* philosophiques historiquement présentes. « Si existe Dios, podremos serlo » (García Bacca, 1982, 20). Car, pour García Bacca – répondant, sans doute, à Bergamín, par *ouvrages interposés* –, le vertige pascalien, la terreur des espaces infinis et surtout, du silence – tout cela n'est que « folklore théologique » (García Bacca, 1984, 88)[415].

---

[414] Voir l'épigraphe dudit ouvrage, que nous reproduisons textuellement ici : « MOTTO : "Que la filosofía es música, la máxima" (Platón, Diálogo *Fedón,* 61 a) », García Bacca, 1990, 9. Fin mélomane, celui-ci rectifie « disparatadamente » le tir dans son *Avant-Propos* ; « No pretendo ser mantenedor del superlativo "la máxima de las músicas", aplicado a Filosofía. Tal vez ante la música posterior no hubiera Sócrates – perdónese el anacronismo – afirmado que Filosofía es música, y aun la máxima » (García Bacca, 1990, 11).

[415] García Bacca, féru de mathématiques, est conscient des insuffisances du langage conceptuel, lorsque l'esprit se heurte à des énigmes, la plus grande de toute étant sans aucun doute celle de l'Homme, ou, si l'on veut, ce qu'il y a de divin dans l'homme. Avoir recours à l'humour pour philosopher, n'est-ce pas là

La « parole ailée » de María Zambrano et José Bergamín

Il serait sans doute intéressant de reconstituer, dans la mesure du possible, l'inquiétude spirituelle qui semble ébranler les intellectuels républicains, à laquelle participe assurément nos trois philosophes – même si García Bacca, pour sa part, ne prêche guère la folie de la croix[416]. Somme toute, ce dépassement de soi est, pour ainsi dire, strictement encadré et régi par une éthique de la personne. En cela, García Bacca n'est pas si étranger à la pensée religieuse de Zambrano qui s'efforce, elle aussi, à travers une critique radicale du rationalisme occidental, de redonner une place à cet « homo sapiens » exilé de l'univers. Tous deux partagent cette intuition fondamentale selon laquelle il est une tradition philosophique espagnole qui serait « poétique », immanente plutôt que transcendante, c'est-à-dire inscrite dans la « durée » ; tournée non vers l'être abstrait de la métaphysique, mais, pour reprendre une expression de Porras Rengel au sujet de García Bacca, vers la « vérité à dimension humaine » (Porras Rengel *in* García Bacca, 2000, XV). Pour Zambrano et Bergamín, le catalyseur de la raison poétique réside sans aucun doute dans l'expérience même de l'exil. C'est à proprement parler une expérience *cruciale* et, ce, dans tous les sens du terme.

On ne saurait trouver plus fidèle reflet de cette profonde amitié que la correspondance échangée entre juin 1957 et 1969 à la suite de leurs retrouvailles à Paris, décrites lumineusement par Nigel Dennis dans *Dolor y claridad de España*. Bergamín quitte l'Uruguay en 1954 et s'installe à Paris, où il retrouve María Zambrano :

> Es evidente que Bergamín descubre en ella un espíritu afín, una interlocutora ideal, una persona que, con su palabra y su conducta, ha dignificado, como él mismo, la *España peregrina*, permaneciendo fiel a los mismos imperativos éticos que ambos han defendido y promovido durante la década de los 30. Lo que Bergamín admira en ella, sin duda, no es solamente su inteligencia y creatividad, sino también su entereza moral. Y no se le oculta, por supuesto, el sentido de los

se situer dans la lignée pascalienne, selon laquelle il faut humilier la raison pour se grandir ? Aussi divergents que puissent apparaître les sentiers empruntés, il reste que la moquerie (ou *burla*) est l'une des caractéristiques les plus saillantes du style philosophique de García Bacca comme de Bergamín.

[416] En fait, le jeune García Bacca devient prêtre (contrairement à Bergamín et Zambrano qui ne sont jamais entrés dans les ordres) et exerce sa fonction jusqu'en 1937, où il perd la foi. Personne, dit-il dans ses *Confessions,* ne savait son engagement au service de la République jusqu'à ce qu'il le déclare lui-même, en 1938. Ce n'est que sur le chemin de l'exil qu'il renonce définitivement à sa « vocation ». Il réapprend alors à vivre. Par ailleurs, on peut comprendre sa répugnance pour ce qu'il appelle le « folklore théologique » lorsqu'il dit de ses maîtres qu'ils lui avaient « séché l'âme ».

> vínculos que los unen : por un lado, la inquietud espiritual y, por el otro, la común preocupación por España (Nigel Dennis *in* Bergamín, 2004, 15).

Seules les lettres de Bergamín ont été conservées. Comme l'explique Nigel Dennis : « Bergamín no tenía costumbre de guardar sistemáticamente las cartas que recibía ». Celles de García Bacca ont, pour cette même raison, disparu à jamais[417]. De brefs essais, en revanche, comme « El escritor José Bergamín » ou encore « José Bergamín »[418], peuvent illustrer aussi bien l'admiration de Zambrano pour la personne éthique de Bergamín qu'une évidente communion spirituelle. Malgré la chape de plomb qui pèse sur l'Espagne « officielle », Bergamín, de retour au pays, n'a de cesse d'élever la voix contre les injustices dont il est témoin, se heurtant ainsi de front aux autorités franquistes[419] : « estas protestas del indómito Bergamín constituyen, sin duda, para María Zambrano un noble ejemplo de integridad, valor y conducta consecuente, pero también le merecen al escritor, como es sabido, un segundo exilio » (Nigel Dennis *in* Bergamín, 2004, 19)[420].

L'essence de la parole poétique, telle que la conçoit Zambrano, est celle susceptible d'ouvrir un espace de silence et de recueillement dans lequel viendrait se nicher la vérité, sans pour autant y demeurer elle-même : « no busca nido donde albergarse » (Zambrano, *in* José Bergamín, 1980, 8). En cela, la parole s'oppose au concept, mais ne saurait lui être pour autant contraire. La « loi suprême » qui ainsi se révèle et cherche à s'accomplir, à se faire substance, n'est autre que celle de l'Amour, l'incarnation par le Verbe, à double tranchant, comme cette « palabra-pájaro » qui jamais ne se pose, tel le

---

[417] Dans ses *Confesiones*, p. 88, García Bacca fait allusion à l'échange épistolaire qu'il a entretenu avec Bergamín lorsque celui-ci quitte l'Amérique pour l'Espagne, au milieu des années cinquante. « La trayectoria posterior de Pepe es asunto que no cabe dentro de mis *Confesiones*. Ya no nos vemos hasta 1977 en Madrid, aunque estuvimos en constante contacto por cartas – algunas larguísimas, todas personalísimas – que conservo y aun acabo de leer emocionado ». La Fondation García Bacca, à Caracas, a eu l'amabilité de me faire parvenir en version numérisée les quelques lettres inédites de Bergamín à García Bacca encore existantes.

[418] Choisi par Bergamín pour ses *Poesías casi completas*.

[419] Sur cet épisode de la vie de Bergamín, on peut se reporter au livre de Gonzalo Penalva Candela, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Turner, Madrid, 1985, dont certains extraits ont été publiés dans le n°. de la revue *Anthropos* consacrée à l'auteur.

[420] L'inquiétude intellectuelle de Bergamín va de pair avec une protestation active, comme le reflète sa correspondance avec Zambrano : « No puedo estarme quieto, apartado, indiferente, ante la injusticia, la barbarie, la arbitrariedad, la estupidez… No las resisto sin protesta… » (5-X-1963). Pour le contexte qui précède l'expulsion de Bergamín, voir la note 61 de l'éditeur, ou l'ouvrage déjà mentionné de Penalva Candela. Bergamín, en ce sens, a toujours été en accord avec un aphorisme de jeunesse, paru dans *El cohete y la estrella,* aphorisme fameux pour avoir attiré l'attention de son maître Unamuno : « existir es pensar. Y pensar es comprometerse. »

philosophe « parménidien » qui s'exile de son horizon de vie, ou de sa « circonstance », selon le mot d'Ortega, dès lors qu'il part à la recherche de l'être : « el ser del filósofo parte de no tener un ser determinado y si lo tiene debe abandonarlo, es el que lo deja todo » (Zambrano, 2004b, 51). Maintenant, quoi qu'il en coûte à sa conscience en éveil, « s'entourant toujours de précautions » (Zambrano, 2004b, 53), il renonce par là même à la vie, en adoptant un ascétisme de la raison : « la razón no es sino renuncia, o tal vez la impotencia de la vida. Vivir es delirar » (Zambrano, 2001, 35). En revanche, la parole qui s'inscrit dans la tradition du logos héraclitéen, en réconciliant les contraires, assume l'ineffable et recueille le silence et est donc radicalement poétique : « de la razón poética es muy difícil, casi imposible hablar », affirme Zambrano dans *Notas de un método* (1989, 130).

L'écriture de Zambrano oscille entre ces deux modes de parole. Le poète reçoit la réalité à fleur de peau, et c'est pourquoi, comme une blessure à jamais ouverte, la parole écrite meurtrit à son tour qui la reçoit. « Es imposible vivir humanamente sin zozobra, sin sobresalto. Sin *cuita* », écrit-elle à propos de Bergamín (Zambrano, 1997, 65). L'infatigable combat du Poète pour la légèreté du mot qui sous-tend toute la pensée de Zambrano n'est pas sans rappeler la défense de l'analphabétisme de Bergamín. Zambrano écrit ainsi dans *Los bienaventurados* : « la poesía más apegada, profética en cierto modo de la encarnación, hubo de darnos el cuerpo de la palabra. Y esta necesidad es inmediata y no perdona : o la poesía lo sigue haciendo o la palabra se materializa y con ella la mente » (Zambrano, 2004b, 49).

Dans ses *Dialogues,* nous dit García Bacca, Platon partait à la chasse, mais c'est pour mieux appréhender les choses, « para captarlas con definiciones » (García Bacca, 1950, 9). Définir, c'est chasser les mots pour les soumettre au joug de la raison et, comme la taupe géante de Kafka, se sentir ainsi en sécurité dans sa forteresse souterraine : « [definir es] ponerle a una cosa un coto o cota que le venga tan bien y tan ajustado que no se pueda escapar ; definir es meter una cosa en límites tan exactos que sepamos dónde comienza, termina y qué tiene dentro ; y teniendo así las cosas, es como Platón se sentía seguro ». Au contraire, loin de définir le *disparate*, Bergamín semble bien plutôt vouloir « lever le lièvre » pour le laisser tout entier à sa course ; il appartient alors à la pensée de ne pas se laisser distancer : « donde menos se lo piensa, salta la liebre – nos advierte un refrán popular español » (García Bacca, 1975, 12). Rien de plus redoutable

pour la raison que d'enraciner la pensée dans la vie elle-même. Qu'est-ce en effet que le *disparate*, sinon « las explosiones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento » (Bergamín, 2005, 23) ?

Dans un texte célèbre, « La decadencia del analfabetismo », Bergamín brosse un portrait, un peu à la manière des *Caractères* de La Bruyère, de l'homme de lettres, celui-là dont le seul héroïsme consiste à contempler les choses du haut de son « piédestal intellectualiste » : « el hombre de letras como héroe vino después [del último héroe de Carlyle], en el siglo XIX ; y vino a contrafigurar, ridículamente, en caricatura, todos los heroísmos » (Bergamín, 1974, 37). Poète déchu, l'homme de lettres en est réduit à matérialiser, littéralement matérialiser, son aliment spirituel : le mot. « *El hombre de letras* », conclut « disparatadamente » Bergamín, « quiso alfabetizar hasta su alimento : y esta ridícula exageración alegórica fue bastante significativa, pues estas letras eran de la misma pasta no de nuestros sueños, sino que nuestras letras » (Bergamín, 1974, 37). Aussi, n'ayant de cesse de railler ceux qui rendent inerte et inoffensif le langage, en sapent toute la force de détonation et, ce faisant, désamorcent la charge explosive que contient chaque mot – contre tous ceux dont la fonction est, précisément, de définir et de figer la parole (la pensée) –, Bergamín oppose-t-il deux types de culture : la culture littérale, et la culture spirituelle (Bergamín, 1974, 35). Contre toute attente, de par son aspiration à *définir* le monde et à en systématiser la connaissance (et c'est là une ouverture possible vers le salut), le philosophe se livre à un *jeu* de l'esprit, une activité purement spirituelle ; il se rapproche, aux yeux de Bergamín, du poète : « no es lo mismo el pretendido estado de orden literal que el orden lógico, puesto que el orden lógico, como diría el propio Hegel, es una actividad espiritual, no literal » (Bergamín, 1975, 37).

C'est un Hegel peu conventionnel sans doute qui apparaît ici. Si l'interprétation de Bergamín paraît « superficielle », il faut bien voir qu'elle ne prétend aucunement rendre compte du système hegelien, au contraire. Il s'agit pour l'auteur d'inscrire à son tour le grand philosophe dans un jeu créatif. De fait, la logique, tout comme la raison, ne s'oppose pas ici à l'ordre analphabète, mais au contraire y « participe » (l, 1-2). D'une certaine façon, Bergamín semble même suggérer que la logique est capable de dissoudre l'organisation littérale, libérant ainsi l'élément spirituel que renferme en son sein la lettre (l, 2-4). De là vient que, finalement, le discours logique ne soit, dans sa réalité la

plus pure, qu'une *spécification* parmi d'autres de l'ordre poétique, tout comme le serait la poésie en vers ou en prose (l, 4-6) : « lo que sustenta el juego espiritual del pensamiento es la poesía. (Esto es lo que no comprenderá nunca ningún racionalista literal : sobre todo si vive dedicado profesionalmente a cualquier letra) » (Bergamín, 2005, 23). En somme, le ludisme est inhérent à l'activité même de la pensée (l, 5-6), elle-même soutenue par la poésie (Bergamín, 2005, 20)[421].

La raison poétique n'est autre que celle qui s'insurge contre la tyrannie du concept : « en ella no hay sombra de avidez. No va de caza. No sufre el engaño que procura el ansia de "captar" » (Zambrano, *Idem,* p. 61). Toujours la pensée – qu'elle soit le reflet des gémissements les plus profonds, nous dit Zambrano, ou l'expression d'une grande clarté, toujours la pensée se heurte au « je ne sais quoi » (Zambrano, 1986, 125). Il reste que la « méthode » est effective, tantôt réceptive, tantôt active : en action, ou au repos, elle agit sur l'univers pour l'humaniser, pour le transformer en monde, à l'image de la quête du philosophe qui chemine et du poète qui espère.

> Y así, el filósofo parte despegándose en busca de su ser. El poeta sigue quieto esperando la donación. Y cuanto más tiempo pasa menos puede decidirse a partir. Y cuanto más se demora el regalo soñado, se vuelve hacia atrás. Parte, entonces, pero es hacia atrás ; se deshace, se desvive, se reintegra cuanto puede, a la niebla de donde saliera : "Y pobre hombre en sueños / siempre buscando a Dios entre la niebla" (Zambrano, 2001, 106).

L'essai sur le disparate est dédié, lui aussi, à la mémoire d'Antonio Machado, et pour cause : Bergamín conclut sa « perogrullesca demostración » dans les traces du philosophe apocryphe Juan de Mairena : « la razón es, como si dijéramos, el cañon de la escopeta del pensamiento. La bala, el disparate. Por eso, lo primero no es la escopeta : lo primero es la bala. Lo primero es el disparate » (Bergamín, 2005, 23). De sorte que le « disparate », comme nous l'avons indiqué, ne fait pas feu sur la raison, mais sur le rationalisme tel que l'a présenté toute la tradition occidentale, notamment à travers le concept d'être : « llegados ya, y pertinazmente regresados, a ese callejón sin salida que es el ser », observe, non sans ironie, García Bacca : « "pensamos que la gracia estaría en salir de él. Y entonces es cuando se busca la puerta al campo." »

[421] Le passage que nous avons commenté de *La decadencia del analfabetismo* en est par ailleurs la parfaite illustration : « por eso, toda sistematización espiritual o metafísica, se determina o define poéticamente porque se construye en la poesía y de la poesía, como la figura geométrica del espacio homogéneo ».

Conclusion

Si cet article sur le *disparate* s'inscrit bien dans l'actuel cadre de recherche du CREC sur le socle et la lézarde, il faut reconnaître que c'est, sans doute, de façon moins évidente que d'autres interventions qui ont eu lieu à ce jour. Ces quelques lignes ont pour dessein de réajuster la perspective adoptée et de revenir, dans la mesure du possible, dans le chemin déjà tracé. (Il est intéressant de noter d'emblée que, selon García Bacca, le propre du philosophe, c'est précisément de manquer sa cible.)

Force est de constater que les philosophes de l'exil républicain font face à un corpus *déjà* constitué, à tel point que, si l'on songe à Nietzsche ou encore Bergson, d'aucuns ont cherché précisément à le « lézarder », à le démystifier et à en dénoncer les faux problèmes, le plus souvent métaphysiques. La génération de la guerre civile, dotée de tous les outils d'analyse et de l'érudition nécessaire, porte, en exil, un regard critique sur la tradition philosophique occidentale, qui recouvre par là même – et paradoxalement peut-être – une légitimité certaine au regard de l'histoire récente, fût-ce en terre étrangère : c'est pourquoi, en exil, contemporains de ce que Hannah Arendt nomme « la crise de la culture », leur effort consiste essentiellement à récupérer cet héritage, par le biais de la traduction et du commentaire critique.

Non content, en effet, de doter la langue espagnole du meilleur de la pensée continentale, García Bacca est de ceux qui, avec José Gaos et Eugenio Imaz, en permettent l'assimilation par un public large. Il n'aura de cesse de prôner, de ce fait, une philosophie accessible à tous ; de professer une philosophie « populaire », au sens où l'entendait déjà Antonio Machado. Ainsi, citant le célèbre paragraphe du *Juan de Mairena* de Machado (II, 2, 18), le philosophe basque ajoute : « el Pueblo, en cuanto maestro, no nos humilla ; y por eso no nos sentimos humillados al reconocerlo por maestro » (García Bacca, 1984, 7-8). En cela, il se révèle à son tour en sa qualité de véritable humaniste.

Il reste que García Bacca philosophe pour le peuple dans une Amérique qui rayonne culturellement, tout en prenant appui sur la tradition des lettres espagnoles. Faut-il y voir un paradoxe ? Au contraire. Aux yeux de García Bacca, comme de Bergamín ou de Zambrano, l'humanisme sous-tend toute la pensée espagnole, depuis Calderón jusqu'à Machado, en passant par Bécquer :

> Poeta hubo, y no de los menores en nuestra lengua, que se metió a definir qué es Poesía. El fracasado inconfesado de tal empresa lógica lo disimuló con una galantería hacia su amada :
> *La Poesía… eres Tú*
> No preguntes jamás a un filósofo, y menos a un filosofillo, qué es filosofía, pues os responderá de una u otra manera : discreta o indiscreta, directa o elíptica
> *La filosofía… soy yo.*
> Lo cual no es, evidentemente, una definición.
> Frecuentemente es un « pronunciamiento ». […]
> Pero jamás tal « pronunciamiento » a favor de una filosofía llegará a la « definición » de filosofía que Antonio Machado, discretísimamente, nos sugiere :
> *Filosofía es humanismo trascendental.*
>
> (García Bacca, 1975, 81).

Tout mode singulier d'appréhension du réel se trouve ainsi revêtu d'universalité, pour ainsi dire. Encore faut-il comprendre en quoi consiste la nature transcendantale de cet humanisme.

Philosopher pour le peuple, loin de n'être que vain discours, c'est fondamentalement un « acte de démocratie » (García Bacca, 1984, 8), sans lequel cette philosophie serait, au sens le plus radical du terme, in-fondée : d'abord, en ce qu'elle est, « en puissance », le germe de pensée rationnelle et de poésie réunies dans un ensemble tout à la fois *disparate* et cohérent *de par la langue* en usage[422] ; ensuite, en raison de la vocation[423] même de ce qui s'affirme et se présente comme le cheminement poétique de la raison vers l'« Être » dans le temps. C'est, au fond, une pensée qui *transforme* son objet ou, pour reprendre le mot de García Bacca (lui-même paraphrasant Marx), *transubstantialise* l'homme et la société : « la auténtica transmutación social de un

[422] Tous ces philosophes (Gaos, García Bacca, María Zambrano…) étaient, pour la plupart, polyglottes : à ce titre, le choix de la langue depuis l'exil, à savoir l'espagnol, loin d'être *par défaut* un fait anecdotique ou encore une nécessité de circonstance, est, au contraire, à la fois une revendication de l'hispanité, tant dans son authenticité historique que dans le projet politique porté par le peuple. C'est en cela que García Bacca et Zambrano reconnaissent en Antonio Machado, celui de *Juan de Mairena*, une figure tutélaire. Voir, entre autres, les « Palabras iniciales » de García Bacca dans *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, citant *JM*, LI, 18 ou Zambrano dans *Senderos*, « *La Guerra*, de Antonio Machado ».

[423] Dans d'autres travaux, j'ai insisté, suivant les indications des deux auteurs concernés, sur l'importance que ceux-ci accordent à leur « vocation » philosophique. Ainsi, à propos de Zambrano, et de la notion d'« appel », « P. Cerezo dit : "vocación es llamada, y, por tanto, respuesta a lo que llama, corresponder en vuelo a lo que aspira incesantemente". C'est le sens de l'extase (souvent Zambrano renvoie à Plotin) : "vocación extática significa también autotrascendencia". Voir *Filosofía y literatura en María Zambrano,* Pedro Cerezo (éd.), Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 30 ». Plus généralement, la vocation est, dans l'acceptation ortéguienne du terme, un « choix de vie ».

producto individual incluye transformación de la *forma* y del *contenido* » (García Bacca, 1970, 23).

En outre, philosopher, selon García Bacca, ce n'est pas à proprement parler constituer une doctrine, mais s'inscrire dans une direction qui a pour terme ultime la « surnaturalisation » ou encore la « transubstantialisation » de la nature humaine, le dépassement de sa finitude. C'est, à ses yeux, ce qui constitue la manière proprement espagnole de philosopher :

> Y con esa palabra he soltado la clave, si no me equivoco, para interpretar todo el genuino pensar español. Al español castizo le piden alma y cuerpo *sobrenaturalizarse*, no el hacerse *superhombre*, sino nacerse a otra vida, sobre todos los tipos de vida natural – ensible, inteligible, moral – que por el primer nacimiento ha adquirido.

Toutes ces « renaissances » ne sont pas sans rappeler l'herméneutique historique de Zambrano, tout comme sa « quête » pour une raison intégrale, suffisante et poétique.

Si la philosophie espagnole retourne ainsi à ses origines premières, à l'humanisme, la tradition philosophique, elle, lui refuse toute légitimité, que ce soit à dessein ou non. Aujourd'hui encore, rares sont ceux qui, parmi les historiens de la philosophie, parmi les philosophes de profession, font grand cas de la Péninsule. Dans ses *Confesiones,* García Bacca nous apprend que c'est Manuel de Irujo lui-même qui le chargea de fonder à Bilbao rien de moins que l'Université basque :

> Leyendo el diario vi que había en Barcelona una delegación vasca para coordinar planes y decisiones. La presidía don Manuel de Irujo ; gran amigo mío. […] Me dijo : Juan David, vienes a tiempo ; estábamos tratando de fundar en Bilbao una universidad vasca. Desconcertados : ¿ con qué personal vasco, sobre todo, y con títulos ? Tú vienes cual llovido del cielo (García Bacca, 2000, 60).

Les études menées sur l'exil philosophique démontrent que d'autres écoles que celles de Madrid et de Barcelone auraient probablement vu le jour, comme par exemple au pays basque. Roberto Aretxaga observe justement que, si les circonstances historiques empêchèrent García Bacca de réaliser pareille entreprise en Espagne même, d'autres ont su avantageusement en tirer parti : en 1946, il fut l'un des fondateurs de la Facultad de Filosofía y Letras de l'Universidad Central de Caracas (Roberto Aretxaga *in* Carlos Beorlegui, 2003, 155).

On ne peut que regretter cette situation, et s'efforcer de promouvoir cette pensée qui reste condamnée, sans doute, à l'exil. Il existe une philosophie *de* l'exil, itinérante, infirme, à la croisée des continents, des chemins entre la pensée et le sentiment, la raison et le cœur. Huguette Dufresnois et Christian Miquel, dans *La philosophie de l'exil*, suggèrent une théorisation de cette attitude philosophique consistant non pas à intégrer de force la chose dans un système, mais au contraire de s'en tenir à distance : le philosophe n'atteint pas la vérité par une adéquation entre son discours et la réalité, comme le veut la tradition cartésienne, mais par un mode de connaissance passive, un état réceptif au monde : celui qui laisserait la réalité se découvrir. Tel serait le propre de la raison poétique inhérente à cette philosophie « pèlerine », celle de García Bacca et Zambrano. « Il se peut que les pierres blanches soient des bornes ou même des poteaux indicateurs », écrit Paul L. Landsberg, avant d'ajouter « en tout cas, elles sont des petites lunes dans mon désert ensoleillé ».

Salomé Foehn, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III,
University of Saint Andrews

Bibliographie

Abellán, José Luis, *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939,* México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Bergamín, José, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, Madrid, Júcar, 1974.

—, *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano,* Nigel Dennis (éd.), Sevilla, Renacimiento, 2004.

—, *El disparate en la literatura española,* Nigel Dennis (éd.), Sevilla, Renacimiento, 2005.

—, « La decadencia del analfabetismo », *Obra esencial*, Madrid, Turner, 2005, p. 17-29.

Bundgaard, Ana, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano,* Madrid, Trotta, 2000.

Dennis, Nigel, « Illustration et défense de la frivolité » *in José Bergamin*, Paris, Cahiers pour un temps, Centre Pompidou, 1989, 37-51.

El pensamiento de J. D. García Bacca, una filosofía para nuestro tiempo. Actas del Congreso Internacional de Filosofía : Centenario del nacimiento de Juan David García Bacca in Carlos Beorlegui, Cristina de la Cruz, Roberto Aretxaga (éds), Bilbao, Universidad de Deusto, 2003.

Gaos, José, *Dos exclusivas del hombre:la mano y el tiempo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

ISSN 1773-0023

—, *Confesiones profesionales. Aforística,* Gijón, Trea, 2001.

García Bacca, Juan David, *Siete modelos de filosofar,* Caracas, Universidad Central de Caracas, 1950. « Filosofía y sociedad »,

—,*Ensayos,* Barcelona, Península, 1970, p. 25-29.

—, *Ensayos y estudios,* Milano, Vanni Scheiwiller, 1975.

—, *Antropología filosófica contemporánea* [1957], Barcelona, Anthropos, 1982.

—, *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado* [1967], Barcelona, Anthropos, 1984.

—, *Filosofía de la Música*, Barcelona, Anthropos, 1990.

—, « Discurso en su nombramiento como miembro correspondiente de la Academia », *Anthropos*, n° 9, octubre 1991, p. 100-101.

—, *Confesiones. Autobiografía íntima y exterior,* Barcelona, Anthropos, 2000.

—, *Invitación a filosofar,* La Casa de México, México, 1940-1942. Alicante, Édition digitale de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482399770132621865846/index.htm

—, *Introducción literaria a la filosofía* [1963], Barcelona, Anthropos, 2003.

Homenaje a José Bergamín, Gonzalo Penalva Candela (éd.), Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

Landsberg, Paul Ludwig, *Les pierres blanches,* Paris, Le Félin, 2007.

Mendiboure, Jean-Michel, *José Bergamín, L'écriture à l'épreuve de Dieu*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Zambrano, María, *Claros del bosque,* Barcelona, Seix Barral, 1977.

—, « José Bergamín », *in* Bergamín, *Poesías casi completas Con unas palabras de María Zambrano,* Madrid, Alianza, 1980.

—, « La experiencia de la historia. (Después de entonces) », *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 11-25.

—, *Notas de un método,* Madrid, Mondadori, 1989.

—, « El escritor José Bergamín », *in Homenaje a José Bergamín,* Gonzalo Penalva Candela (éd.), Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 63-67.

—, *Filosofía y poesía* [1939], México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

—, *De la Aurora* [1986], Barcelona, Tabla rasa, 2004a.

—, *Los bienaventurados* [1990], Madrid, Siruela, 2004b.

—, *Islas*, José Luis Arcos (éd.), Madrid, Editorial Verbum, 2007.