



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD  
Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:  
Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón

SERIE  
HOMENAJES



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo**



# LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón**  
(coords.)



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2020



**LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**  
**ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO**

Margarita Alfaro Amieiro  
Antonio Ballesteros González  
Antonio Barnés Vázquez  
Jesús María Barraión  
Esther Bautista Naranjo  
Juan Antonio Belmonte Marín  
Claude Benoit Morinière  
Lourdes Carriedo López  
Asunción Castro Díez  
José Manuel Correoso Rodenas  
Claude Duée  
José María Fernández Cardo  
Ángel Galdón Rodríguez  
Tagirem Gallego García  
Antonio García Martínez  
Pedro Jesús Garrido Picazo  
Marta Giné Janer  
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno  
Fátima Gutiérrez  
Hans Christian Hagedorn  
Juan Herrero Cecilia  
Clara Janés  
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González  
Isabel López Cirugeda  
Celia López González y Silvia Molina Plaza  
José Manuel Losada  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Elena E. Marcello  
Ricardo Marín Ruiz  
Rocío Martínez Prieto  
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo  
José Antonio Millán Alba  
Montserrat Morales Peco  
Jean Muñoz  
María Dolores Picazo  
María Teresa Pisa Cañete  
Francisco Javier del Prado Biezma  
Ignacio Ramos Gay  
Àngels Santa  
Santos Sanz Villanueva  
Alfredo Segura Tornero  
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.12.00](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00)

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

<b>Palabras para Juan Bravo</b> .....	15
<i>Clara JANÉS</i>	
<b>Prólogo</b> .....	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	35
<b>I. Filología Francesa</b> .....	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin . . . .	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires . . . . .	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio . . . . .	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i> . . . . .	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni . . . . .	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française . . . . .	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien . . . . .	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española . . . . .	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad . . . . .	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural . . . . .	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin . . . . .	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino) . . . . .	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand . . . . .	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard . . . . .	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i> . . . . .	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
<b>II. Filología Hispánica</b> . . . . .	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI . . . . .	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI . . . . .	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino . . . . .	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano . . . . .	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso . . . . .	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i> . . . . .	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión . . . . .	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
<b>III. Filología Inglesa</b> . . . . .	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo . . . . .	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur . . . . .	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i> . . . . .	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction . . . . .	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker . . . . .	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España . . . . .	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana . . . . .	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital . . . . .	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007) . . . . .	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
<b>IV. Otras perspectivas</b> . . . . .	493
Metáforas contemporáneas de Dios . . . . .	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos . . . . .	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française . . . . .	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i> . . . . .	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz . . . . .	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini . . . . .	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité . . . . .	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico . . . . .	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle . . . . .	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

# RÉVOLUTION DE L'IMAGE À L'AVÈNEMENT DE LA MODERNITÉ

JOSÉ MANUEL LOSADA  
Universidad Complutense\*

[http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.13.40](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.40)

Dans la métaphysique platonicienne, l'image n'est que la copie grossière de l'Idée qui seule détient l'Être et la Valeur. Il est donc naturel de vouloir fuir ce monde vers celui des Modèles parfaits, avec lesquels nous sommes en essentielle familiarité. Le monde des images, de l'ici-bas, ne nous est familier quant à lui que du fait de notre chute ou de notre emprisonnement au fond de la caverne. Si l'image peut présenter de l'intérêt, c'est dans la seule mesure où elle représente, tant bien que mal, l'Idée, et peut ainsi concourir à nous désincarcérer du monde d'ici-bas, en nous refamiliarisant avec notre vraie patrie. L'image n'a donc droit de cité que si elle joue contre elle-même.

Dans la physique cartésienne, la méthode des assimilations analogiques utilise l'image comme un instrument destiné à économiser les expériences. Le monde matériel étant partout de même nature, on peut transposer sans crainte de ce que l'on voit à ce que l'on ne peut voir, car le très grand et le très petit sont faits à l'image du moyen, qui est accessible à notre perception. Les tourbillons célestes sont le décalque en grand de l'image visible de l'eau s'échappant d'un évier, et les minuscules valvules cardiaques sont le décalque en petit de l'image à nous fort familière d'une porte ne s'ouvrant que dans un sens. L'image familière sert donc (peut-être au prix d'une méthodologie fort incertaine) à nous rendre par avance familiers même à ce que nous n'avons jamais vu.

---

\* À mon cher ami Juan Bravo. Ces pages sont tributaires de longs entretiens avec Michel Philippon.

Penser par avance l'inconnu sur le modèle du connu, le rare à l'image du banal, telle est bien l'intention d'une pensée de l'entendement identificateur. Le « dés-enchantement » du monde est un projet cartésien, clairement exposé au septième livre du *Traité du Monde*. Voir le jamais-vu comme du déjà-vu : celui qui est maître d'une nature si exsangue ne peut être que cruellement blasé. Il n'y a pas d'ailleurs, il n'y a pas d'exotisme. Tout est partout pareil. L'image indéfiniment transposable est aussi une banalisation généralisée : on se sent chez soi partout. Tout est familier car tout ressasse indéfiniment la même géométrie. Pour conjurer l'étonnement, on instaure un ennui dans lequel l'aube dévoile tout le jour ennemi, et où les tropiques sont déjà tristes.

Que ce soit dans le monde platonicien ou dans le monde cartésien qui pourtant en est fort lointain, la référence ultime demeure néanmoins l'Intelligence. Et, si écart on se permet, c'est pour satisfaire le désir de science. Le sensible de l'image ne sert pas la sensibilité : comme tout instrument, il a sa fin hors de lui-même. L'approximation est une approche, une pédagogie, un pas vers cette exactitude qu'on ne possède pas encore. Que l'image plaise à la sensibilité est au mieux un moyen. Elle ne saurait être une fin : Descartes est peu artiste, et Platon chassé de sa cité les peintres et les poètes, grands fournisseurs d'images.

À cette tradition visant à rendre familier l'étrange s'oppose une attitude tout inverse, qui, bien sûr, ne sera plus intellectualiste, et visera à rendre étrange le familier. Il s'agit de s'apercevoir, par le biais de l'image, que le bien connu, précisément parce que bien et trop connu, nous est inconnu. Au lieu de créer des habitudes mentales confortables, l'image défamiliarisante nous fait voir le nouveau dans le banal, dans le quotidien, dans le trop connu. Il ne s'agit plus de progression intellectuelle, de chemin vers la connaissance, mais de révolution mentale, de changement de *Gestalt*, d'accession à un autre type de lucidité ou de conscience. Il faut déverrouiller le regard.

L'inconfort est bien sûr ici de règle. Il ne s'agit plus de fournir des repères, mais d'en ôter. L'art classique était tout de politesse. La Modernité vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> sera souvent plus rude, nous infligeant des énigmes, des alarmes, des perplexités. Le charme mondain des images fleuries, parfumées et pédagogiques d'un Fontenelle laisse place à des images aussi tétanisantes que peuvent l'être les phrases d'un maître zen. L'image classique, si elle maintenait souvent le suspense, ne manquait jamais de donner sa solution : qu'il s'agisse de la fable ou du sonnet, rien ne devait demeurer incongru. L'image moderne au contraire vise au malaise, à la perplexité, à une réflexion qui n'a peut-être pas de fin, car il n'y a pas de solution. L'artiste nous traite rudement, met à mal notre instinct de rationalité, bouscule nos habitudes, rompt la langue de bois des allégories convenues et

transparentes, et nous laisse face à l'énigme. « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » (Mallarmé 1914 : 132-133).

La question demeure question. L'image n'est plus voie d'accès au sens, mais impasse. Les clés ne sont pas fournies : le but est, malgré les protestations du lecteur rationnel, de demeurer dans l'incompréhension, de ne pouvoir faire son nid douillet dans le confort d'un sens achevé. Penser rationnellement, comme Descartes dans son poêle, est un sommeil dogmatique, dans la quiétude tiède d'un chez-soi qui ressemble maintenant à un « ça me suffit ». Le but n'est plus de sentir *cosy*, ou *heimisch*, mais de susciter un décalage, une équivoque, un malaise. Que le lecteur, désormais victime, ne sache sur quel pied danser. Rendre le connu inconnu : ce qui était écart délicieux car toujours comblé dans l'image classique devient gouffre angoissant.

L'image moderne vise au non-rationnel. Il n'est donc pas surprenant qu'elle voisine, d'une part avec la folie, d'autre part avec la mystique.

Voisinage avec la folie : c'est quand il est en état quasi psychopathologique que, dans la dernière année du XVIII<sup>e</sup> siècle, un Wordsworth fait vaciller le psychisme du lecteur. L'association, désormais, entre poésie et maladie mentale, est si forte et si notoire qu'il serait vain de l'esquisser et démesuré d'en vouloir faire le tour.

Voisinage avec la mystique : c'est après avoir lu Ruysbroeck que Maeterlinck put fournir à la fois la théorie et la pratique de l'image moderne défamiliarisante. Il trouvait, chez le mystique du XIV<sup>e</sup> siècle, une écriture visionnaire, défiant toute rationalité, toute continuité, où l'image jaillit, non point d'une analogie dûment constatée entre deux réalités, mais de l'intérieur même de la subjectivité et de la subjectivité seule. De façon bien plus radicale encore que l'imagination dynamique d'un Bachelard, Ruysbroeck pratique une image créatrice, fulgurante, qui, procédant tout entière du dedans, fait l'effet, dans le dehors, d'un bloc erratique et fantastique. Dans les années 1880, la tradition anticartésienne retrouve explicitement sa source première qui, de fait, n'avait jamais cessé de l'alimenter secrètement à travers le Romantisme. Alors peut se fonder un véritable « Symbolisme » qui n'est pas simplement littéraire, mais surtout ontologique. Dans les *Serres chaudes*, Symbolisme et Modernité se superposent étrangement, par le truchement d'un inspiré médiéval. Dans ce Symbolisme « moderniste », ce n'est plus la nature qui tient au poète des propos familiers : c'est le surnaturel qui vient se ficher dans le naturel et le subvertir.

On peut donc appeler symboliste tout ce qui n'est pas cartésien, et, inversement, on peut dire cartésien tout ce qui n'est pas symboliste. Mais il y a un Symbolisme romantique, baudelairien, qui insère homme et nature dans un cosmos réunifié, et un Symbolisme bien plus rugueux qui, par des images abruptes, « irruptives », n'entretient plus guère de rapports avec l'ordre, la beauté, le luxe, le calme, ni même la volupté. Cette image cherche plutôt la dissonance, l'hébétude, l'incongruité. Voir le monde comme si on ne l'avait jamais vu : cela ne va pas sans malaise.

À ce propos, sans doute est-il utile de faire appel aux idées de Baudelaire sur la Modernité. Dans *Le Peintre de la vie moderne* il se posait une question rhétorique sur la recherche de l'homme moderne. Sa réponse — « Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* » (Baudelaire 1976 : II, 694) — reste un peu en-deçà des attentes, « car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question ». Ailleurs il donne une définition quelque peu floue de la Modernité : « l'élément particulier de chaque beauté » (*Salon de 1846*, Baudelaire 1976 : II, 493). Prenant ces mots comme point de réflexion, Octavio Paz précise que, depuis l'avènement de la Modernité, la beauté n'est pas une, mais plurielle ; ce qui rend les ouvrages d'aujourd'hui distincts et uniques. On comprend par conséquent que le beau soit en quelque sorte toujours bizarre. D'où l'obsession des poètes modernes pour l'ironie et la subversion.

Le lecteur aura compris l'impasse à laquelle est parvenue l'esthétique littéraire avec l'avènement de la Modernité. Les modèles anciens ne sont plus de mise, les sentiers ouverts par le Romantisme ont été parcourus en brûlant les étapes et seules les expériences modernistes paraissent fournir une solution valable. Mais la beauté qu'elles offrent est minée à sa base car la Modernité présuppose la destruction de tous les canons précédents, ceux de la beauté y compris. Faut-il en créer de nouveaux ? D'ailleurs, sur quels modèles puisque l'idée de modèle est elle-même remise en caution. Pourtant il doit y avoir une issue à cette crise de la Modernité. Mockel et Maeterlinck l'ont bien montré dans le monde flamand. Peut-être faut-il sortir de ce guet-apens et adopter une nouvelle perspective qui nous permette de voir plus clair.

Le problème qui nous occupe peut être envisagé à la lumière de ce qu'ont éprouvé d'autres littératures occidentales : celles de l'Amérique latine et, dans un autre ordre d'idées, celle de l'Espagne. Dans ces latitudes, la recherche de la beauté menée par les écrivains « modernistes » diffère essentiellement de ce qui est arrivé dans l'Europe Occidentale. En cela, elle se rapproche du véritable Romantisme dont le meilleur paradigme se trouve dans les Lyriques du Nord (Jiménez 1962 : *passim*).

Le Romantisme anglais et allemand suppose une trouvaille sans précédent du fait qu'il signifie la redécouverte des traditions poétiques nationales. Ce que n'avait pas connu le reste de l'Europe devint beaucoup plus important dans les pays hispanophones. En Espagne et en Amérique latine le rejet des dogmatismes de tout genre (théologique, scientifique et littéraire) favorisa l'avènement d'un Romantisme authentique qui n'existait pas jusqu'alors. Ce *modernismo* ou modernisme hispanique (véritable Romantisme) était le seul qui pouvait provoquer, aussi bien en Espagne qu'en Amérique latine, l'état d'esprit nécessaire pour la création des images propres à la Modernité. Face à la vision gelée de la réalité qui caractérisait les mouvements empiriques, le modernisme représentait une conception non intellectualiste.

Pour la première fois depuis longtemps, les Lyriques du Sud prenaient la distance requise par rapport aux conceptions platonicienne et cartésienne. Mais encore faut-il que cette conception « créée » des images nouvelles qui répondent à l'identité de l'écrivain moderniste.

Celui-ci prend conscience du processus créateur qui s'opère dans son for intérieur : l'assimilation subjective des éléments qui lui sont extérieurs. Bécquer avait opéré ce processus d'une manière sentimentale ; Martí, conformément à la pensée moderniste, l'opère d'une manière métaphysique qui présuppose une symbolisation fortement subjective : qu'on songe à son aigle blanc de *Flores del destierro*.

Cet intimisme occupe une place de premier ordre dans le modernisme littéraire. Les écrivains modernistes le considèrent le chemin le plus indiqué pour parvenir à l'« incantation » du monde par laquelle ils entendent riposter au « désenchantement » cartésien. Il est clair que l'inconnu pensé sur le modèle du connu se trouve foncièrement limité car il ne peut développer de la sorte toutes ses virtualités poétiques. Par suite de cette contrainte, la littérature précédant le Romantisme avait accordé une importance toute spéciale à l'intensification des ressemblances rationnelles qui étaient à la base de l'équation imaginative de la structure traditionnelle. La proposition n'était pas banale, mais elle était limitée. L'avènement du Romantisme dans les Lyriques du Nord constitue un pas de géant dont on ne trouve un parallèle que dans la floraison du Symbolisme flamand et dans le modernisme hispanique. Avec cette nouvelle bouffée d'air frais, nous assistons au passage des attributs spécifiques du monde imaginaire vers le monde réel. Cette nouvelle étape provoque, on peut s'en douter, la destruction de ces mêmes ressemblances rationnelles propres à la conception traditionnelle de la littérature. Tout comme la destruction des anciens canons génériques, l'irruption d'une nouvelle image a produit cette révolution. Mieux, elle est à la base des images ultérieures, notamment l'image surréaliste dont on trouve un précédent dans le Symbolisme belge d'origine flamande. Ce que Mockel et Maeterlinck accomplissent dans le monde francophone, Martí, Darío, Lugones, Valle-Inclán, Machado et Juan Ramón Jiménez le mènent à terme dans le monde hispanophone. Point n'est question d'acception dans leur choix : Yeats, Frost, Thompson, Whitman, Hopkins, Dickinson, Browning parmi les anglophones ; Rimbaud, Moréas, Verlaine, Samain, Rodenbach, Maeterlinck, Fort, Laforgue et Jammes parmi les francophones ; Bécquer et les mystiques, notamment saint Jean de la Croix et sainte Thérèse...

À ces maîtres littéraires il faut ajouter une nouvelle situation sociale sans compromissions et l'observation crue de la réalité : l'Espagne s'est enfin rendu compte qu'elle n'est plus ce qu'elle croyait être ; l'Amérique latine, quant à elle, réalise qu'elle doit se réveiller et agir. C'est seulement ainsi que toutes deux seront désormais prêtes à l'avènement de la Modernité effectuée plusieurs décennies plus tôt

en une grande partie de l'Europe. Leur réaction n'est cependant pas un mouvement réflexe mais bien orchestré car la réalité qu'elles ont connue n'est pas moderne. Jusqu'ici elles avaient toujours été tantôt à la traîne des idéologies étrangères (c'est le cas de l'Espagne), tantôt sous la houlette des oligarchies féodales ou militaires (c'est le cas de l'Amérique latine). Ballottées entre le manque d'identité et la rébellion, elles vont embrasser la Modernité avec une rapidité et un épanouissement dont le rayonnement sera universel.

Tout d'abord l'on assiste à une révolution dans la prosodie et dans la rhétorique. Il existe une forte connexion entre la nouvelle prosodie et la nouvelle rhétorique instaurées par les modernistes. De la même manière que le Romantisme anglais ou allemand avait supposé une certaine récupération de l'essence traditionnelle de ces pays, le modernisme requiert le retour à la versification accentuelle (non pas syllabique) et à la vision analogique du monde : une connexion pleine s'est donc opérée entre le rythme et la sensibilité. La résurrection métrique propre au modernisme est intimement liée à la nouvelle religion de l'analogie. Le rythme poétique n'étant qu'une manifestation du rythme universel, on comprend aisément les rapprochements multiformes entre le modernisme et toutes sortes d'ésotérismes : de Bouddha aux maîtres zen, des dissonances à l'imprécision, tout a droit de cité en poésie. Parfois il pourra se rapprocher du christianisme (le réfuter aurait supposé un contresens), mais chez les modernistes il est, parmi d'autres, une combinaison du rythme universel. « Le modernisme — affirme Octavio Paz — commença comme une recherche du rythme verbal et finit dans une vision de l'univers comme rythme » (Paz 1974 : 134). Mais si l'on s'arrête ici, on n'aura parcouru que la moitié du chemin : le Symbolisme romantique des correspondances et ses suites heureuses est une partie importante, mais il n'est pas tout. La révolution du Symbolisme moderniste est encore plus ambitieuse.

La parfaite harmonie dont il vient d'être question suppose que la diction d'un poète va au-delà de sa prosodie : elle reflète aussi sa sensibilité. Or, l'un des plus grands problèmes éprouvés par l'écrivain moderniste est le décalage entre la force de ses sensations et l'insuffisance du langage. D'où son recours presque ininterrompu à la synesthésie. Les poètes s'illustrent en formant de véritables tourelles de synesthésies (voir, par exemple, *La estación total* de Juan Ramón Jiménez). L'identification que les modernistes font entre l'analogie poétique et l'analogie mystique (identification niée par Breton et affirmée par Claudel) les pousse à trouver un lien imprécis entre toutes les choses, les visibles et les invisibles. Ce que Maeterlinck avait fait après la lecture de Ruysbroeck l'Admirable, Juan Ramón Jiménez le répète après la lecture d'un autre visionnaire, William Blake, qui lui montre le chemin à suivre pour entrer en harmonie mystique avec l'univers.

Cela est manifeste dans l'usage, jusqu'alors imprévisible, de l'adjectivation. Celle-ci tend à exprimer l'inquiétude de l'artiste, son malaise et son instabilité.

Il n'est pas rare que le poète moderniste ait recours à la vision hyperesthésique d'un malade, comme dans quelque sonnet de Mallarmé (« Les Fenêtres ») ou de Valle-Inclán (« Rosa del sanatorio »). Dans ce dernier poème, souligne García-Girón, on trouve deux associations par synesthésie fort étranges : l'auteur nous parle d'un malade qui sent une « odeur jaune » et un « piaulement transparent ». Les métaphores ne sont pas moins banales : ainsi, le malade paraît trembler d'un « cri intérieur » à cause de la lumière venant du jardin. Le premier tercet est plein d'images tout à fait révolutionnaires : les deux premiers vers suffisent à le montrer : « L'arc d'un violon lunatique / traverse mes nerfs d'un froid joyeux ». La polyvalence de la caractérisation du violon est manifeste ; on ignore la cause de ce caractère « lunatique » de l'instrument : est-il lunatique dans le sens étymologique de l'adjectif ou à cause de la démente de celui qui en joue ou, encore, à cause de la musique qu'il interprète ? Riposte symboliste aux « Correspondances » de Baudelaire et aux « Voyelles » de Rimbaud, les grands modernistes (Martí, Darío, Valle-Inclán, Machado, Juan Ramón Jiménez, Lugones) ont sans cesse recours à ce genre de synesthésies ; ils leur donnent une ampleur jusqu'alors insoupçonnée : de l'audition colorée, ils passent aux plus incroyables combinaisons inédites.

Outre les synesthésies, le recours à tout genre de paralogisme dévoile l'insouciance positiviste des modernistes. C'est le cas, entre autres, de Darío et de Valle-Inclán. Ils ne rejettent pas la réalité des choses : tout simplement, ils s'aperçoivent que l'incongru et le barbare ont aussi leur mot à dire. C'est une sensibilité qui cherche la conciliation avec l'inconciliable, qui aime la beauté mais trouve un certain charme dans l'abjection. Ainsi, la vision d'un poulain châtré devient celle d'un livre dérelié chez Juan Ramón Jiménez : la rudesse du modernisme est manifeste. Elle s'exprime par des symboles dont le cygne est peut-être le plus emblématique mais elle cherche aussi le sursaut du lecteur, preuve qu'elle a visé juste. L'acceptation des racines, indépendamment de leur prestige, est une caractéristique non négligeable des modernistes. L'indigénisme et son corrélat d'images inouïes jouent aussi un rôle très important dans ce Symbolisme moderniste qu'est le modernisme hispanique.

Le recours à l'art visuel iconographique et auditif musical vient s'ajouter au paralogisme, à l'indigénisme et à l'évasion. Les romantiques avaient donné déjà force exemples des possibilités que cette voie avait laissées ouvertes. Les modernistes n'hésitent donc pas à recourir à la multiplicité des couleurs, mais aussi à la prédominance du bleu, du rouge et du jaune, comme c'est le cas presque ininterrompu dans *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Il en va de même pour les rythmes musicaux qui dévoilent l'harmonie de l'univers dont parlent souvent Octavio Paz et Ricardo Gullón à propos de l'ésotérisme moderniste. L'essentiel de cette pensée se trouve dans ces mots de Martí : « Chez tout grand écrivain il y a un grand peintre, un grand sculpteur et un grand musicien » (Martí 1936-1953 : t.

73, 87). Or les mots ne parviennent pas toujours à exprimer ce que l'on peut dire à travers la musique (*ibidem* : t. 13, 138). Celle-ci ne connaît pas les contraintes de la poésie car les notes sont moins limitées que les rimes (*ibidem* : t. 50, 23-24). On voit bien que l'on se rapproche du divorce entre le monde de la forme et celui de l'idée, celui de la raison et celui de l'inspiration. La vision surgit alors, seule, effrayante, onirique, comme dans *Ismaelillo* (le livre des visions martiennes) dont la Modernité ne pose aujourd'hui plus de doute. Dans la préface de ce recueil, le poète annonçait qu'il ne faisait que peindre ce qu'il avait vu. Ailleurs et plus tard, il précisait :

J'ai vu ces ailes, ces chacals, ces coupes vides, ces armées. Mon esprit a été la scène, et toutes ces visions ont été les acteurs. Je n'ai fait que copier. [...] Je ne saurais être le responsable de ces images qui sont venues dans mon esprit sans avoir été sollicitées. Je n'ai fait que mettre en vers mes visions (*ibidem* : t. 7, 270-271).

Comme Rimbaud, il a figé des vertiges. Contrairement à Bécquer — « Quand je sens, je n'écris pas » (« cuando siento no escribo », « Cartas literarias a una mujer » [II], *Rimas*, Bécquer 2001) —, l'écrivain moderniste rejette le sentimentalisme romantique et montre son âme à nu, méprisant l'affectation qui l'aurait rendu moins authentique. Hermétique et vague ? Peu importe. Il est le vrai romantique qui faisait défaut aux Lyriques du Sud.

Ce qui était en germe chez les romantiques français et espagnols, mais n'avait pas trouvé une issue convenable, surgit lors du modernisme. Outre les caractéristiques du mouvement romantique, le modernisme fait siennes les tendances qui manquaient aux Lyriques du Sud ; celles qui, faute d'un véritable Romantisme, n'étaient pas écloses (mimétisme et originalité) et celles qui étaient nées comme réaction au Romantisme (cosmopolitisme et esthétisme). La poésie moderniste n'est pas pour autant moins intimiste, mais, davantage que la poésie romantique, elle est sensitive, ornementale et hermétique. La boucle est ainsi fermée, le modernisme a accompli la révolution manquante dans l'histoire des Lyriques du Sud. Chemin faisant, il a emboîté le pas aux symbolistes flamands et a retrouvé en quelques décennies le décalage séculaire qui le stigmatisait par rapport à la littérature occidentale.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1976) : *Œuvres complètes* (2 t., Claude Pichois, éd.), Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2001) : « Cartas literarias a una mujer », in *Rimas* (Luis Caparrós Esperante, éd.), Centro Virtual Cervantes, <<https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta.htm>> [page visitée le 27/05/2019].
- GARCÍA-GIRÓN, Edmundo (1991) : « La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista » (1955), in Lily Litvak (éd.), *El modernismo*, Taurus, Madrid, p. 121-141.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962) : *El Modernismo. Notas de un curso* (1953) (Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, éd.), Aguilar, México.
- MALLARMÉ, Stéphane (1914) : « Le Tombeau d'Edgar Poe » (1876), *Poésies* (8<sup>e</sup> éd.), Nouvelle Revue française, Paris, p. 132-133.
- MARTÍ, José (1936-1953) : *Obras completas* (74 t.), Editorial Trópico, La Habana.
- PAZ, Octavio (1974) : *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona.

